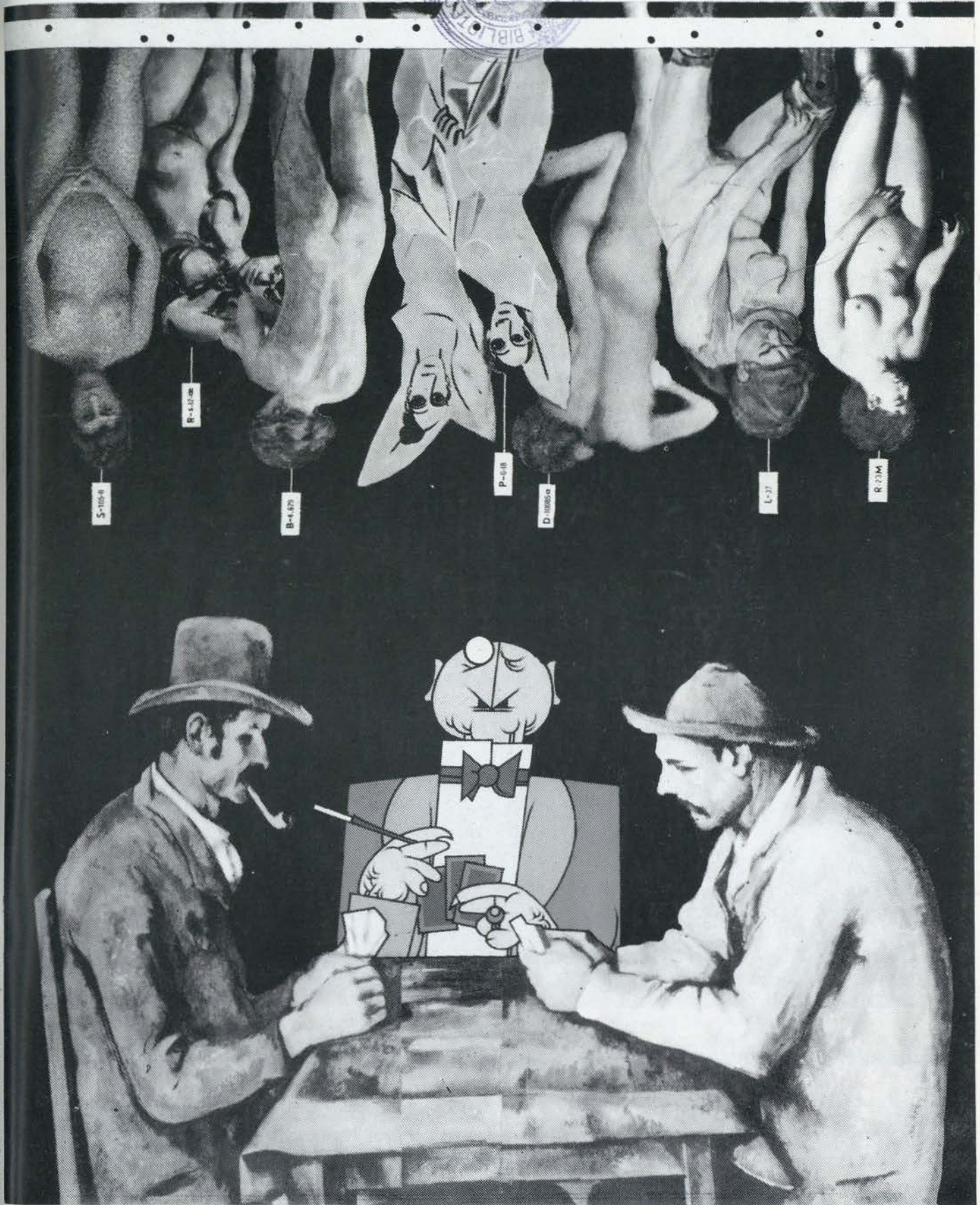
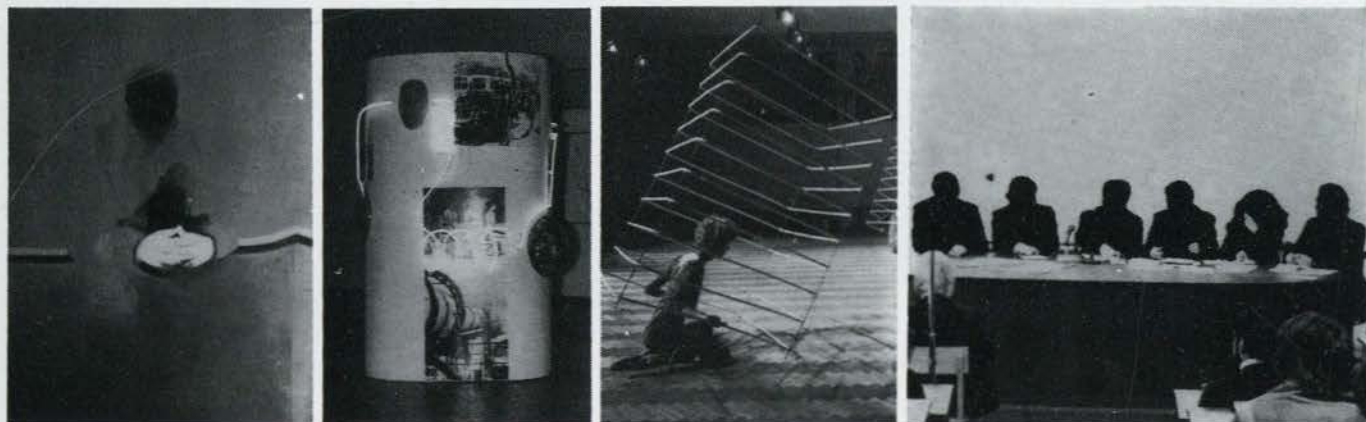


arte op1n1a0

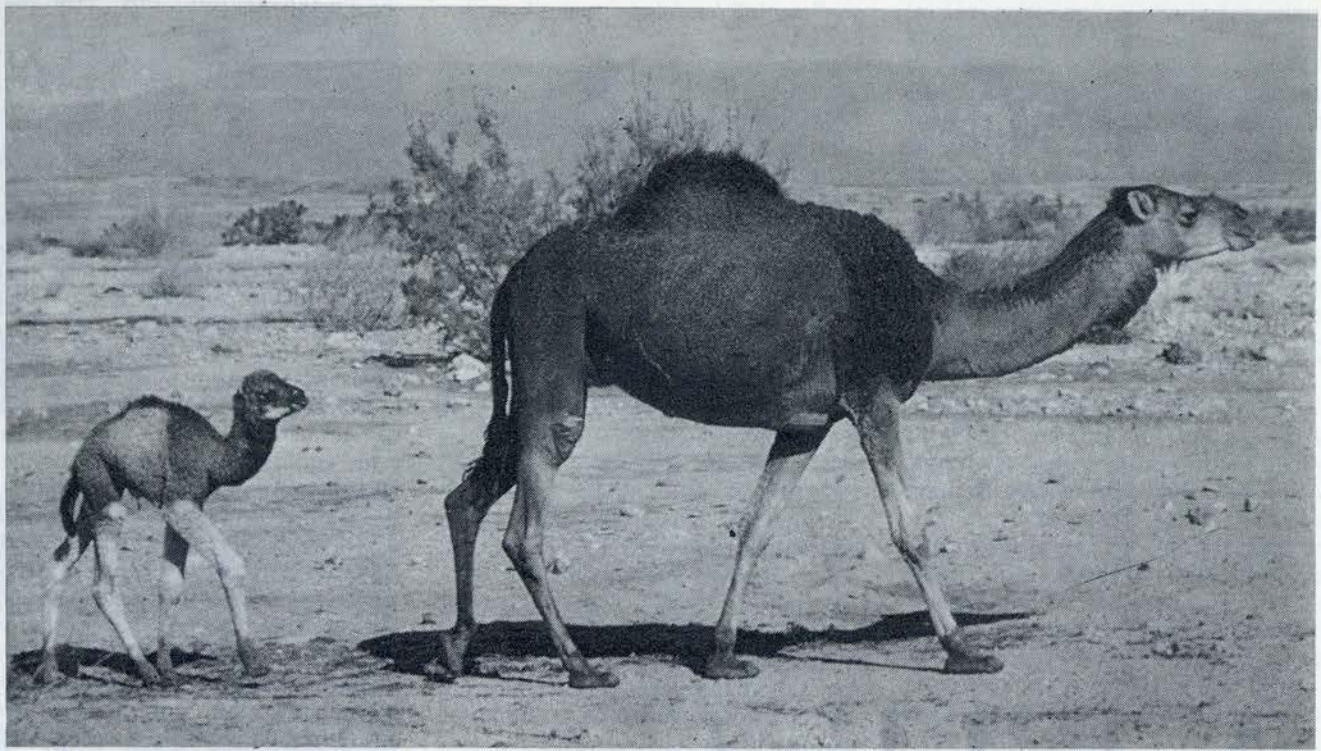


- 2“(...)A ‘Biblioteca’, na minha adolescência, era um lugar frio, bafiento, silencioso; não silencioso como um templo mas silencioso como um túmulo. (...)”
— A BIBLIOTECA A CULTURA E O RESTO... JORGE PINHEIRO
- 5
 “(...)Mas quando dos dedos sábios dos mestres escultores se desce ao barrista popular das recônditas oficinas lisboetas, a inspiração retempera-se no inesgotável fundo da vida popular. (...)”
— ESCULTURA ERUDITA/POPULAR RUI MATOS
- 16
 “(...)Mas se não há grandes razões para bater palmas aos responsáveis (?) pela cultura e ensino a seguir ao 25 de Abril, continuamos ‘descalços’ e até mesmo mais do que estávamos (...)”
— QUESTÕES QUE SE PÕEM... PEDRO CABRITA REIS
- 7
 “(...)A unidade entre todos os artistas é muito importante, mas é coisa que até agora não se tem verificado (...)”
— QUE FUTURO? ENTREVISTA
- 11
 “(...)O teatro adquiriria assim a dupla qualidade de arma pedagógica e de acto lúdico. De panfleto político e de festa. De estudo e divertimento. (...)”
— PARA QUE SERVE O TEATRO? HELDER COSTA
- 13
 “(...)Na verdade é comum, hoje em dia, atribuir ao termo **eclectismo** um significado quase pejorativo, que revela uma certa falta de **originalidade**. (...)”
— CHARLES MOORE E UM CERTO ECLECTISMO JOÃO PEDRO ROSADO
- 19
 “(...)‘Deixai vir a mim os pequeninos’, dizia Jesus; e eu digo: vão às minhas lições. Que mais posso dizer se já nem se pode ser Cristo em Lisboa? (...)”
— OS MONSTROS E AS JANELAS VERDES ERNESTO DE SOUSA
- 24
 “(...)Constatámos que, durante esse período, a História da Arte se identificou com a biografia de artistas, pontuada aqui e além por juízos de valor, de acordo com os critérios estéticos da época, sendo dominada por ‘tábuas’, ‘dicionários’ de artistas, sem uma visão de conjunto, sem a preocupação de uma teoria. (...)”
— ACERCA DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE PORTUGUESA MARGARIDA CALADO
- 29
 “(...) As linhas fundiram-se, pararam e trocaram-se umas com as outras. Linhas cruzadas, **duas figuras artísticas** da nossa praça, no meu telefone. (...)”
— LÚCIA E LEONOR SÂTIRO
- 21
 “(...)Em Portugal, a fotografia ainda é considerada uma forma de expressão inferior, ideal para registar casamentos, baptizados, cerimónias mais ou menos solenes. (...)”
— DA FOTOGRAFIA LUIS JORGE CARVALHO



NA CAPA: “O COLECCIONADOR DE ARTE” ORIGINAL DE JOÃO ABEL MANTA

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 cândida 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 preço avulso 30\$00 tiragem do 2º número 1.500 ex. condições de assinatura 6 números 16\$500 / 12 números 33\$000 cheques ou vales dirigidos ao director.



“Senhoras e senhores

Plénamente consciente dos altos deveres e das baixas ocupações que deveria tentar desempenhar com um mínimo de esforço razoável e o máximo de competência de que fosse capaz, já que me puseram neste lugar (aliás por mim tão desejado) e, sempre instado a estar atento (se possível) ao que de dramático acontece um pouco por todo este bem-amado país, sinto-me assoladoramente (in)capaz para...”

Oh! Sábias palavras!

Discursos assim trôpegos e idiotas, quase charadas, sentem-se cada vez mais perto. Para a “cólтура” também servirão, é claro.

E a determinado género de responsáveis (?) assentam às mil maravilhas, como uma luva.

É que a surdez é notória e a miopia quase aflitivamente comprovada por atestado médico. E o silêncio ensurdecedor.

Pé ante pé, caminha-se nos corredores mil vezes encerados para nada, não vá o “sôtôr” acordar e, a custo, abafa-se o riso da última piada (mais uma) do Silva do arquivo.

O país é pequeno, mas Lisboa demasiadamente grande e cá ainda não chegou o ronco dos Bulldozers. Mas agora... já está. Joane. Acabou-se. Questão de horas.

Em Tróia (caramba, fica só a 40 Kms da capital!) pedra após pedra, desaparecem as ruínas. À espera da morte tal como o desgraçado do guarda. Mas não há azar! Pouco falta para que nada mais haja a que fazer guarda.

Museu de Arte Contemporânea. Há quantos anos? Chuvoso, bafiento, fechado a apodrecer, ali ao Chiado, à espera dum deslize no orçamento, é a medida das medidas que não se tomam para a cultura que cada vez menos vamos tendo.

As grandes broncas e as pequenas anedotas.

O cura, pilha-santinhos, que por inspiração milagrosa, troca a velha e carunchosa senhora por uma nova, tão bonita, tão azul, tão branca e doiradinha, tão de plástico! E então? Não apodrece pois claro!

Apre! Já chega!

Temos os pés molhados do caudal das lágrimas de crocodilo que eles deitam. Seráficos, cinzentos, perfilam-se um após outro (às vezes volta o mesmo), ar compenetrado para a câmara, voz séria para o micro, papel garatujado pelo escriba, não vá o diabo tecê-las...

E lá vem a pronta solução — sempre de circunstância — ainda gordurosa do almoço farto no Aviz.

Não é que andemos mal dispostos, não senhor! Tire isso da cabeça, ó leitor!

Simplemente, se esta revista nos custa quase trinta contos por mês, temos cá para nós, que é preciso aproveitar-lhe o espaço da melhor maneira possível.

Assim, e como é nosso hábito, vamos fazendo umas pequeninas chamadas de atenção, simpáticas, suaves, imbuídas do mais alto espírito cívico e polidas como convém ao caso.

E como não somos burros, talvez a nossa voz chegue ao Céu!

Não acha que é verdade?

A biblioteca a cultura e o resto...

Jorge Pinheiro

N. R. : E pronto, "arteopinião" foi de viagem até Paris. Viu, cheirou, sentiu, riu-se, e acabou por escrever. Neste caso, "arteopinião" é Jorge Pinheiro. Pintor e professor na ESBAL, encontra-se neste momento em Paris. Para nós e para vocês, um "grande abraço". Para ele também.

Meus caros amigos

1 — A "Biblioteca", na minha adolescência, era um lugar frio, bafiento e silencioso; não silencioso como um templo mas silencioso como um túmulo. Os "volumes", que eram uma espécie de celebridades embalsamadas em carneira, e com todo o saber do mundo dentro das barrigas, alinhavam-se àquela altura que mitifica os objectos, com a dignidade e o aprumo — que

significa apenas dignidade e aprumo — dos militares na formatura. Eu entrava ali pé-ante-pé, como a Pantera Cor-de-Rosa, e ficava a olhar, esmagado, toda aquela solenidade de um armazém da memória do Homem: um templo! E, como os templos, tinha a sua encenação e os seus ícones que nos transportavam ao mundo sobrenatural do "Saber". Era a "Alta Cultura", pensava eu, em silêncio evidentemente, e com os meus botões. Ali estava, como no célebre poema de Victor Hugo, a verdade, a virtude, o dever, o progresso, a razão. E, no entanto, o analfabeto deita fogo à biblioteca.

Mas era, realmente, de ficar esmagado com tal recheio.

Como Vocês sabem, eu fui criado

no melhor período dos "costumes" portugueses, no período em que eles eram efectivamente "brandos" e em que colocavam na barriga dos jovens um *S* prateado e no coração o amor pela trilogia Deus, Pátria, Família e, também o amor pelos passarinhos. Na linguagem da época não se usava o termo liberdade, mas já se falava em segurança, do Estado evidentemente, e no respeito pelas hierarquias, pelos nossos maiores e, acima de tudo, pelos nossos antepassados.

A "Cultura" era uma coisa que se herdava, se consumia inteira e se transmitia, sem uma beliscadura, de geração em geração. Nada tinha a ver com essa "confusão" que os estruturalistas inventaram para tentarem arrancar do quotidiano dos povos "selvagens" e dos aldeões "embrutecidos" um conceito de cultura. Era, portanto, uma estrutura organizada pelos antigos, não sei bem, talvez pelos nossos primeiros reis, mas organizada de uma vez por todas, e para a eternidade, sem dependências nem contradições internas. Suponho que era uma cultura que não era dialéctica como as dos outros; de resto, o conceito de dialéctica, nesse tempo, nada tinha a ver com a sua acepção platónica e muito menos hegeliana: era identificada e só com a escolástica.

A nossa "Cultura", como sabem, era outra loiça: era uma "Cultura" sempre Alta, sempre Erudita e sempre Urbana. (A outra, a que não era alta, nem erudita, nem urbana, foi dissolvida em vidrilhos e lantejoulas, na dança do pistautira, para vender aos turistas). Era essa "Alta Cultura", que nós procurávamos avidamente no "Livro" da "Biblioteca" da minha adolescência, que tinha um sabor saudoso a sal, um cheiro perfumado a incenso e tinha o brilho do oiro que nos acordava memórias do Oriente: do nosso, claro.

Era bela a "Cultura" na minha adolescência.

Estava ciosamente guardada nas torres: não andava por aí aos tombos. Não era, pelo uso, enxovalhada na linguagem popularucha do homem da rua. Era, pelo contrário, cantada pelos nossos Poetas Oficiais em suaves e rendilhados poemas; minuciosa e eloquentemente narrada pelos nossos Historiadores Oficiais, sem referências desnecessárias às arruaças da ralé; enaltecida em largos murais ou delicadas tapeçarias, pela iconografia inventada pelos nossos Pintores Oficiais; era o viril exemplo dos nossos heróis e o místico arrebatamento dos nossos santos (a pé ou a cavalo, conforme as disponibilidades orçamentais) perpetuado, na pedra ou no bronze, pelos nossos Escultores Oficiais; e era, finalmente, do Minho a Timor, pelos nossos militares vitoriosa e defendida.



Era de facto bela a "Cultura" na minha adolescência!

Mas ia eu a dizer-vos que ficava esmagado. Nesse momento da minha entrada no mundo da "Cultura", na "Biblioteca" da minha adolescência, em que, absorto e ausente da realidade, contemplava a riqueza e o bom estado de conservação de tão antiga "Cultura", eu era subitamente apanhado pelo olho de um "guichet" e sujeito, por escrito, ao mais apertado inquérito: nome, morada, idade, estado, profissão, etc., etc., e por escrito obrigado a declarar tudo o que queria ver, ler ou consultar. E, advertiam-me, não deveria pedir demais: um, dois, três, "n" livros, enfim, o que a "Biblioteca" usasse por norma consentir. E, por bom senso, não pedia aquilo que não podia nem devia pedir: o livro não oficial. E pronto: restava-me aguardar, com a compostura que convinha ao lugar, que viesse um funcionário indicar-me onde deveria sentar-me. Com a senha que ele me dava e o caderno e o lápis seguros na mão, caminhava em bicos de pes, por entre as mesas escassamente iluminadas, até ao lugar marcado. Sentava-me, com a habilidade e doçura de gestos de um bailarino, para conseguir enfiar as pernas entre a mesa e a cadeira, sem arrastar uma nem tocar na outra, sem fazer qualquer ruído em suma sem me fazer notar. É que, além da garotada que lia O Senhor Doutor ou O Mosquito, estavam, espalhados pela sala, que quase só eles enchiam, aqueles Senhores a quem, jocosamente chamavam Ratos e que, de certa maneira, pertenciam à "Biblioteca". Hibernavam ali, havia muitos anos, embrulhados em árvores genealógicas, certidões de casamento e cartas forais, e acordá-los significava uma perda nacional. Numa "Cultura" que era fundamentalmente o passado, estes arqueólogos da História eram o seu pilar. Eram eles que nos descobriam, de uma aventura real mais brejeira, a origem aristocrata; que possuíam as provas de que, efectivamente, ganhámos todas as batalhas e guerras contra o Inimigo, e heroicamente! Foram também eles que conseguiram provar, por documentos evidentemente, o desinteresse material com que andámos por esses oceanos às carambolas pelas costas dos continentes, lavados por vagas e ventos e provocados por sereias sem vergonha, única e exclusivamente para dilatarmos a Fé, que nos estoirava no peito, e por mero ideal de cavalaria — neste caso cavalaria náutica — dilatarmos também o Império que, convenhamos, era à partida realmente pequeno. Por todas estas razões, eu sentia, de uma forma indefinida, que devia respeito à "Biblioteca". E esperava. Quando finalmente me

traziam o "Livro", vinha já frio como a sopa de ontem e completamente inútil. Mas eu ficava ali, com o "Livro" aberto sobre o tampo comprido da mesa de madeira, com uma sensação de culpa e de castigo, e triste. Triste como uma criança de reformatório: uma tristeza igual à imensidão da "Cultura" na minha adolescência. E o silêncio, que me espartilhava, ia aumentando. O olhar do vigilante doía-me na nuca e as lentes mofadas dos Ratos espivavam-me, de soslaio, todos os gestos e todos os olhares.

Por consciência das minhas responsabilidades perante a "Cultura", que generosa e gratuitamente me era oferecida por aqueles que, para meu único e exclusivo benefício, tão ciosamente a guardavam, eu não ousava respirar fundo, nem mexer-me, nem tocar no "Livro". Como vos contei, eu estava completamente identificado e vigiado. Qualquer delito que eventualmente cometesse contra o "Livro", a "Biblioteca", ou a "Cultura", eu seria, muito justamente, punido.

A "Cultura" na minha adolescência, era muito bela mas, porque era exterior à maioria dos cidadãos, era preciso saber ganhar o prémio de a merecer.

2 — "Se se encontrasse um meio de nos tornarmos senhores de tudo o que pode acontecer a um certo número de homens, de dispormos tudo o que os envolve de maneira a obtermos deles o que queremos, de nos assegurarmos das suas acções, das suas ligações, de todas as circunstâncias da sua vida, de maneira a que nada pudesse escapar, nem contrariar o efeito desejado, não poderíamos duvidar de que um meio desta espécie não fosse um instrumento enérgico que os governantes poderiam aplicar".

Estas palavras terríveis têm 193 anos, e foram escritas por Jeremy Bentham, inglês e economista, mais interessado no controle dos homens-cidadãos e dos homens-trabalhadores do que em problemas de arquitectura. De facto, as palavras precedem um tratado de arquitectura visionária mas a preocupação de Bentham era vigiar os residentes dessas casas. De resto, elas seriam construídas única e exclusivamente para esse fim. Para Michel Foucault, que participa num debate sobre este livro, não é mais possível falar do Poder sem fazer referência ao Panopticon — título do livro de que vos falo, e título do projecto de Bentham. De planta circular, e com todas as salas colocadas à roda de uma torre, na qual o vigilante espivava, vinte e quatro horas sobre vinte e quatro horas os movimentos dos seus residentes, o Panopticon, segundo o rosto do livro na edição inglesa, edição quase

simultânea com a edição francesa de 1786, era uma "casa de Inspeção aplicável a qualquer espécie de estabelecimento nos quais pessoas de qualquer condição estão guardadas sob inspeção, e em particular: Penitenciárias, Prisões, Casas de Indústria, Casas de Trabalho, Casas de Pobres, Manufaturas, Casas de Loucos, Leprosarias, Hospitais e Escolas".

Estamos na Inglaterra dos meados do séc. XVIII e, portanto, nos anos que vão lançar as bases da Revolução Industrial. É necessário entender Bentham em toda a problemática que envolve, na época, o desejo de produzir, de desenvolver a tecnologia e de aproveitar e dominar a mão de obra. As exigências da produção, levam, como afirma Foucault à invenção das técnicas de poder. É essa, exactamente a tarefa de Bentham. Porque razão a França da Revolução faz publicar este livro por ordem da Assembleia é assunto mais complexo e que não pode ser referido, por óbvia falta de espaço numa carta que já vai longa. Mas voltemos ao livro e ao prefácio com o depoimento de Foucault: "O seu processo — refere-se o autor aos custos materiais e políticos do exercício do poder — não necessita armas, nem violências físicas (...) apenas um olhar (...) que cada um acabará por interiorizar a ponto de se observar a si próprio. Isto parece-me ser a base das sociedades que se instauram a partir do séc. XIX. O Poder não é já substancialmente identificado a um indivíduo (...) torna-se uma máquina da qual ninguém é dono" e este tipo de poder não se analisa "apenas em termos de legislação, de Constituição, ou apenas em termos de Estado ou de aparelho de Estado" — (Michel Foucault, *L'oeil du Pouvoir — Panopticon* de Jeremy Bentham, 1977)

O Panopticon nunca chega a ser construído, e o livro embora editado na época, em França e na Inglaterra, nunca será, por razões evidentes, publicado. Apenas agora temos acesso a ele, num momento em que o sistema de vigilância preconizado e, como nos diz o autor do prefácio, utilizado a partir de 1820, está ultrapassado por meios sofisticados, mas que continuam a ser extensões do processo inicial. Ainda ontem, dia 21, Lévi-Strauss, em entrevista concedida ao Monde, defendia esta tese pouco tranquilizante: "Não sou o primeiro a dizer, e provavelmente não o último a constatar, que a evolução das nossas grandes sociedades modernas tende a pulverizar os quadros intermédios, a reduzir os indivíduos a átomos intermutáveis e retirar-lhes o poder em proveito de um poder centralizado e anónimo".

3 — O Centro Pompidou é aquela

máquina! Aquela máquina que o francês médio detesta, não só porque está plantada, como um enorme pirilampo na noite parisiense do seu Beaubourg, velho e belo burgo, onde, até há pouco, se discutia o preço das batatas e das couves com o pão enfiado debaixo do braço, mas detesta-o também porque efectivamente, não o usa. Aquilo é para intelectuais e estrangeiros! Ele foi lá uma vez, agressivo e desconfiado, com a mulher e os filhos; atravessaram, em fila indiana, os Picasso e os Kandinsky, olharam de soslaio os vídeo, deram uma olhadela às salas da biblioteca e saíram a soprar de fúria pelo milhão e meio gastos só na manutenção da tal monte de ferros policromados. Concordemos que é demais para um cidadão que trabalha por vezes doze horas agarrado ao balcão do seu "bistrot" e tira, metodicamente, da sua carteira o voto que entrega à direita, porque ela lhe promete que guardará, como ninguém, o seu pé de meia.

O Senhor Pompidou, e os seus, viram o problema, possivelmente, de outra forma, e o Centro aí está, vivo e a ferver dez horas por dia.

Não é sem custos que o Poder se exerce, dizia-nos há pouco Foucault, no prefácio do Panopticon, e não é sem custos também que o mesmo Poder oferece a abundância e a liberdade de expressão ao seus cidadãos, isto é: a liberdade de falarem entre eles, o que, convenhamos, já não é mau.

Mas nesta discussão, suponho, quem está, em termos de negócio, a ver mal o problema é o francês do "bistrot", e não o Poder. É que, a utilização que eu, cidadão português, faço do Centro está largamente paga pelo que ele arrecada das mais-valias produzidas pelos trabalhadores meus conterrâneos. E quanto aos povos do terceiro mundo? Seria uma longa história.

Além disso, prestamos-lhes o favor de levarmos para nossas casas, nos quatro cantos do mundo, liofilizada e embalada pelos melhores designers, a sua cultura. Que também eles têm uma "Cultura"... da qual nos servimos, neste imenso "self-service", sem controle de vigilantes, de Ratos ou de identificação prévias. Apenas é necessário, como em qualquer "self-service", saber comprar e, sobretudo, saber consumir.

Um pormenor apenas: desde que entramos até que saímos somos sistematicamente perseguidos pelo olho de um aparelho de um circuito interno de TV.

O olho do Panopticon, lavado, discreto, tecnocrata.

Um grande abraço do
Jorge Pinheiro
Paris, 22 de Janeiro de 1979



Escultura erudita/popular

Rui Matos

N. R. : A escultura já vinha atrasada em "arteopinião" no 3. Mas acordámos a tempo e horas e o ritmo da marcha vai ser doravante regular e, depois da entrevista com Virgílio Domingues no mês passado, é agora a vez de Rui Matos, aluno da ESBAL, tratar aquilo que ele próprio designa por "relações de parentesco entre a escultura 'cultu' e escultura 'popular'", relações essas talvez só discerníveis a partir do próprio debate que nos sugere o autor.

Se nos debruçarmos sobre o passado da escultura portuguesa, somos levados a concluir que neste domínio, e particularmente em determinadas épocas, é difícil demarcar com precisão uma fronteira entre as chamadas "arte culta" ou "erudita" e "arte popular". Estamos hoje longe da concepção romântica que encarava esta última como a expressão profunda e inata da alma do povo. Com efeito o artista popular é na maioria dos casos permeável às manifestações da "arte culta" a que porventura teve acesso. Convmos no entanto fazer notar que tal permeabilidade, evidente nos casos em

que existe identidade temática não é nunca uma "imitação" menor. O artista popular não chega a assimilar os canones nem as aquisições técnicas indispensáveis à consecução da obra que o inspirou. Nada se altera pois na sua visão do mundo, no modo como interpreta as formas. Curioso exemplo é o de António Malhadas, artista popular do século passado, natural de Miranda do Douro. As colheres ricamente ornamentadas que talhou em madeira sugerem-nos certas obras de ornamentação barroca, e as imagens nelas evocadas foram certamente colhidas nos retábulos das igrejas da região. Alguns motivos arquitectónicos ingenuamente traduzidos, o acabamento das figuras, a espontaneidade e independência com que o artista modela o buxo não nos autorizam aqui, como em muitos outros casos de autênticos criadores populares, a empregar o termo imitação. Digamos antes que estamos perante um caso em que a sensibilidade popular se apropriou das formas de um estilo histórico sem perder as suas características próprias, isto é, permanecendo alheia ao seu cânone formal e à noção abstracta de harmonia.

Sabemos hoje que grande parte da escultura medieval portuguesa manifesta um acentuado cunho popular, particularmente no período romântico. Haveria sem dúvida os protótipos de mestres cujos nomes foram, em parte, conservados. Os seus continuadores foram porém anónimos canteiros que mantiveram e criaram uma tradição que os canteiros de hoje mantêm ainda viva. Se o capitel românico, apesar de executado pelo canteiro local era fruto da imaginação e conhecimento do mestre, o mesmo não poderá ser dito a respeito de obras como o túmulo de Egas Moniz em Paços de Sousa, em que parece não haver dúvida quanto à origem popular. Esclarecedora, aliás, é a semelhança existente entre o baixo relevo deste sarcófago e um outro de factura muito anterior e proveniente da citânia de Briteiros.

Os túmulos de Alcobaca de D. Pedro e D. Inês, uma das peças mais significativas da nossa escultura tumular, foram obra colectiva de uma oficina de canteiros. Ao mestre caberia o projecto geral da obra, e provavelmente a execução da estátua jacente. É pois necessário ter presente que a existência desta escultura seria impensável sem a participação do trabalho de muitos homens que pela sua proveniência estavam ligados às tradições e vivências do seu meio, e que a tal proveniência não é alheio o carácter das obras em que participaram.

Da Idade Média ao nosso século sobreviveram assim, nas mãos dos artistas populares, tradições que não seria exagero fazer remontar à pré-história. Alguns autores demonstraram por exemplo, que nos jugos e cangas utilizados no Douro e Minho sobrevivem os motivos decorativos do românico. À mesma época, e a épocas anteriores, remete provavelmente, grande parte da imaginária de conteúdo fantástico dos actuais barristas de Barcelos. Anímais alheios a toda a fauna, misto de quadrúpedes e bípedes com expressões humanas, sáurios montados, leões (que o oleiro possivelmente colheu das obras de talha nas igrejas, ou dos quatro ângulos de algum túmulo), figuras humanas com cabeça animal, etc. O mesmo poderíamos dizer a propósito dos famosos cristos de Rosa Ramalho, ou das inúmeras virgens em granito dos canteiros do norte.

Acreditamos que um estudo aprofundado sobre este tema, poder-se-ia revelar de extrema utilidade não só para a compreensão da nossa escultura, como também do próprio fenómeno da "arte popular".

A arte dos presépios é uma outra área que sob este mesmo ponto de vista tem o maior interesse. Com efeito, foram artífices populares, os bar-

ristas dos presépios que no século XVIII sucederam aos famosos barristas de Alcobça. Na sua obra "Arte Portuguesa — Arquitectura e Escultura" diz-nos o Dr. João Barreira a este propósito: "Machado de Castro, António Ferreira, Barros Labotão, educados segundo as fórmulas da escola de Mafra, aliás de sapiente técnica e grandeza conceptiva posto que bastante declamatória, foram os representantes do italianismo entre nós e o espírito das suas composições deriva da mesma e idêntica fonte de ideação decorativa que teve o seu mais dogmático e feroz propagandista na pessoa do cavaleiro Bernini. (...) Mas quando dos dedos sábios dos mestres escultores se desce ao barrista popular das recônditas oficinas lisboetas, a inspiração retempera-se no inesgotável fundo da vida popular...". Criando figuras locais, caricaturando tipos conhecidos que aparecem por vezes em atitudes grotescas, e vestindo ingenuamente os personagens com os trajes do seu tempo, estes barristas anónimos deixaram-nos um sem número de peças de inegável qualidade, sem dúvida merecedoras da maior atenção por parte de estudiosos e investigadores.

As estreitas relações de parentesco entre a escultura "cultura" e escultura "popular" alargar-se-ão a outras épocas da nossa história, virão por exemplo, a manifestar-se no chamado "barroco rural", mantendo uma trajectória cuja análise deveria tomar em linha de conta o papel predominante de uma economia essencialmente agrária. Cabe aliás acrescentar que a "arte popular" está intimamente ligada a uma cultura própria aos agregados rurais. Qual então o futuro que a espera? Quais as consequências que veio trazer a revolução industrial e com ela a crescente industrialização da agricultura? Qual o papel que pode desempenhar a procura dos produtos da "arte popular" por pessoas que, pela sua cultura e situação social nada têm a ver com o meio a que, em princípio, esses produtos estavam destinados? Será possível falar de uma nova síntese, ou da sobrevivência de uma expressão "popular" no próprio terreno da sociedade capitalista, no espaço degradado da cidade desmesuradamente desenvolvida, no tempo que o funcionamento da fábrica e dos poderosos mass-medium se encarregam de modelar? Estas são algumas das perguntas que deixamos em aberto e cujas respostas serão certamente um bom ponto de partida para um debate em torno do problema mais geral dos futuros caminhos da "arte popular" no nosso país.

Rui Matos

— estudante de Escultura da ESBAL





Que futuro ?

ENTREVISTA

N. R. : O quotidiano, os anseios, os problemas e as esperanças dos estudantes das Escolas de Belas Artes dão-nos, de alguma forma, uma certa medida do panorama do nosso meio artístico. Aproveitando a exposição realizada na SNBA pelo grupo dos "Novos Escultores", constituído por alunos do Curso de Escultura da ESBAL, e também uma exposição de pintura de finalistas da mesma, que teve lugar na própria galeria da Escola,

"arteopinião" nada mais fez que cumprir um dever, registando nas suas páginas depoimentos que por si valem e que não deixarão de ser uma útil ferramenta de reflexão, não só para os estudantes do Ensino Artístico como também para os que, duma ou doutra forma, consideram importante reformular métodos e práticas neste campo, ainda tão sujeito a fáceis e múltiplos equívocos.

arteopinião — Começemos pelos "Novos Escultores". Porquê agora esta exposição?

Noémia — Pretendíamos demonstrar que estávamos a tirar um curso de escultura e não de professores. Inicialmente apoiados pela Clara Menéres e, mais tarde pelo conselho técnico da SNBA queríamos provar que apesar de tudo é possível fazer-se escultura na ESBAL e a atestá-lo, esta mostra de trabalhos dos últimos dois anos.

AO — E qual o significado das novas exposições de pintura aqui na ESBAL?

Elsa — Havia que mostrar que acabar-se o curso não é separarmo-nos da Escola e assim, esta exposição é, para nós, uma mera continuação do trabalho desenvolvido. Sair da Escola não é parar. Eis o significado da escolha da galeria da ESBAL.

AO — A vosso ver qual teria sido a razão da não existência de exposições semelhantes em anos anteriores?

N — Talvez por duas razões: por um lado antes do 25 de Abril isto não teria sido possível; por outro estou convencida que só passados alguns anos sobre aquela data as ideias que as pessoas tinham, teriam amadurecido o suficiente para passarem à prática; esta exposição representa trabalho de vários anos...

Lúsa — ...além do que a Noémia disse, acho que este 5º ano reuniu um grupo de pessoas cujas preocupações não eram tão voltadas para a docência como em anos anteriores, facto que foi fundamental para arrancar com esta iniciativa...

N — ...o próprio facto de já termos tido uma cadeira de artes plásticas foi determinante pela preparação que dá, possibilitando uma maior abertura.

Eu própria desistente do ano passado, por razões pessoais, motivei-me bastante pela junção a este grupo.

AO — Voltando à pintura. Põem-se-vos agora problemas ao nível da saída profissional dentro do mercado da arte. Que pensam sobre isso?

Cristina — Não pensámos ainda numa "política de preços". Talvez porque não acreditamos que essa "política" resulte sem alargarmos primeiro o grupo que inclusivamente se poderia vir a transformar em cooperativa. É mais nisso que estamos a pensar.

AO — Sentem a necessidade da existência dum novo público para as obras de arte?

E — Estão por concretizar as muitas ideias que temos. Na sequência desta, pensamos realizar por todo o país uma série de exposições. Almada já está nos nossos projectos. Além disso popular e ao mesmo tempo determinar qual é a relação que nos liga ao próprio país.

Mas ainda está tudo um pouco no ar...

AO — Sabido que qualquer instituição universitária deverá servir a comunidade por intermédio de uma extensão cultural para o exterior pensam "provocar" a ESBAL para um apoio para essa viagem?

Maria de Oliveira — Gostaríamos que ela tivesse essa atitude mas, depois desta primeira exposição, pensamos que existem alguns professores não interessados na promoção e desenvolvimento deste tipo de actividades culturais pelo que não nos sentimos inclinados a pedir à ESBAL esse apoio.

AO — O que leva a pensar que a escola não está preparada para sair para o exterior?

MO — De facto não está. Penso que uma escola que a nível de ensino não tem uma forte estrutura também não a poderá ter em moldes que assegurem intercâmbio entre si própria e os alunos que terminaram os seus cursos. Não que ela não esteja interessada, só que de momento não tem a tal estrutura...

E — Por agora só contamos connosco próprias embora isso não nos impeça de dar o nosso contributo quando esta atitude mudar.

AO — É verdade que em relação ao projecto dos "Novos Escultores" só um número muito reduzido de professores se empenhou?

L — Além do apoio constante da Clara Menéres e do Helder Batista que apareceu já mais na fase de montagem, pode dizer-se que a ajuda dos outros professores de Escultura, veio por acréscimo, não tendo sido muito importante apesar de um acordo de princípio.

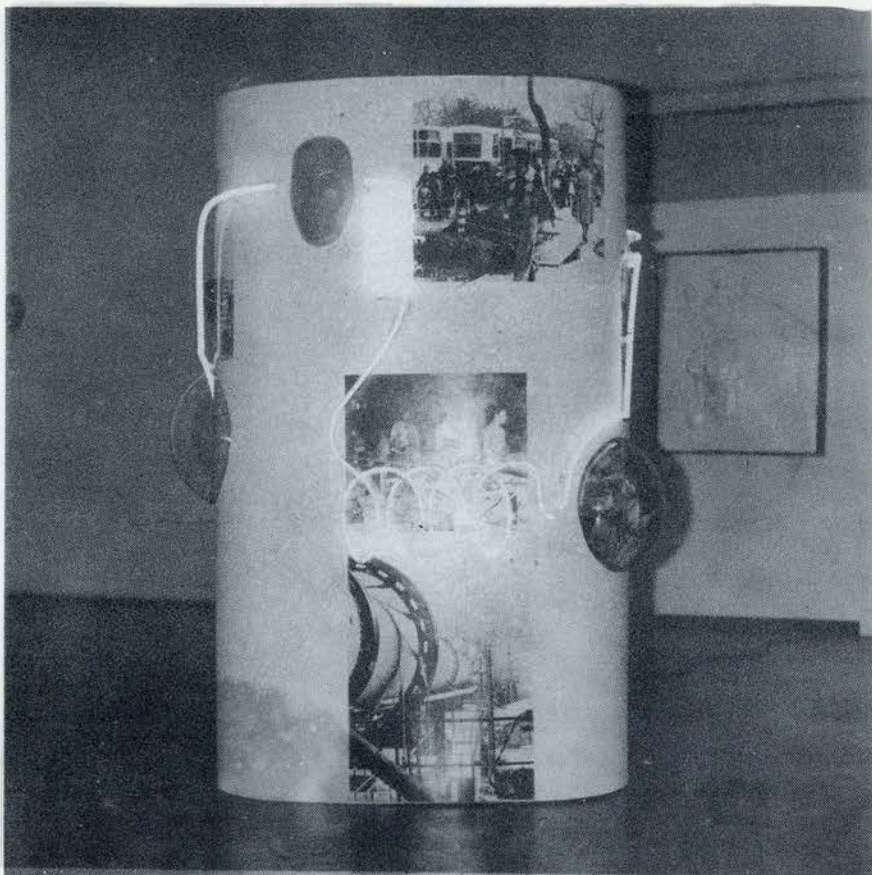
AO — Pode-se então deduzir que, talvez nessa apatia resida parte das causas que não permitiram a realização em anos anteriores de iniciativas idênticas.

L — Sim, em parte. Mas a razão principal, volto a sublinhar, é que neste ano houve a junção de dois grupos de alunos em que um deles já beneficiou das melhorias introduzidas pela reestruturação de 74, o que não aconteceu antes.

N — Mas há que considerar que nós não somos um grupo coeso e muito bem estruturado, e não estando habituados a trabalhar colectivamente, isso reflectiu-se na exposição. Há ainda uma grande dose de individualismo, não se apercebendo as pessoas de que para pôr esta máquina a funcionar, implica muito esforço, especialmente se considerarmos que a própria SNBA, inclusive, não dispunha de material adequado para uma colectiva de escultura que aliás nunca tinha realizado.

AO — E a Imprensa?

L — A imprensa demonstrou um



desinteresse quase total, tendo havido notícias apenas em dois ou três jornais, e na própria RTP cortaram a palavra à Noémia. Seja como for temos sido apresentados como Novos Escultores e não como alunos saídos da ESBAL, o que em certa medida nos agrada por significar um pouco o início dum profissionalismo.

N — É de pensar se certo tipo de jornalismo não será feito sobre o joelho ou mesmo à mesa do café dado que todos os jornais foram avisados pela SNBA e por nós próprios. Chegou-se ao ponto de falar noutras exposições que estavam na SNBA e da nossa nem uma palavra. Bom, de qualquer modo considero positiva a experiência, principalmente pela contribuição que possa dar para a formação de novos grupos. Isoladamente estou convencida que não é possível fazer-se escultura ou outra coisa qualquer. Só pensará o contrário quem não sentir verdadeiramente os problemas da escultura ou da pintura em Portugal.

AO — Falar-se de individualismo e dos problemas que ele levanta obrigam-nos a perguntar-vos se vêem possibilidades de se vir a criar um sindicato de artistas plásticos?

N — Só será possível quando meia-dúzia de "carolas" dinamizarem o processo. Não é que as pessoas não tenham vontade, simplesmente é difícil abrirem-se nesse sentido. Mas é

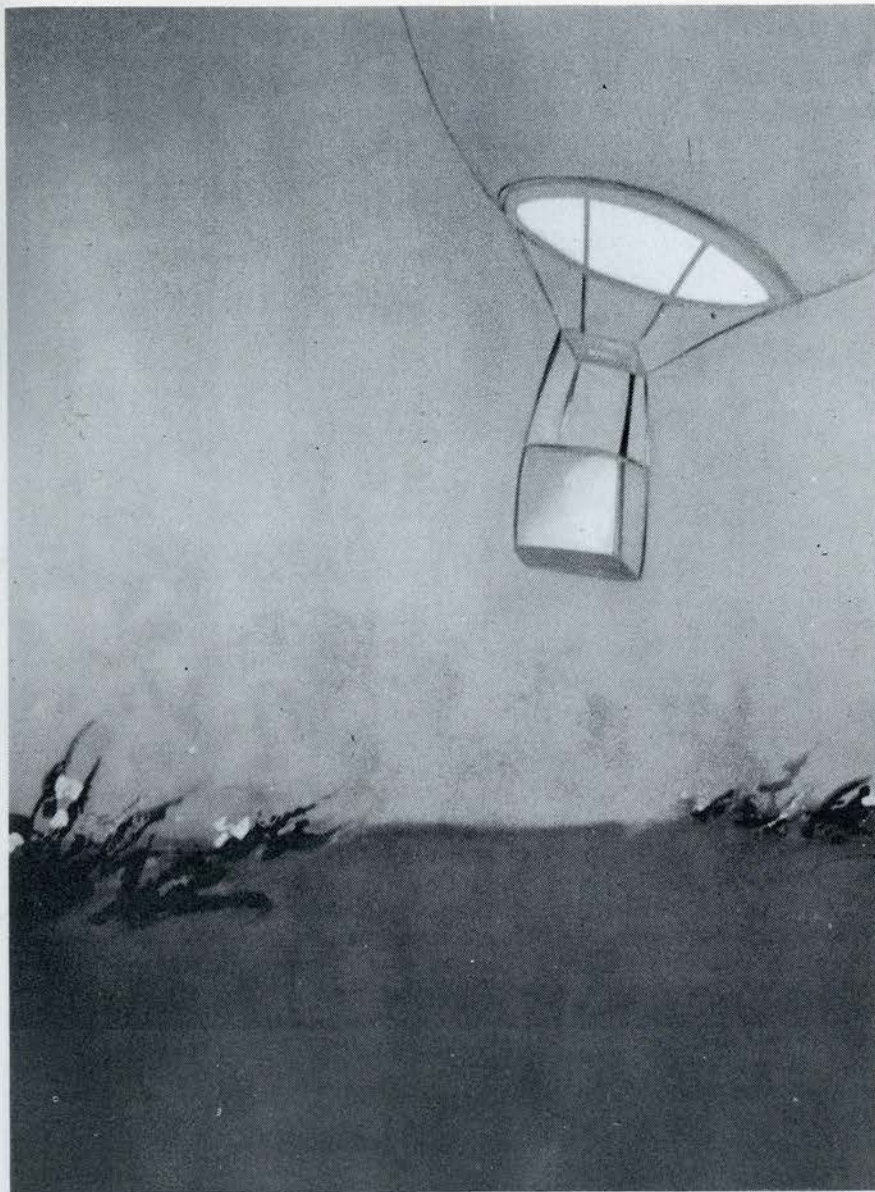
sempre possível e, aliás, já é tempo de o fazer.

E — Eu não acredito na "carolice". Para mim, a unidade entre todos os artistas é muito importante, mas é coisa que até agora não se tem verificado, porque têm andado mais empenhados em "guerrilhas" internas do que na construção da unidade. A "carolice" só vinha desgastar fisicamente as pessoas e até afastá-las da própria actividade artística sem qualquer resultado prático.

Considero que as coisas têm que ser feitas a pouco e pouco, a partir de núcleos que seriam tanto mais fortes quanto mais pessoas agregassem. Deveriam funcionar pondo de lado possíveis divergências, de ordem estética por exemplo, e criar um organismo único que cobrisse a totalidade do País.

AO — Que pensam sobre a função de uma Escola de Belas Artes e em que medida a ESBAL responde a ela?

C — De facto a ESBAL não forma especificamente nem professores de educação visual nem artistas, e os alunos andam a flutuar e a sua formação depende unicamente da sua opção. O que é grave porque essa opção, em muitos casos, nunca chega verdadeiramente a aparecer e daí os inúmeros falhanços. No nosso caso, os objectivos que tínhamos foram concretizados, não só devido a uma disciplina de trabalho mas porque tínhamos já uma opção bem clara.



E — O mais positivo foi o facto da ESBAL ter contribuído para nos definirmos, embora isso só tivesse sido possível devido ao 25 de Abril, ao qual se seguiu o dismantelar da rígida estrutura que até aí orientava os cursos. A abertura então criada teve duas consequências: ora permitindo experiências novas, ora lançando na confusão aqueles que, habituados a um esquema fechado, na prática se tinham dispensado de pensar pela própria cabeça.

AO — Qual é o balanço que fazem da aplicação da estrutura de 74?

E — Positivo, embora ache justificadas todas as correcções que levem em consideração a fisionomia da população escolar actual que vem do liceu com uma abertura para os problemas que nós não tínhamos no nosso tempo. É em função disso que eu acho que se deve avançar agora na Escola.

MO — Voltando um pouco atrás, acho que a criação de certas cadeiras, que dessem uma certa preparação a

nível pedagógico, poderiam ajudar a superar a questão da formação, fosse de professores fosse de artistas. A partir do bacharelato as pessoas já sabem mais ou menos o que pretendem, pelo que deveria haver a partir daí uma certa separação, embora não rígida, mas apesar de tudo com apoios diferenciados. Suponho que isto iria beneficiar toda a gente, dada a preparação mais concreta e objectiva em relação ao que cada um pretendesse.

AO — E julgas que uma separação desse tipo iria evitar os males dum Ensino Superior Curto?

MO — Sim porque toda a gente continuaria a ter a licenciatura. Era apenas uma diferenciação que, de acordo com as opções de cada um, intervinha a partir do 3º ano.

AO — Sendo portanto de rejeitar o estilo de uma licenciatura de "primeira" e outra de "segunda"?

MO — Absolutamente. Ponho ambas ao mesmo nível. Por outro lado, o facto de as pessoas terem dificuldade

em viver só da pintura, justifica a existência de um troço comum de cadeiras pedagógicas, enquanto que outro tipo de teóricas daria outra abertura àquelas que optam pelo ensino. Mas há outras coisas que também deveriam ser feitas. Não sabemos, por exemplo, porque continua encerrado o Centro de Gravura que poderia apoiar os licenciados do Departamento que pretendessem entregar-se à investigação, podendo até aproveitar-se espaços existentes na cave da ESBAL para a abertura de novos centros, contemplando outras áreas como a pintura, a escultura, o design, etc...

AO — ...o que implicava uma contrapartida desses ex-alunos...

MO — Claro. Isso entrava no espírito de intercâmbio referido há pouco.

N — Contudo não podemos desinserir a Escola do contexto geral, o que equivale a falar da política cultural que temos (que é muito má) e das batalhas a travar com os organismos oficiais, dada a sua posição face à Escola. Este é um aspecto da questão que me parece também muito importante.

AO — Segundo o vosso ponto de vista que papel caberia às ESBA na definição da política cultural do país?

MO — Estou de acordo que as ESBA deveriam participar mais activamente na vida cultural do país, simplesmente estão manietadas, o que não deixa de ser esclarecedor quanto ao modo de funcionamento cultural. Neste aspecto, a própria Gulbenkian parece estar a sofrer os efeitos da conjuntura, tendo inclusive adoptado uma política de austeridade no que se refere a bolsas e em que as artes plásticas são relegadas sistematicamente para último lugar.

E — Eu penso que isso se prende também com o facto de o nosso meio cultural não estar preparado para aceitar esse tipo de atitude.

MO — Mas para isso eram necessários certos meios e um pouco mais de iniciativa. É também uma questão de organização interna da Escola. Em relação com este caso aproveito para dizer que não acho certo haver professores a trabalhar e outros que não fazem nenhum. A meu ver houve poucos saneamentos.

E — É isso, não houve praticamente saneamentos cá na Escola. Até já o Pinheiro foi reintegrado em Arquitectura...

AO — Determinadas iniciativas, bastaria à Escola sair do seu torpor para as levar por diante; por exemplo a viragem para o exterior?

MO — Sinto que sim. Quando a Escola levanta problemas, desiste à primeira dificuldade. E quando se trata de desenvolver um trabalho colectivo, fica-se pelas palavras. Mas creio que

isto se passa também a nível mais geral no meio artístico.

AO — Vocês conhecem a existência em Lagos de um Centro da Pedra, ligado ao Fundo de Fomento da Exportação? Isto põe-nos de certa forma a questão do tipo de relações que devem existir entre o Estado e os artistas. Que têm a dizer sobre este assunto?

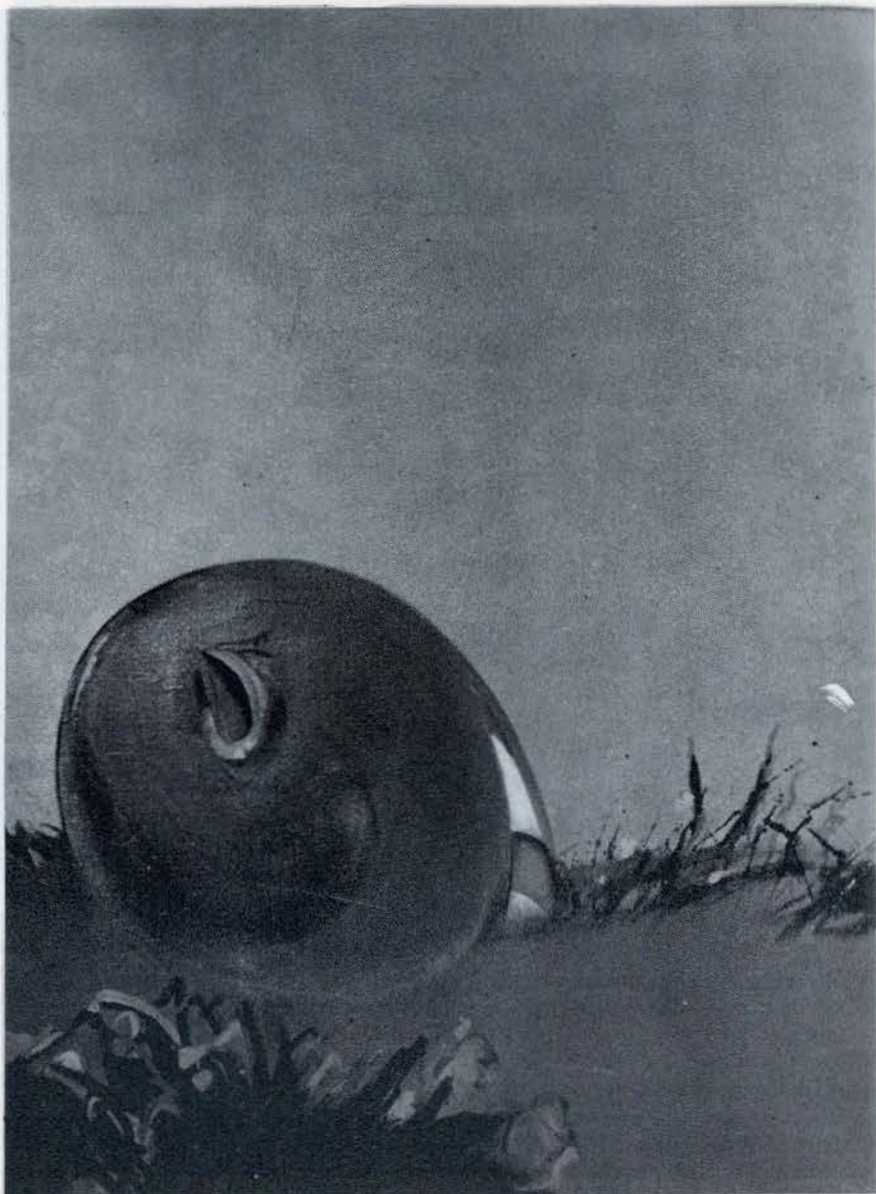
L — O primeiro problema desse Centro é a distância, que contribui para que só uma minoria, instalada na zona, lá possa trabalhar; outros há, para além de ser só de pedra. Depois ainda não percebi bem a ideia do FFE em relação ao Centro. Será que a ideia de o criar surgiu do facto do Cutileiro já exportar directamente para a Alemanha e das visitas que os turistas faziam ao seu atelier?

N — Neste aspecto é de lamentar que estas coisas se passem no "segredo dos deuses", nunca se sabendo ao certo como é que surgem. Muita gente pura e simplesmente desconhecerá a existência do Centro. Nós próprios soubemos apenas através de uns colegas cá da Escola...

L — ...Se a intenção fosse de criar novos Centros — e não apenas um centro para um número restrito de pessoas — penso que deveriam ter aparecido propostas de trabalho à generalidade dos alunos de escultura que saem aqui da Escola.

AO — E agora gostávamos de vos ouvir sobre a vossa experiência aqui na Escola e saber quais as perspectivas que têm para o futuro.

L — Acho que obtive um mínimo de experiência razoável cá na Escola. No entanto há muita coisa que não está bem; os ateliers estão pouco apetrechados de material, abrem demasiado tarde — às 10h — para quem só pode trabalhar de manhã, e acima de tudo causa um prejuízo terrível não haver um horário nocturno que se não existe não é por falta de assinaturas e sucessivas reclamações dos alunos, e obrigados que somos a recorrer ao ensino, vemo-nos forçados a faltar às aulas aqui na ESBAL e como se isso não fosse já bastante mau, ainda temos que ouvir "bocas" do género: "faltista" ou "preguiçosa". Tanto mais que me parece quase incompatível acumular o tempo aqui da Escola com o do emprego. E das duas uma: ou se falta ao emprego, o que é mau, ou se desiste do curso (que é o que toda a gente faz) e que ainda é pior. Aliás é essa situação que acaba por gerar um certo deixar andar e por desmotivar o aluno. E isso até acontece aqui muito, ao ponto de liquidar artisticamente muitos colegas que tinham enormes possibilidades. Para o futuro penso continuar em grupo actuando e discutindo aqui em Portugal que é on-



de é preciso intervir, continuar a dar aulas, que não sendo do meu agrado, é no entanto, de momento, a possibilidade mais segura de sobreviver. Aproveito para dizer que não sei porque é que nas Câmaras, por exemplo, a par do arquitecto não há também um escultor, ou um pintor ou um designer. Talvez não víssemos para aí tantos mamarrachos.

N — Quanto a mim considero que a experiência que tive aqui, a partir do 3º ano, foi positiva apesar das limitações da Escola ou daquelas que me são próprias. Concordo com o que a Luísa disse acerca dos materiais e dos ateliers. Em relação à nossa experiência, acho que ela não deve morrer aqui. Espero aliás que isto seja um começo e até já tenho tido oportunidade de falar com os colegas do 1º ano no sentido de os encorajar nesta via. Aos colegas que participaram nesta exposição apenas um apelo: não parem! Penso que "arteopinião" devia contribuir para ultrapassar a situação de

divórcio que existe no meio artístico entre as diversas correntes, visto que há muita coisa para fazer em conjunto.

E — Quanto a mim queria manifestar o desejo de que estas iniciativas não parem e, penso que os alunos que saem da Escola deveriam juntar-se, formar grupos, e dar continuidade a este tipo de trabalho.

Posso acrescentar que o nosso grupo, ao qual já se abriram algumas portas, não tenciona meter-se em galerias. Por outro lado, não fazemos um drama de uma data de coisas que sabemos afligir o meio artístico. Mas também pensamos que não é na Brasileira, a chorar nos braços uns dos outros, dizendo que nada mais há a inventar em arte, que se superam os problemas. Pelo contrário, penso que as coisas evoluem, e haverá sempre algo para dizer.

A propósito disto achava que "arteopinião" deveria promover vários tipos de debate que forçosamente não seriam só sobre a própria ESBAL.

Para que serve o teatro?

Helder Costa



N.R.: Multiplicam-se hoje, de uma forma assaz dispersa, os meios de comunicação de massa. Quanto mais não fosse, esse fenómeno obrigar-nos-ia a reflectir sobre o alcance possível de outros meios cuja origem já quase se perde na História. Tal seria o caso do Teatro. Helder Costa, encenador, responsável recente pela encenação de alguns dos trabalhos do grupo de teatro independente "A Barraca", pega-nos nessa questão e nalgumas outras que nela directamente se entroncam. É mais um tema a diversificar o conteúdo de "arteopinião".

À pergunta, ingénua ou mal intencionada, "para que serve o teatro", pode-se responder, como se sabe, de diferentes maneiras. Há quem diga que é para distrair, e outros dizem que é para educar; há os que procuram descobrir as leis com que se regem as sociedades, e outros procuram a verdade interior de cada um. Alguns profissionais de teatro responderão, de uma forma desagradável mas franca, que serve para pagarem a renda ao fim do mês.

Unanimidade possível entre todas estas posições: o teatro é uma coisa importante. É importante, precisamente porque esclarece ou diverte, educa ou aliena, promove ou destrói políticos ou ideias.

O teatro reveste assim, porque se trata de imagem e de palavra, a dupla característica de ser uma forma de Arte e um meio de comunicação social.

O facto de o teatro comunicar conceitos, princípios e ideias, através das histórias que conta, coloca a questão da forma que se deve utilizar caso por caso.

Porque a forma significa a imagem que se apresenta, o que quer dizer que está directamente ligada à emoção,

sentimento, ou reflexão que se quer provocar. Por exemplo: quando o teatro de agitação e propaganda na Alemanha dos anos 20, utilizava técnicas assentes no exagero e no grotesco dos personagens que pertenciam ao Mundo da opressão e da repressão — o capitalista tinha uma barriga enorme e um imponente charuto, o polícia usava um casse-tête maior que ele, o padre transportava uma cruz que servia simultaneamente de arma de agressão — o fim em vista era o de **demonstrar** a verdade real dessas figuras, despi-las do manto diáfano do embuste e da hipocrisia, e fazê-las descer ao nível do homem comum, ao nível dos proletários e das mulheres e crianças de bairros de lata que compunham essa assistência turbulenta, entusiástica e revoltada.

O resultado imediato dessa técnica teatral era o de fazer despoletar as raivas, os medos e as hesitações. O ambiente de "catharsis" em que se encerrava o público, fazia com que a gargalhada e o insulto se libertassem, e, por vezes, até se passasse das palavras à acção — de tal forma que, muitas vezes, esses actores proletários recusavam fazer o papel de polícia ou de patrão, com medo das agressões de que eram objecto por parte desse público dos seus irmãos de classe.

O teatro adquiria assim a dupla qualidade de arma pedagógica e de acto lúdico. De panfleto político e de festa. De estudo e divertimento. Mas esta forma de teatro, fascinante pela sua verdade, e até pelo que significa como acto cívico, sendo apropriada a momentos de grande convulsão social — e por isso, ressuscita sempre nos períodos revolucionários — revela-se limitativa e idealista nas alturas em que a burguesia utiliza o sorriso, a promessa e a caridade para se manter no Poder.

A acção pedagógica sobre um povo derrotado ou cansado de lutar, coloca-se no campo ideológico e super-estru-

tural. Nesses momentos, é necessário transmitir conhecimentos e cultura. Explicar que o capitalista não é obrigatoriamente gordo, boçal, corrupto e estúpido, que as técnicas policiais já não recorrem — porque, e enquanto não precisam — ao casse-tête, à pistola e à tortura.

Esta explicação consiste, muito claramente, na exposição dos mecanismos sociais, das contradições, das táticas e estratégias políticas que servem o Progresso ou a reacção conservadora.

Trata-se de uma proposta mais difícil. E, por vezes, repudiada por quem procura o simplismo e o primarismo, por quem acredita no triunfo a curto prazo, esquecendo que as vitórias revolucionárias dependem do que se pensa, da forma como se executa, e da capacidade de defender o que se conquistou.

Bertolt Brecht esteve ligado ao teatro de agitação e propaganda, fez incursões e experiências dramatúrgicas numa linha crítica e psicologista, e escreveu peças onde a alegoria e a fábula expunham exemplarmente as lições necessárias para o povo do seu tempo. Com "A Mãe" defende a necessidade do Partido da classe operária; com o "Círculo de Giz" ataca o direito moral da propriedade burguesa; com "Santa Joana dos Matadouros" desmascara a hipócrita caridade burguesa, e alerta para o idealismo perante a vida; etc., etc.

O que significou este trabalho? Significou precisamente um esforço titânico para dotar um povo derrotado e atemorizado sob a bota nazi, com conhecimentos e cultura. Para que pudesse tomar consciência das suas necessidades. Para que pudesse compreender o conceito de liberdade.

Quanto à procura formal, ele não poderia, logicamente, orientar-se por outro caminho a não ser o do realismo. Ilusionismos, mistificações e sonhos, truques emocionais e "descobertas"

sensacionalistas, eram substituídas pelo rigor, pelo despojamento, e pela sensibilidade com que o actor e a imagem serviam o texto. O mesmo é dizer, a ideia a transmitir.

Não se julgue que este texto não era alegre, vivo, irónico e sarcástico. Tinha isso tudo, porque era ligado à vida. Não confundamos o trabalho de Brecht com os imitadores enfadonhos e pretenciosos que hoje pululam à sombra do Mestre.

Para concluir estas breves notas, devo dizer que este meu "amor" especial pelo teatro de agitação e propaganda e pelo trabalho de Brecht, não significa, de modo nenhum, que pense que se devem excluir outras experiências e a procura de novas formas. Pelo contrário, o progresso do teatro depende de se compreender a herança do passado e de se assumir a coragem de romper com dogmas e estereótipos. Só assim se poderá assegurar a herança de Brecht, no que ela significa de mais subversivo: análise dialéctica da vida e dos sentimentos, recurso ao materialismo histórico como pano de fundo essencial às histórias que o teatro tem de contar. Bem contadas, e bem claras, para que seja mesmo uma forma de Arte e um meio de comunicação social ●

Helder Costa

— Encenador e dramaturgo



CHARLES MOORE

UM CERTO ECLETISMO

João Pedro Rosado

A obra de Charles Moore reflecte um conjunto de preocupações que se identificam, nas suas linhas gerais, com as de um movimento que surge com maior evidência nos anos setenta — vários autores, como por exemplo, Charles Jencks e Robert Hughes, localizam nos fins da década de setenta o fim do Modernismo — e que vem sobretudo explorar um dos aspectos em que a conhecida arquitectura dos anos vinte e trinta se mostrou mais deficiente: o visual.

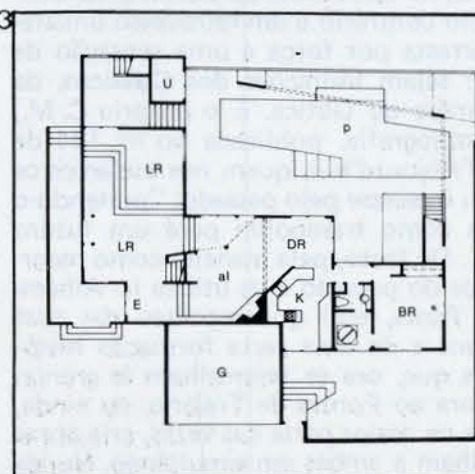
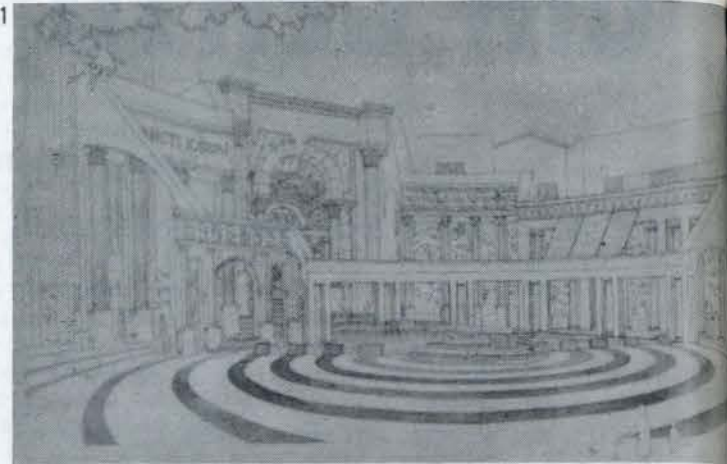
É provável que a ideia de 'eclectismo' nos anos setenta, como manifestação de uma tendência na arquitectura venha de novo suscitar-nos um certo embaraço. Na verdade é comum, hoje em dia, atribuir a este vocábulo um significado quase pejorativo, que revela uma certa 'falta de originalidade' ou 'incapacidade latente', ou ainda, no pior dos casos, 'um revivalismo efémero apenas justificado pelo oportunismo'. Foi neste ambiente de pouca expectativa que as obras de Charles Moore e as do movimento que ainda hoje apenas começa a esboçar-se, com a designação de Eclectismo Radical, chegaram até mim, acabando por me impressionar vivamente: de facto vieram contrariar todas as minhas previsões. A curto prazo apercebemo-nos quanto o eclectismo dos anos setenta se distancia do do século dezanove. Enquanto que no primeiro caso se utilizam e se misturam numa única obra elementos arquitectónicos pertencentes a diversas épocas e lugares, no eclectismo do século precedente assiste-se pelo contrário a um retrocesso unilateral, que nos arrasta por força a uma sensação de nostalgia, quer sejam imitações dos Clássicos, da arquitectura Árabe ou Gótica. É o próprio C. M., numa sua autobiografia, publicada no nº 184 da *Architecture d'Aujourd'hui*, quem nos esclarece os motivos do seu interesse pelo passado: "pretendo utilizar apenas como trampolim para um futuro mais alargado". De facto, pela maneira como recorre aos exemplos do passado e os utiliza (o Alhambra, a Acqua Paola, etc) que recolheu das suas inúmeras viagens e de uma certa formação histórica, cria obras que, ora se assemelham às granjas californianas, ora ao Forum de Trajano, ou ainda, como acontece na maior parte das vezes, cria obras que se assemelham a ambas em simultâneo. Nunca porém, é importante notar, se confundem com as

peças arquitectónicas criadas pelo eclectismo do século dezanove. Há, entre umas e outras, uma diferença tão fundamental como a que Jean Cocteau estabelecia certa vez: "nalgumas mulheres as mais belas pérolas parecem falsas; noutras, porém, as pérolas falsas parecem verdadeiras". É esta certamente a sensação que disfrutamos do eclectismo de Charles Moore, algo como um forte encanto feminino do conjunto é capaz de tornar genuínas as pérolas que sabemos falsas, ao ponto de, ao utilizar temas do passado, ser capaz de lhes conferir uma autenticidade e uma renovação que julgáramos impossível.

Para Charles Moore, "os espaços e a forma das edificações deveriam ajudar a memória humana a reestruturar as relações entre o tempo e o espaço". Para conseguir tal efeito frequentemente utiliza e preserva temas do passado. Na sua Piazza d'Italia, projectada para uma comunidade italiana em New Orleans, desenha o mapa deste país em relevo no pavimento; à sua volta, elementos de pórticos representam as seis ordens da arquitectura clássica. Também no seu clube da Faculdade de Stª Bárbara procura reunir o novo e o antigo, o próximo e o longínquo, utilizando ora elementos do séc. XIV, espanhóis, ora lâmpadas pontuais e néons característicos do século XX e duma sociedade de consumo que tem de recorrer à luz e à cor para, através das técnicas comerciais, vender os seus produtos e veicular uma ideologia. Não ousou afirmar que a utilização destas duas linguagens, uma do século XIV, a outra do nosso século, seja uma 'provocação à reflexão', no dizer de Umberto Eco, mas trata-se sem dúvida de um exemplo em que as imagens não nos 'convidam à hipnose', apesar da utilização dos néons tão característicos dos anúncios comerciais. Um outro exemplo, que Charles Jencks, no seu livro *The Language of Post-Modern Architecture*, considera um dos mais significativos na carreira deste arquitecto e representativo da sua tendência para o Eclectismo Radical, é a Burns House. Quando a visitamos, diz-nos Jencks, somos levados de um balcão de características mexicanas, até uma sala onde um cuidadoso tratamento da luz e disposição de um órgão lhe conferem uma atmosfera quase religiosa. Contudo, para nossa estupefacção e encanto, em breve, ao prosseguirmos em direcção ao estúdio do professor (proprietário da

casa), deparamos com um pequeno quarto que é um autêntico camarim à maneira de Hollywood. São reunidos, nesta única obra, vários lugares geográficos (bem como várias intenções) que nos surgem, obviamente não sem surpresa, à medida que se desenrola o tempo de exploração de toda a casa. Também aqui há uma constância de vãos, aberturas em paredes que se destacam, planos que se sobrepõem e que nos dão a sensação de um espaço prolongado até ao infinito, motivos estes que são desenvolvidos ao longo de toda a obra de Charles Moore, quer seja no interior ou no exterior das suas habitações. Muitas vezes chega a utilizar um mesmo elemento divisório tanto nos espaços exteriores como nos interiores, criando uma continuidade de espaços que é apercebida com prazer. Na verdade há uma forte simbologia ligada a estas divisórias esburacadas — outras maneiras de serem portas, janelas e arcos — que poderá ter uma certa justificação numa religiosidade remota. Tanto é assim que certos autores há que referem a importância que tem para o homem religioso passar através de uma porta ou de um arco: é como passar através do eixo sagrado de uma parede. O próprio C. M. não é indiferente a este tipo de asserções e para justificar a noção de aedicula-centro — estrutura central de quatro pilares — que por vezes aplica na construção das suas casas, recorre a John Summerson quando este diz que “sugere, com efeito, um meio de criar um centro do universo na pequena casa de cada um”. Moore procura fazer com que os futuros habitantes das casas por si idealizadas participem na sua construção, de modo a que mais facilmente estes se identifiquem com o meio onde vivem.

Há ainda um outro elemento que me parece decisivo para a compreensão de uma presumível simbologia: a cor. É Peter F. Smith quem, no seu livro ‘The Syntax of Cities’, nos esclarece algo importante acerca do valor simbólico da cor. Recorrendo aos conhecimentos adquiridos pela psicologia moderna, diz-nos que dentro do paleocortex existe uma estrutura mais ou menos individualizada, o sistema límbico, que teria sobretudo a capacidade de participar num simbolismo de tipo não-verbal. Enquanto que não poderia conceber a cor vermelha em termos de uma palavra ou de um determinado comprimento de onda, poderia no entanto associar a cor simbolicamente com coisas tão diversas como o sangue, a luta, a guerra, uma flor, etc. Ora a arquitectura não nos ‘fala’ em termos verbais, mas recorrendo aos seus próprios signos (e articulando-os à maneira de uma linguagem) adquire a capacidade de comunicar e de nos provocar reacções tão diversas como um simples sorriso ou um trejeito de repulsa. Quando Charles Moore utiliza uma gama de cores tão vasta como é o caso do alçado principal de Burns House (dezassete diferentes cores terrosas), ele não faz mais do que se dirigir ao aspecto emocional de quem a contempla, explorando mais uma vez associações simbólicas, tais como as que indiquei acerca da cor vermelha e a maneira como actua sobre o sistema límbico. Mas Moore não fica por aqui: para acentuar ainda mais o impacto emocional das suas habitações, recorre, para a sua composição dos volumes e do espaço



CHARLES MOORE e WILLIAM HERSEY, Piazza D'Orléans, New Orleans, 1976

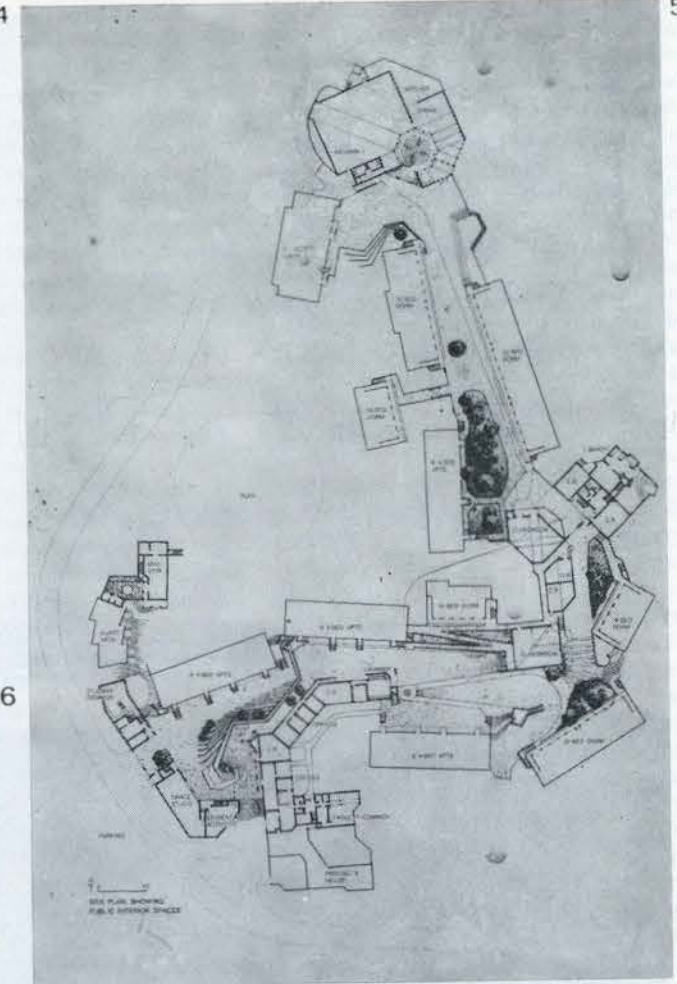
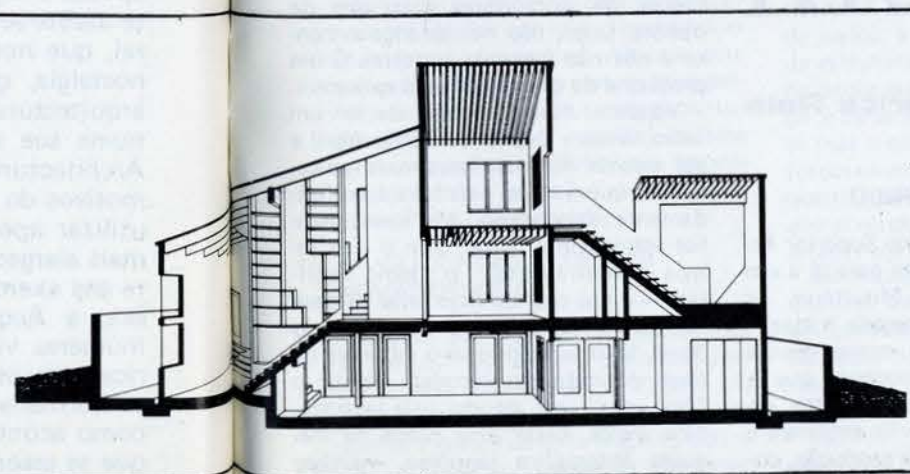
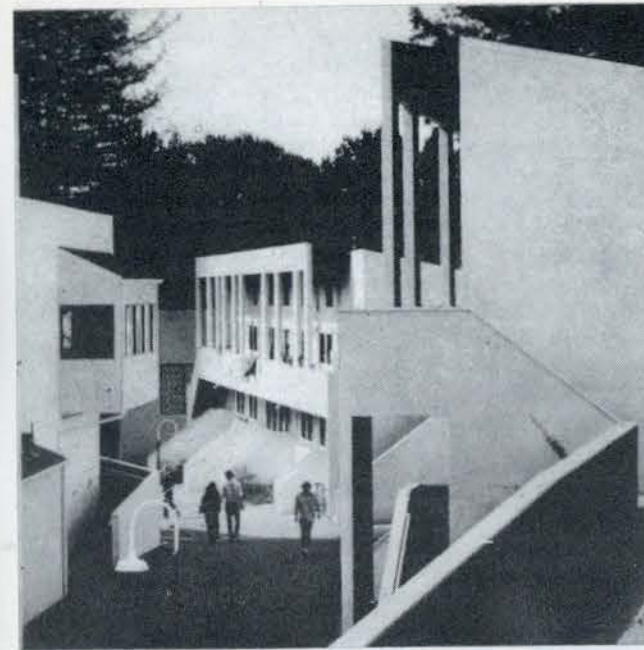
CHARLES MOORE, Burns House, Santa Monica Canyon, LA, 1972

CHARLES MOORE, Burns House, Santa Monica Canyon, LA, 1972

CHARLES MOORE e WILLIAM TURNBULL, Kresge College, Universidade da Califórnia em Santa Cruz, plano 1972

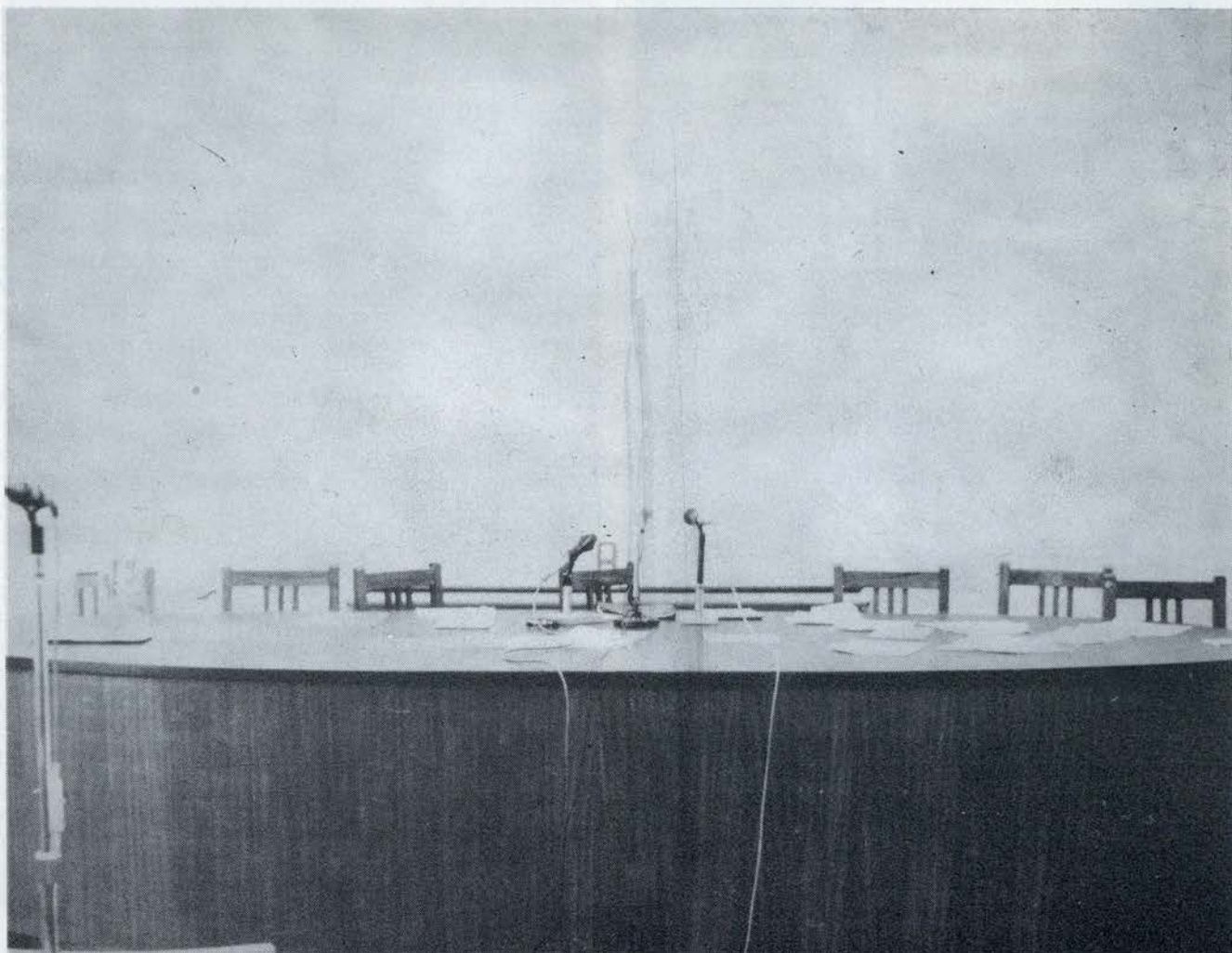
CHARLES MOORE e WILLIAM TURNBULL, Kresge College, Universidade da Califórnia em Santa Cruz, plano 1972

CHARLES MOORE e WILLIAM TURNBULL, Faculty Club, Santa Barbara, 1968



físico ao próprio corpo humano e aos sentidos. Para C. M. “o que está em cima continuará a ser diferente do que está em baixo, a direita persistirá em ser diferente da esquerda, e do mesmo modo o que está à frente e o que está atrás serão completamente diferentes”. Moore opõe-se ao sistema de coordenadas cartesianas para a elaboração dos espaços que serão utilizados pelo corpo humano. Propõe-nos uma leitura de prazer, e não, em exclusivo, uma leitura intelectual. Procura não a ordem e a simetria aparentes, mas a irregularidade escondida. A propósito de Kresge College, Charles Jencks (no livro já aqui citado) refere a semelhança do percurso ao longo dos seus edifícios com o de um percurso ao longo de um jardim chinês. Um certo fascínio pela incoerência e um gosto pela diversidade assemelham-no na verdade, para usar uma expressão de Jorge Luís Borges, a um ‘jardim dos caminhos que se dividem’. Segundo este autor, o jardim dos caminhos que se dividem “é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Tsui Pen. “Ao contrário de Newton e Shopenhauer, não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempo, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos”.

João Pedro Rosado — estudante de arquitectura da ESBAL



Questões que se põem

Pedro Cabrita Reis

N. R. : Continuamos neste número o debate em torno do Ensino Superior Artístico, desta vez com um artigo de Pedro Cabrita Reis, que não se relacionando ao nível do pormenor exclusivamente com os casos da ESBAL ou da ESBAP, tenta antes tocar algumas questões de natureza geral e, se possível, lançar mais algumas pistas para que este assunto mantenha — como aliás tudo parece indicar — o nível de interesse e polémica suscitado.

PAÑO DE FUNDO

As estruturas do Ensino Superior Artístico (ESA) continuam para lá a um dos muitos cantos do Ministério. As razões de "tão vil e apagada tristeza" são várias, umas mais outras menos evidentes. Ao acaso, anotaria que o simples facto de os diplomados do ESA tradicionalmente não entrarem a fundo na engrenagem da produção, como por exemplo os engenheiros ou os

químicos, constitui um entre os muitos factores que provocam o "deixa andar" que nós conhecemos. Mas não só.

Embora já velha, a situação continua aflitivamente jovem e a prova disso é a teia de problemas que nós HOJE temos nas mãos.

Contudo, não é perante um caso de amnésia governamental que nos encontramos. Tal abandono não é um problema da conjuntura mas sim de opções. Logo, não nos abrange somente a nós não é apenas sectorial. É um problema de princípios se o quiserem.

Vejamos. Nunca deixou de ser um facto, antes e depois do 25 de Abril e até mesmo nas suas fases mais radicalizadas que o nosso país foi e é profundamente dependente dos investimentos estrangeiros. Viver com o que temos — parafraseando o sábio político — é nos dias de hoje lavar os dentes com a pasta dentífrica do James Bond, lavar as mãos com o sabonete de nove de cada dez estrelas, engolir o filme americano, estudar pelo livro técnico inglês, bater uma chapa na máquina fotográfica japonesa, mastigar bifes de vaca espanhola, ser espiado

telefonicamente pela electrónica alemã. (Oh Eça! isto está na mesma!...)

Por detrás deste confusão de import/não-export, está um princípio. Princípio esse que explica a inexistência dum plano para o Ensino Superior que dê de facto resposta às reais necessidades da população portuguesa. No âmbito do ESA, as mazelas deste "status quo" são conhecidas e daí que continuem as velhas queixas — onde a integração dos nossos diplomados? onde a oficialização dos cursos? onde a constante actualização planificada das ESBA? onde estamos nós a participar também na elaboração da política cultural e artística do país? porque não intervimos directamente na elaboração e crítica dos programas do liceal? onde ficaram as necessárias práticas e técnicas para a nossa investigação plástica? onde o estabelecer de elos de contacto entre os estudantes das ESBA e as experiências desenvolvidas noutros países? e onde está a organização que permita a estes mesmos alunos terem um contacto crítico e o conhecimento do meio português para melhor desenvolver a sua aprendizagem e a sua prática? podia continuar até ao infinito. Ou quase.

Bom, a coisa não é só de agora. Mas se não há grandes razões para bater palmas aos responsáveis (?) pela cultura e ensino a seguir ao 25 de Abril, continuamos "desalços" e até mesmos mais do que já estivemos.

Vários indícios levam a crer que se elabora actualmente, neste mesmo momento, uma estratégia de contenção às experiências pedagógicas e culturais que estavam em curso ou apenas em gestação e que davam clara referência da vontade de mudar. A admitir-se esta hipótese, não se poderá pensar que o ESA não venha também a ressentir-se destes "ásperos tempos". Para conferir objectividade à suposição, fala a realidade do MEIC que tivemos e a previsão do MEC que vamos ter.

Este é o pano de fundo que não podemos esquecer, se quisermos com um mínimo de rigor histórico e honestidade continuar nestas páginas o debate sobre o ESA que há e o que esboçar alternativas, é urgente. As que soubermos, as que pudermos, as que permitirem evitar o agravamento da actual situação, muito em especial se esse agravamento for tão subtil que assumam uma pretensa "intenção" de "corrigir" (?) ou "ajustar" distorções...

A VELHA PERGUNTA E AS NOVAS DÚVIDAS

E para que serve o Ensino Superior Artístico? Ou antes e particularizando: — Para que servem as ESBA? As opiniões dividem-se; o assunto está aberto e carece de uma resposta definida. Tal como as coisas estão, são detec-

táveis duas vocações fundamentais na ESBA — formação de professores e formação de artistas plásticos. De facto, um largo contingente de pessoas procura a possibilidade de, sem dificuldades transcendentais, adquirir a habilitação que permita dar aulas de educação visual no preparatório e no complementar.

Um outro grupo de pessoas procura a assimilação e a prática de um certo número de técnicas e meios de investigação plástica.

Quanto ao primeiro caso, convenhamos que há na ESBA uma patente incapacidade de renovação pedagógica e cultural bem como científica, ao nível das modernas ciências da educação para que possamos dormir descansados quanto à capacidade profissional dos futuros professores de educação visual. Hoje, tal como ontem, e não se sabe ainda por quanto tempo, impera a lei da carolice, trabalhando e investigando sobre o joelho (quando não se sofre de gota ou de reumático crónico...) onde o autodidatismo se revela quase um princípio metodológico, e em que as experiências positivas que também as há, — justiça seja feita — esbarram insofridamente ano após ano contra a parede da mediocridade hierárquica.

O simples facto de o sector numericamente maioritário dos estudantes das ESBA ir desembocar no ensino não nos permite no entanto pensar que tudo vai bem quanto à sua formação e treino, para o desempenho dessas funções.

Se o que disse mais acima é válido para o problema de formação de professores de educação visual, também o é ao nível da investigação e da prática artística. As relações aluno/instituição-escola, aluno/meio, aluno/professor ou até, e, mais largamente, escola-meio, apesar dos passos dados (e agora em causa) afigura-se-me que continuam deficitárias no tocante à crítica que continuamente é preciso manter para assegurar a vivacidade e actualização das experiências e do ensino praticado. É notória a falta de capacidade, de meios, e até de "poder de encaixe" da estrutura que temos. A altura não é de deitar culpas pois o objectivo a atingir é curar a doença sem matar o doente mas o que é um facto a reconhecer forçosamente, é que há entre nós quem tenha algumas dificuldades em compreender certas noções e necessidades elementares.

Sem sabermos ainda objectivamente quais as metas a atingir pelo ESA/ESBA constata-se no entanto a existência das duas opções acima enunciadas como sendo componentes inatas das actuais ESBA.

Ao contrário de algumas pessoas, considero que é um falso problema

que uma e outra destas componentes se excluam mutuamente ou sejam incompatíveis na sua coexistência, interdisciplinar, científica, ou até mesmo física no espaço cultural das ESBA. Estou portanto em desacordo com traçar planos que privilegiem um ou outro dos aspectos, fenómeno aliás que se vai pressentindo nas intenções mais ou menos claras dos responsáveis ministeriais e que se traduziria em deturpar a natureza das ESBA conferindo-lhe o papel de centros de formação profissional acelerada para professores de Educação Visual. Numa palavra: as ESBA seriam pura e simplesmente englobadas em estruturas do Ensino Superior. Curto, seria atraídoada a sua identidade universitária e ficariam amputadas "como centros de investigação estética e cultural" que são de facto.

O que parece ser o estádio a atingir — para sintetizar o que foi dito — é dotarmos as ESBA da flexibilidade necessária que ainda não têm e que, a partir de uma discussão sobre meios e objectivos, a movimentar no seu seio, permitiria um correcto funcionamento simultâneo (não paralelo note-se) de uma e outra das vocações apontadas, complementando-se mutuamente, combatendo na prática os perigos da especialização tecnocrática, não dando azo a artistas encerrados na "sua" arte alheados dos importantes problemas que põe a educação artística da criança, ou pelo contrário, professores de educação visual desgarrados na sua actividade, tendo perdido o necessário contacto umbilical que os deve ligar à prática e à teoria da arte.

Entre outras, esta deveria ser uma das características fundamentais a atribuir às ESBA como membro de pleno direito da **Universidade** naquilo que esta palavra encerra quanto ao conceito de nível do ensino, a praticar.

À instituição universitária, é ponto assente (sê-lo-à para toda a gente? ...) que compete com actos concretos integrar-se nas tarefas sociais, comprometendo-se ao seu nível nas modificação de práticas e mentalidades da sociedade em que se insere. Transportando para as ESBA este princípio genérico, a sua aplicação nesta área, significa definir o objectivo principal (mas não o único note-se) de apetrechar teórica e praticamente aqueles que aí desenvolvem as suas pesquisas, alunos e professores, de tal forma que igualmente no campo do ensino da educação visual e da prática artística, se formem e treinem exímios manipuladores de todas as técnicas de investigação e comunicação que aplicadas à prática cultural, pedagógica ou de qualquer outra forma de intervenção social revelem a existência planificada daquilo que, segundo expressão que transcrevo do recém editado **Manifesto dos Escritores**

Novos se poderão chamar com propriedade os "transformadores do quotidiano"...

É obvio que nada disto é pensável sem levar em linha de conta o nosso quadro político real. Pensar o Ensino Superior Artístico ou as ESBA implica detectar e combater vários inimigos mais ou menos perigosos.

Assim, há que combater o grande peso que assume ainda hoje uma instituição universitária que, enquanto estrutura hierárquica, tem um passado de apoio incondicional (salvo raras e honrosas excepções) à decrépita e obscura cultura fascista, com programas imobilistas e retrógrados deliberadamente à margem das realidades nacionais, reeditando no século XX processos idênticos à escolástica medieval facultando a mediocridade cultural e científica, instituindo como escala de valores o grau de bajulação à filosofia e directrizes da "política do espírito" de tão má memória, servindo apenas para fornecer o envólucro de uma (in)-cultura supostamente superior a uma camada de privilegiados que seriam assim mais reforçadas na solidez da sua origem social.

A não desprezar também os obstáculos que podem ser levantados por láticas idênticas àquele responsável governamental que afirmava não há muito tempo, qualquer coisa como...: "...o país não precisa de artistas...". "Broncas" deste teor ilustram com clareza o tipo de realidades que temos que conhecer minuciosamente para que não sejam cometidos erros na tática a desenhar.

Além disto, salientarei ainda um facto que me parece ser importante. Estamos num período histórico em que a aquisição de conhecimentos, a formulação de teorias e a experimentação são cada vez mais, fruto de uma comunicação entre várias áreas de pesquisa cultural, científica e tecnológica, o que nos obriga a abandonar por obsoletos, métodos restritos e isolacionistas. Torna-se tarefa do momento para os intervenientes nas ESBA projectarem para além das paredes estreitas das instituições escolares as experiências em desenvolvimento. Será essa a forma ideal — e os meios, compete a cada momento definir quais os melhores — de lançar uma rede de canais de

informação que trarão dentro do ESA benéficos "choques de realidade exterior" que se transformarão em reactivadores das estruturas e práticas internas das instituições que, como a própria designação indica, estarão permanentemente sujeitas à cristalização que atacará mesmo os processos mais vanguardistas em curso.

Uma extensão cultural como factor de reanimação interna e de inserção na comunidade é talvez uma das formas possíveis para garantir condições que dêem às ESBA características suficientes para poderem transformar o quotidiano.

Aproxima-se do fim este pequeno acumulado de ideias.

Tal como alertei no princípio, estou longe de ter esmiuçado todos os recantos deste complexo edifício ou mesmo até, de os ter exposto (os que toquei...) organizadamente.

Tentei no entanto e, da maneira que me foi possível neste momento, fazer clara a necessidade da alternativa.

Em suma: — Alternativas precisam-se. Para já ●

Pedro Cabrita Reis
— estudante de pintura da ESBA



Os monstros e as Janelas Verdes

Ernesto de Sousa



N. R. : Os museus, os monstros, os monstros que há nos museus e os museus que são uns monstros, as Janelas Verdes e Ernesto de Sousa. E o Museu de Arte Moderna. Mas só se for moderno e de arte moderna. Temos uma vez mais, entre nós, alguém que é decididamente controverso. Agora leiam e depois digam.

Os monstros, os mostrengos.

Alinham-se para morrer e morrem. As obras-primas, o património da humanidade, a boa consciência acumulada. Obras obras obras. E a sua conservação, e os guardas, os contínuos, os porteiros. Vigiam — dizem eles — toda a memória do mundo, a colcha que foi da senhora viscondessa, os quadros, as molduras, as peanhas. Um cemitério com visitas guiadas, às terças e às quintas, e aos domingos de manhã para a classe operária. Respeito, silêncio, não incomodar o longo sono mortal. Climatizado, asséptico, encerado. Não vivem porque morrem: mortos mumificados persistem apenas em durar. Paródia da eternidade. Alcatifas, museus.

Os monstros, perguntaria Baudelaire no seu "spleen", como foram feitos e como poderiam não ter sido feitos?

AS JANELAS VERDES

Eu andava a aprender a viver. De facto não aprendi mas continuo.

Bom, era no princípio de andar a aprender, tinha para aí treze anos. E não fui em grupo, peregrinava pela cidade, isto ia-se descobrindo a pouco e pouco. E as docas, e os barcos minha paixão não estavam longe. O que me terá atraído naquele imenso casarão? Fiz-me esta pergunta incessantemente durante anos, e só no outro dia... Estava seguro na sombra sossegado e sem perguntas e vieram ter comigo dois homens "de museu". Que eu amo. Um, cá por muitas e muitas (e o amor do amor, o "living") e ainda porque diz sempre qualquer coisa certa: o "moderno é o futuro"; o outro porque precisamente me proporcionou à luz dos fósforos que se lhe queimavam nos dedos a visão mais fantástica que tive até hoje de um... museu. Pois os dois amigos vieram ter comigo, ao lado estava o mural do Almada não iluminado como de costume mas também não interessa porque a luz daquele "Começar" é interior. Vieram simpatia, formalismos nenhuns, as colchas e o video misturaram-se na nossa conversa. Foram-se e eu sentei-me de novo na sombra com um indefinível sentimento de bem-estar apesar do ataque das anginas que já rugiam surdamente. E de repente eu vi as janelas verdes, DO MUSEU DAS. Tinham rolado os anos, tinham rondado as dores, as partes de fraco e os orgulhos e os desejos. Naquele

imenso casarão entre doca e doca, ou um pouco mais ao alto vendo-se o Tejo todo bem cedo te soletrei ode marítima ou mudo e contente do mar: entrara um dia **para ver as janelas verdes!**

Claro que não as vi, e como lá fui de livre vontade e disponível vi mesmo muita outra coisa, lembro-me bem daquele quadro dos macacos que depois foi arrecadado (está visto!) e também o do caldeirão, esse felizmente é "primitivo" e lá está — como tantas coisas à espera de ser estudado por economistas, fenomenólogos, antropologistas, e até historiadores, quando os houver, claro, neste país a abarrotar de classe média, estudos médios, interesses médios, política média e entusiasmos médios. E o Bosch, lembro-me até de uma senhora que estava a copiá-lo e tinha escrito uns livros com imensa piada: aquilo não eram as **tentações** mas as **visões** do santo, profecias da nossa imoralidade contemporânea, piscinas, bombardeiros, estava lá tudo. Bem isto já foi uns anos depois. (Eu troco as datas). Também uns anos depois, dois ou três, encontrei-me com o Director. Que me fez logo lembrar o meu chefe de escuteiros e todos os pais que fui tendo sem conflito. (Só tive pais bons, a Lei sempre foi doce para mim. Até ao dia em que me queriam obrigar estátuas, isolamentos, mas nessa altura eu já estava muito duro para me roe-

rem: não houve dramas, aprendi o desprezo, mas isso é outra história).

Vi aquelas coisas, **vivi-as**. Conheci o João Couto, que é uma das coisas boas **que há na vida**. Depois levei lá amigos, colegas. Era a minha bela. Tinha nome: Isabel, Maria ou mais misteriosa Núria, Nucha. O nome faz a coisa. Flamengo, côr complementar, os mendigos de Zurbaran, o Mestre do Paraíso. Estas coisas não me eram só familiares, eram minhas, o dia à tripa. Os "guardas" conheciam-me (nunca me cobravam bilhete, nem aos meus grupos!) eu deslizava pelo silêncio do chão com cauteelas maternas. Tudo ali estava vivo — a sonhar talvez? (Cheguei a ter ciúmes leves, uns anos depois quando voltei do estrangeiro e encontrei diligentes amigos a **conservarem** o museu: a conservarem-me? E este sentimento das profundezas só se desvaneceu quando — tendo entrado eu na conspiração — conseguimos meter mesmo no ventre daquele casarão imenso a maravilha do "living". Depois, depois).

Tantas coisas passaram. É certo. Mas só **no outro dia** vi as janelas verdes que lá já me tinham atraído!

As coisas num museu **que é das janelas verdes**, não se alinham para morrer. Ou por outras palavras, ali a morte é um trabalho da vida. Claro que morreremos todos, e os quadros também com ou sem moldura e os imensos

casarões... e até as estrelas unidas, silenciosas. Mas esse não é o problema: do que se trata é de não alinhar para morrer. Entre morrer e viver para morrer está o infinito desejo. De ver do outro lado, de acertar no ponto que está fora quase a ser compreendido, de encontrar o seio debaixo da blusa que não é bem isso e não basta tocar; de, finalmente, ver compreender as janelas verdes. (O que ainda é apenas um começo).

UM PENSAMENTO AMADURECIDO

Eu não falo (escrevo) por falar (escrever). Nem vejo as janelas verdes só porque passaram anos e tenho que escrever uma crónica. Tudo isto é a sério, eu podia contar a minha vida desde pequenino e fazer chorar as pedras da calçada. Ou rir os lindos basaltos azuis que ainda os há. Isto é a volúpia de um pensamento amadurecido. "Deixai vir a mim os pequeninos" dizia Jesus; e eu digo: vão às minhas lições. Que mais posso dizer se já não se pode ser Cristo em Lisboa?

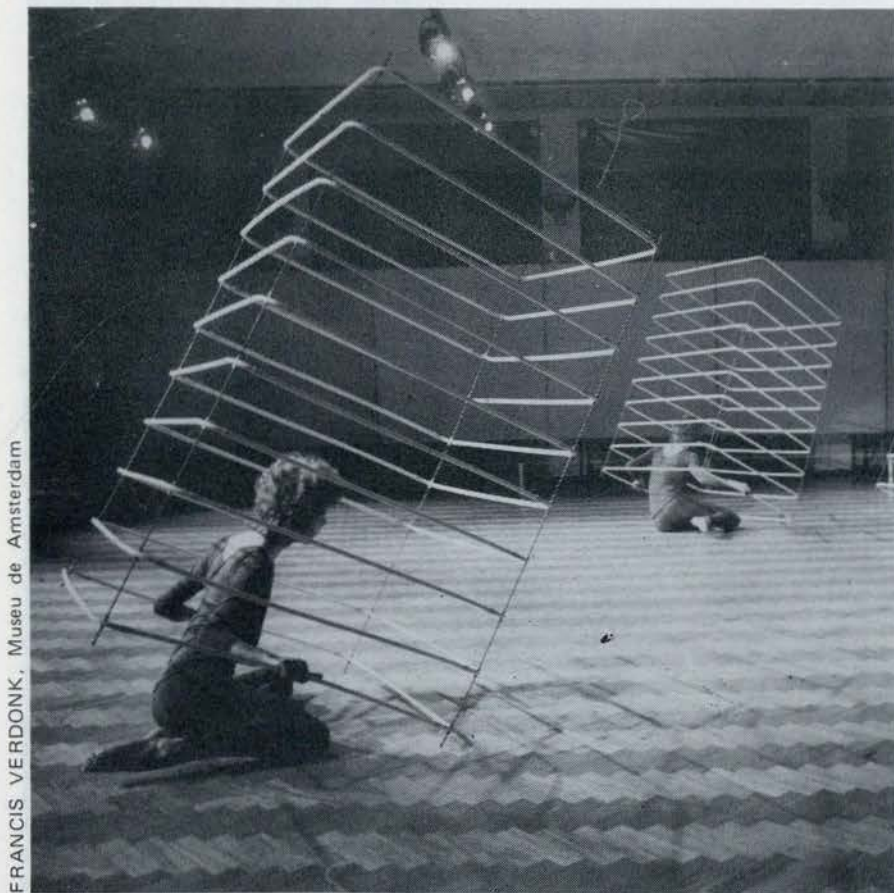
Mas desiludam-se, tal como nesta crónica eu não ensino nada nas minhas lições. Deixo só passar o tempo, e se possível aumentar o desejo. Querem um exemplo? Um dia estávamos num exercício de expressão corporal (chamemos-lhe assim...). E eu comecei a explicar às pessoas como deviam **cair** do banco. Devagar. **As pessoas começaram a cair**. Eu então demiurgo sentia-me cada vez mais ao corrente... Pedi-lhes para se concentrarem apenas na minha voz a minha voz modulava-se e perdia aquelas entoações sincopadas tão aborrecidas... **Durmam!** fui murmurando lento. **E as pessoas dormiram completamente**. Eu então tive que inventar como acordá-las! Isso não lhes posso explicar: mas foi difícil...

OS MOSTRENGOS, OS MONSTROS

Portanto eu estivera na sombra, e depois com os meus dois amigos (vivísimos) dos museus. O que foi, pensamento amadurecido, que me fez ver as janelas verdes? Foi uma frase que ficou no ar: **MUSEU DE ARTE MODERNA**.

Museu de arte moderna? Um tempo e outra pergunta, cá dentro no cerne do desejo. Com ou sem janelas verdes? Foi então que as vi. Eram verdes e tudo claro: começava o trabalho de inventar como acordar o mundo. Porque, quanto ao resto é fácil de ver: que um museu (para não ser museu, para não ser um monstro) tem que ter as janelas verdes... e ainda por cima se for moderno de arte moderna... ●

Ernesto de Sousa.



FRANCIS VERDONK, Museu de Amsterdã



Da fotografia

Luís Jorge Carvalho



N.R.: Já não era sem tempo aparecer nas páginas de "arteopinião" a Fotografia. Alertados para o facto, por não poucos leitores, iniciamos com este artigo do Luís Jorge Carvalho o tratamento de um tema que, ao longo dos futuros números, contamos abordar nos seus vários aspectos, desde a história da Fotografia até ao debate suscitado pelos ainda inúmeros pontos polémicos dessa que já é uma nova arte. Como não podia deixar de ser, o convite fica aberto à participação do leitor fotógrafo. E não só.

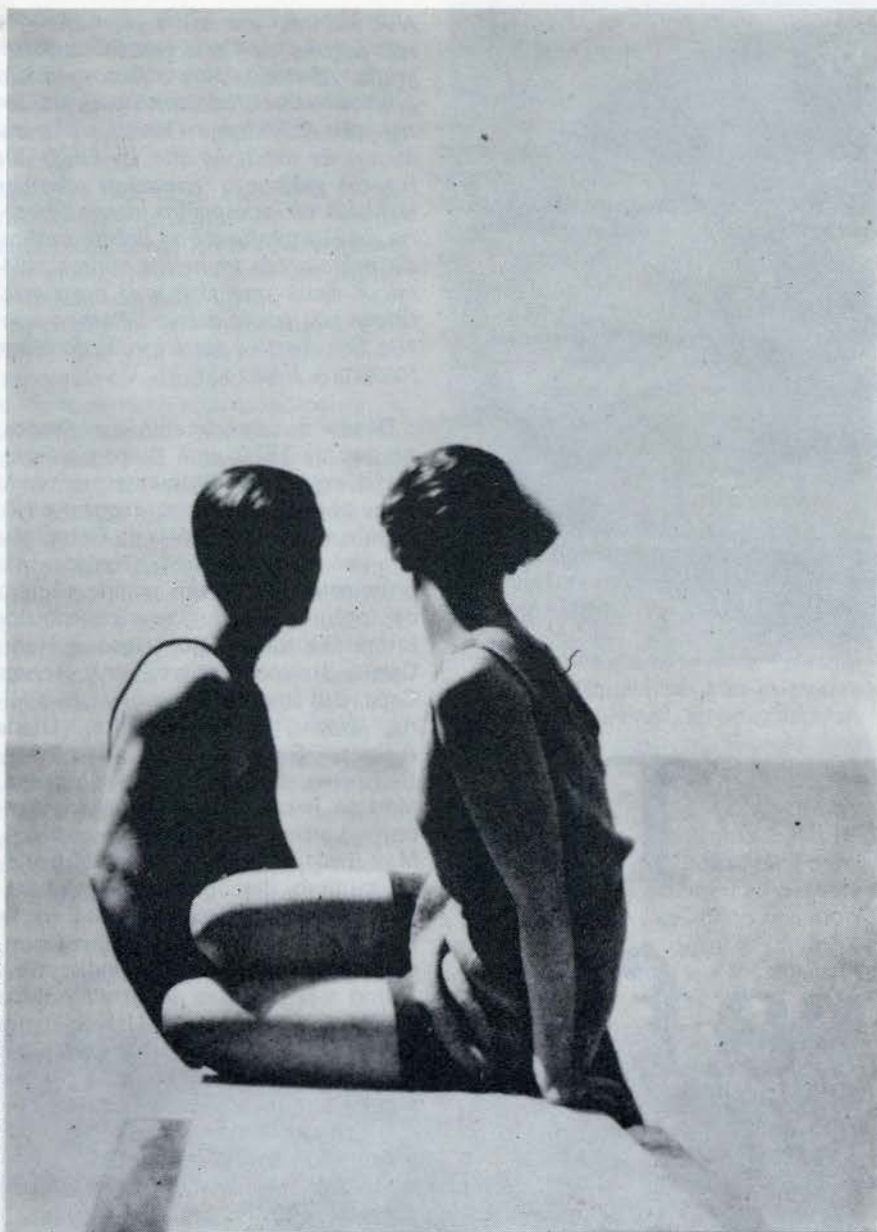
Desde o aparecimento em França, no ano de 1824, com Niépce, a Fotografia evoluiu tecnicamente mantendo o seu objectivo primeiro: registar o Homem e a Vida. A história da Fotografia fala-nos de progressos técnicos mas principalmente de um grande número de fotógrafos e dos seus contributos estéticos e sociais. Hoje, ignorar Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Robert Capa, Bill Brandt, Salomon, Lewis Hine, Nadar, Jones Griffith, Diane Arbus, Sander, Strand, Tony Ray-Jones, Gisele Freund, Koudelka, Martine Frank, Riboud, Richard Avedon, Lartigue, Kertész, Eisenstaedt, Max Ernst, Stieglitz e tantos outros é, no mínimo, desconhecer uma das manifestações artísticas da nossa era, a Fotografia. Para grandes editores mundiais, Museus de prestígio indiscutível (como seja o Museu de Arte Moderna de Nova York), para Universidades estrangeiras, a atenção dada à Fotografia é idêntica à prestada a outras formas de comunicação artística.

A Fotografia nasceu muito ligada ao processo da revolução industrial, à burguesia liberal triunfante. Da Europa chegou ao novo Continente. Ainda Daguerreotipo, a Fotografia percorreu o novo país, a América, tendo estado directamente interessada no seu desenvolvimento e expansão uma casta de comerciantes que viram no novo invento uma proveitosa fonte de receitas.

Em 1853, NADAR vinha propor uma nova concepção de estética fotográfica, através dos seus retratos de personagens célebres. Para NADAR, a Fotografia não devia imitar a Pintura. O enquadramento em Fotografia deixou de adoptar as leis académicas da organização dos elementos dentro do quadro e o retoque que alterava a imagem original fotográfica foi abolido.

As imagens de NADAR (de grande qualidade técnica, diga-se) foram na época as mais vivas e significativas, ao nível do retrato. ("QUANTO MELHOR CONHEÇO A PERSONALIDADE DO CLIENTE, MELHOR É O SEU RETRATO").

Em 1908, Lewis Hine, sociólogo e fotógrafo, publica um ensaio fotográ-



fico sobre o trabalho infantil. Esta reportagem vai indignar a opinião pública e fazer mudar a legislação sobre o assunto. A Fotografia directa, de rua, com propósitos sociológicos mas assumindo já uma certa estética, começa a nascer.

Em 1920, na Alemanha, a Fotografia vai-se desenvolver extraordinariamente. A escola Bauhaus, todo um conjunto de intelectuais onde figuram nomes como Kafka, Alban Berg, Freud, Paul Klee, Gropius, Brecht, vão contribuir directa e indirectamente para uma nova Fotografia. Nomes como Moholy-Nagy, Man Ray, contribuíram com novas propostas, através das suas imagens fotográficas. Quase todos os intelectuais de então se pronunciaram sobre a nova linguagem — a Fotografia. Bertolt Brecht chegou mesmo a escrever sobre Fotografia, tendo os seus textos sido importantes na definição do papel da Fotografia em teatro.

ERICH SALOMON foi um dos fotógrafos mais relevantes dos anos 20. Enquanto os grandes magazines começaram a preferir a fotografia ao desenho, para narrar acontecimentos, Salomon introduzia a ideia de uma Fotografia espontânea, que recusava o flash, os grandes aparelhos e optava por imagens não encenadas. O aparecimento de uma pequena máquina fotográfica com uma objectiva de grande abertura, a "ERMANOX", veio possibilitar as intenções de SALOMON. O Nazismo acabou com todo o movimento cultural iniciado nos anos vinte. Os que escaparam à prisão e à morte nos campos de concentração, fugiram para a América.

"UMA IMAGEM VALE MIL PALAVRAS". Com esta ideia, surge em 1936, um grande magazine americano, LIFE: Quase todos os grandes fotógra-

fos colaboraram neste projecto editorial, que até 1927 publicou os mais diversos assuntos, utilizando preferencialmente a imagem fotográfica. Os fotógrafos participavam na paginação das suas reportagens, propunham as legendas para as suas fotografias, o seu nome era mencionado ao lado de cada fotografia publicada. O prestígio do fotógrafo e da Fotografia, eram indiscutíveis. Os Fotojornalistas de LIFE, optaram por uma Fotografia directa, sem truques especiais, onde o aparecimento dessa magnífica máquina que se chama LEICA, deu um grande contributo, devido às suas características: pequena, silenciosa, rápida, proporcionando imagens de grande qualidade técnica.

Depois da guerra, alguns nomes da Fotografia, entre os quais Cartier-Bresson e Capa, fundam uma cooperativa de fotógrafos, a agência MAGNUM. De Paris, estes fotógrafos associados irão correr o mundo e trazer para a melhor imprensa mundial, incluindo LIFE, imagens documentais de qualidade até anteriormente dificilmente comparável. MAGNUM cobriu os assuntos da actualidade, mas também elaborou ensaios fotográficos, muitos publicados posteriormente em livros.

Em 1954, o Museu de Arte Moderna de Nova York, promove a exposição mundial itinerante "THE FAMILY OF MAN". O museu passou a convidar regularmente fotógrafos para Exposições, compra imagens para a sua colecção particular e encomendou temas diversos a grandes fotógrafos. Na Europa, na América, o fotógrafo deixou de ser um técnico de laboratório ou um curioso de carregar no botão. A Fotografia, é hoje uma forma de linguagem visual, para a qual é preciso sensibilidade e cultura.

Em Portugal, a Fotografia é ainda considerada uma forma de expressão inferior, ideal para registar casamentos, baptizados, cerimónias mais ou menos solenes. Para muitos intelectuais da nossa terra, a Fotografia não passa de uma mera reprodução mecânica da realidade ou então sendo um pouco mais tolerantes encontram na Fotografia o seu lado artístico e identificam-na com a Pintura. ("...QUE BELA FOTOGRAFIA, PARECE MESMO UMA PINJURA...").

A Fotografia, distingue-se da Pintura já que a imagem fotográfica resulta do registo da luz sobre a película, durante uma fracção de segundo, é organizada no tempo e no espaço, é o único processo de paralisar o movimento, no instante decisivo, expressivo, eleito pelo fotógrafo. O enquadramento aquando da tomada de vistas é sempre diferente daquele que seria feito em Pintura, dadas as condicionantes várias relativas à própria natureza da técnica fo-



tográfica: objectivas de focal diferentes, velocidades de obturador, tipo de emulsão, condições de fixação da luz e do movimento...

A Fotografia é essencialmente construída na altura em que se dispara. Cortar o enquadramento original, ou usar toda uma gama de truques técnicos, (solarizações, alto-contrastes, viragens, separação de tons, filtros que multiplicam a imagem e fazem reflexos bonitinhos, etc.) não fará de uma fotografia originalmente má uma boa fotografia. Assiste-se muitas vezes em Portugal, na chamada fotografia "artística" (representada pelos amadores de medalha), a processos técnicos onde o gratuito, o mau gosto, o oportunismo são flagrantes. O que se mostra já nada tem a ver com Fotografia, são quando muito processos fotográficos e como tal, um catálogo de culinária laboratorial barato.

A falta de informação sobre a Fotografia actual de qualidade, o desconhecimento da história fotográfica, o alheamento pela fotografia no ensino, quer secundário, quer superior (ao nível das Belas Artes), a imprensa de péssima qualidade que temos, os governos que temos tido, e que pelos vistos teremos de ter, o nosso marasmo cultural a todos os níveis, não permitem a mudança da situação da Fotografia em Portugal. A Secretaria de Estado, chamada da Cultura, apoia iniciativas de duvidosa originalidade e de falso vanguardismo ou promove exposições "fotográficas" que mais parecem o sinistro concurso da CUF, que qualquer mostra fotográfica digna do nome. Os jovens fotógrafos não são apoiados a nenhum nível. As exposições de Fotografia feitas em Portugal, têm sido custeadas pelos fotógrafos, sem apoio algum. Valorizar a Fotografia pela novidade "vanguardista", pelo truque "artístico", pelo neo-realismo barato e ignorar propostas que vão no sentido de fazer uma Fotografia virada para as preocupações várias, interiores, de cada fotógrafo, uma Fotografia que exista pela sua qualidade intrínseca e não pelo oportunismo, é cortar toda a possibilidade de Portugal vir a ter um conjunto de fotógrafos de qualidade e uma cultura fotográfica representativa.

Quando a própria imprensa estatizada ignora o que é um fotógrafo e o seu papel de jornalista, é desconcertante: numa dessas empresas, um telefonista, é hoje fotógrafo, não que seja essa a sua capacidade profissional, mas porque simplesmente havia um lugar no quadro mais bem remunerado, para ocupar. Isto acontece em Portugal, em 1979, cento e cinquenta anos depois de Niépce.

Luis Jorge Carvalho — fotógrafo

Acerca da historiografia da arte portuguesa Século XX

Margarida Calado



N.R.: Termina no próximo número a série de artigos com que, acerca da "Historiografia da Arte Portuguesa", Margarida Calado iniciou a sua colaboração em "arteopinião". No entanto a História da Arte não é para nós um assunto encerrado, pelo que pensamos continuar nos próximos números, focando questões relacionadas com a metodologia dessa ciência.

SÉCULO XX

Analisámos três séculos de historiografia da arte, de Francisco de Holanda a Joaquim de Vasconcelos. Constatámos que durante esse período a História da Arte se identificou com a biografia de artistas, pontuada aqui e além por juízos de valor, de acordo com os critérios estéticos da época, sendo dominada por "tábuas", "listas", "dicionários" de artistas, sem uma visão de conjunto, sem a preocupação de uma teoria.

Competir-nos-á agora perguntar:

Quais as linhas de orientação definidas durante o século XX?

Quais as influências de teóricos estrangeiros?

Quais as posições teóricas dos actuais historiadores da arte em Portugal?

Joaquim de Vasconcelos, nascido no Porto em 1849, com sólida formação recebida na Alemanha, deve ser considerado o primeiro historiador de arte português, com obras publicadas na transição do século XIX para o século XX.

As suas investigações orientaram-se para a pintura, arquitectura e artes decorativas (cerâmica, ourivesaria, esmaltes, bronzes e tecidos).

Podemos considerar duas linhas principais na obra de Vasconcelos, a da investigação e pesquisa de obras de arte e a de teorização: a primeira leva-o à descoberta, em Viena, do retrato de D. João I (1871) e, no Convento de S. Vicente de Fora, de quatro painéis do célebre políptico que tanta tinta fará correr (1895) (1). Mas não se limitará ao estudo dessas obras, preocupando-se antes com a inserção da arte portuguesa nas correntes da arte europeia, tendo chamado a atenção para a influência da arte da Flandres entre nós, a partir da viagem de Van Eyck a Portugal (2).

Valorizou também as origens da arte portuguesa, no domínio da pintura em relação ao século XV, no domínio da arquitectura em relação ao Românico (3).

No plano da teorização, em 1912, preparou para um Congresso "teoremas para o estudo da História da Arte na Península e especialmente em Portugal" (4), em que apresenta preocupa-

ções de ordem sociológica, ao acentuar o papel das encomendas e das relações internacionais, no plano económico e comercial.

Além disso, publicou, em 1881, o primeiro ensaio bibliográfico sobre metodologia da história da arte (5).

O seu interesse por esta matéria levá-lo-ia ainda a empenhar-se numa campanha para introduzir o "Ensino da História da Arte nos Liceus", folheto publicado em 1908.

Outra das suas preocupações foi a existência ou não de uma arte original portuguesa e não deixa de ser curiosa a sua afirmação de que "o futuro da arte portuguesa está na indústria popular, nas indústrias caseiras" (6); nesses sectores ela poderia ter um carácter verdadeiramente nacional — tema a ser repensado, noutro contexto, por todos aqueles que desejam um "design" português.

Mas a obra de Joaquim de Vasconcelos ficaria sem continuadores imediatos.

Podemos considerar as seguintes vias de desenvolvimento na historiografia da arte portuguesa no século XX:

- os dicionários;
- o estudo das artes decorativas;
- a inventariação de obras regionais;
- a publicação de obras de síntese;
- os estudos de pintura a partir da "polémica dos painéis".

A publicação de dicionários, de maneira geral, encontra-se na mesma linha de trabalhos realizados nos séculos anteriores. Da mesma geração de Vasconcelos, destaca-se Sousa Viterbo (1845-1910), cujos dicionários são de valor pela massa informativa que contém (7).

Também são reeditadas as obras de Taborda e Cyrillo, pela Imprensa da Universidade de Coimbra, na década de 20, por iniciativa de Virgílio Correia, integradas na colecção "Subsídios para a História da Arte Portuguesa" o que parece denotar certo interesse pelos problemas da historiografia da arte (8).

Outros dicionários são publicados já em época avançada do século XX, como o de Fernando Pamplona, — **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses, ou que trabalham em Portugal**, Lisboa, 1954-59 — na linha do de Viterbo e o de Magalhães Basto, **Apontamentos para um Dicionário de Artistas... no Porto, nos séculos XV a XVIII**, Porto, 1964.

Entre 1959 e 1973, é publicado o **Dicionário da Pintura Universal** no qual colaboram os principais historiadores de arte das últimas gerações: Mário Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José Augusto França e A. Vieira dos Santos que substituiu o primeiro no terceiro volume, consagrado à pintura portuguesa. Do método adoptado, diz

José Augusto França: "...apresenta... algumas vantagens metodológicas sobre os seus rivais... e entre elas uma hierarquia de valores garantida por bitolas quantitativas de número de palavras atribuídas a cada artigo, que foram rigorosamente respeitadas" (9).

Sem desmerecer o carácter didáctico e informativo de obras como esta, nem a probidade científica dos seus colaboradores, no entanto, do ponto de vista de um conceito geral de história da arte, entendemos citar o parecer de Nicos Hadjinicolaou: "...são obras de erudição de grande valor. Todo o trabalho monográfico orientado com as mesmas intenções e declarando-se como tal, mesmo sem revestir dimensões maiores que as dum artigo de dicionário, é um trabalho científico "técnico", indispensável a todo o estudo científico respeitante à história da produção de imagens". Mas as monografias de artistas só podem ser consideradas se nos derem "a relação mantida entre a produção de imagens e as ideologias globais das classes no mesmo período" e se não caírem na tentação de "partir do indivíduo para explicar as suas obras", considerando que "a produção global de um artista é o espelho da sua vida" (10).

As artes decorativas, valorizadas por Joaquim de Vasconcelos, continuaram a ser estudadas, a nível de monografias, como a que Teixeira de Carvalho dedicou a "A Cerâmica em Coimbra no século XVI" (1921) e a de "Ourives de Coimbra" (1922); também José de Queirós publicou em 1907 um estudo sobre "Cerâmica Portuguesa". Outras obras de síntese dedicadas às artes decorativas são as que Reynaldo dos Santos dedicou à faiança portuguesa e ao azulejo, ou as que se integram nos seus "Oito Séculos de Arte Portuguesa" ou na "História da Arte" dirigida por João Barreira (11). Todos estes estudos são úteis, se encarados como obras de inventariação e classificação de peças, mas deles estão normalmente ausentes não só as relações com outras formas de arte contemporâneas como a análise socio-económica capaz de explicar o seu desenvolvimento e a sua importância em determinadas épocas. Encaradas como monografias exemplares a nível de inventariação e classificação devemos referir as que Santos Simões dedicou ao azulejo e a que Robert Smith dedicou à talha (12).

Uma terceira via de pesquisa é a que leva à investigação ou inventariação de obras regionais como a efectuada por Gabriel Pereira nos "Estudos Eborenses" (1884-96), ou a publicada na "Revista de Guimarães" (a partir de 1884), ou a "Lisboa Antiga" de Júlio de Castilho (a partir de 1874).

Esta linha será prosseguida pelas publicações de Gustavo de Matos Sequei-

ra sobre Lisboa (13) e pelos estudos de Túlio Espanca em Évora.

Sendo todos estes trabalhos de mérito por valorizarem e tornarem conhecido o património nacional, sem dúvida se pode compreender a importância da iniciativa tomada pela Academia Nacional de Belas-Artes de levar a cabo a publicação da série Inventários Artísticos de Portugal (14), que se pode considerar a obra mais completa no seu género, contendo precioso material informativo.

Recentemente, a Junta distrital de Lisboa promoveu a publicação de uma série de volumes, com o título genérico de "Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa", contando com a colaboração de Carlos de Azevedo, Julieta Ferrão, Adriano de Gusmão, para os volumes referentes ao distrito de Lisboa e de Maria João Madeira Rodrigues, Ayres de Carvalho, Jorge Pais da Silva, Manuel Maia Ataíde, Irisalva Moita, Manuel Rio de Carvalho, António Manuel Gonçalves e D. Fernando de Almeida, na direcção, dos dois tomos referentes a Lisboa (15).

Esta publicação tem o mérito de reunir pequenas monografias sobre os edifícios mais importantes, alargando-se o seu âmbito cronológico ao século XX e sendo ilustrada por fotografias de boa qualidade; é portanto uma obra de extremo interesse para todos os que se interessam pelo património arquitectónico da região de Lisboa.

Integradas nas comemorações do duplo centenário, da fundação da nacionalidade e da restauração da independência, em 1640, e de acordo com determinada imagem de grandeza que o Estado Novo pretendia dar e que culmina na Exposição do Mundo Português, surgem diversas obras de síntese histórica, de que se destaca a "Edição Monumental comemorativa do 8º centenário da fundação da nacionalidade" da **História de Portugal**, publicada entre 1928 e 1938, com direcção de Damião Peres (16), na qual são dedicados largos capítulos à História da Arte, nos quais colaboram Aarão de Lacerda e Virgílio Correia.

Como complemento à Exposição dos Primitivos Portugueses então realizada é publicada a obra de Reynaldo dos Santos "Os Primitivos Portugueses", que pode ser entendida como um catálogo de luxo, mas que, de facto, não faz uma análise da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI inserida no seu contexto político-económico-social.

Com o mesmo carácter monumental, em formato de grandes dimensões e extensamente ilustradas são as obras de Reynaldo dos Santos editadas pela Academia Nacional de Belas-Artes, "A Escultura em Portugal" (2 vols.,



VAN EYCK, 1434

1948-50) e "O Estilo Manuelino" (1952).

A obra de Reynaldo dos Santos concluir-se-á pela publicação em fascículos, terminada em 1970, dos "Oito Séculos de Arte Portuguesa", cujo subtítulo "História e Espírito" pretende indicar uma integração das manifestações artísticas no âmbito mais amplo das manifestações espirituais, mas que de facto não se afasta muito do rumo iniciado com as publicações de 40. Tão vasta é, de facto, a produção deste autor, que dificilmente podemos compreender que se dedicasse profundamente a todos os temas abordados (11) (17).

Outra síntese importante surgida nos anos 40 é a de Aarão de Lacerda, "História da Arte em Portugal", em 3 volumes, publicados em 1942-43, com a colaboração de diversos historiadores, dos quais se destaca Mário Chicó.

Ainda na mesma década surge a já referida "Arte Portuguesa", dirigida por João Barreira (11).

Não podemos esquecer que o Estado Novo, por esta altura, também promoveu o restauro de igrejas, castelos e palácios, através da Direcção dos Monumentos Nacionais, dirigida por Baltasar Castro entre 1936 e 1949.

Todas estas publicações se caracterizam pelo seu carácter monumental, num esforço imenso para abranger toda a história de Portugal — sem que, na maioria dos casos, tivesse sido feita uma investigação de base e valorizando sobretudo aquela que era considerada a "época áurea", ou seja, a das grandes descobertas — séculos XV e XVI; consequentemente estudou-se a pintura e o Manuelino.

Caberá ainda conceder umas linhas aos historiadores estrangeiros que se interessaram pela arte portuguesa, nomeadamente os alemães Carl Justi (18), Albrecht Haupt (19) e o inglês Walter C. Watson, (20), cujas obras se tornaram clássicas da historiografia da arte portuguesa, para além de correcções necessárias, ditadas pelos avanços da investigação.

Do mesmo modo, as investigações de Robert Smith conduziram não só à publicação de uma das sínteses mais dignas de confiança, abrangendo o período de 1500 a 1800 — "The Art of Portugal" (21) — e vieram esclarecer muitos aspectos da obra de Nasoni, André Ribeiro Soares, arquitectos, e Fr. José de Santo António Vilaça, entalhador (22). Outra das sínteses notáveis sobre a Península Ibérica é a de George Kubler e Martin Soria, "Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions", 1500-1800 (Harmondsworth, London, 1959)●

NOTAS:

(1) — Políptico de S. Vicente, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga

(2) — Joaquim de Vasconcelos, **Albrecht Durer e a sua influência na Península**, Porto, 1877; 2ª ed., Coimbra, 1929 (com uma "adenda sobre as relações de Portugal com a Corte de Borgonha, séculos XV e XVI"); "sobre as relações de Portugal com a Alemanha"; "sobre o comércio de Portugal nos séculos XV e XVI"; e "sobre as relações de Portugal com a Itália".

(3) — Joaquim de Vasconcelos, **"A Arte Românica em Portugal"**, 1918

(4) — "A Águia", 1914, p. 90

(5) — Joaquim de Vasconcelos, **Bibliografia**, Porto, 1881

(6) — Exposição distrital de Coimbra em 1884 — conferência.

(7) — Sousa Viterbo, **Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou ao serviço de Portugal**, 3 vols., 1899-1904-1922

Notícia de Alguns Escultores Portugueses ou que exerceram a sua arte em Portugal, 1900

Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal, 3 vols., 1903-1904-1915

(8) — Ver "arteopinião" nº2, Janeiro de 1979

(9) — José Augusto França, **A Arte em Portugal no século XX**, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974 p. 460

(10) — Nicos Hadjinicolaou, **Histoire de l'art et lutte des classes Paris**, 1974, Francois Mâspero ed.

(11) — Reynaldo dos Santos, **A faiança portuguesa, séculos XVI e XVII**, Lisboa, 1960

Reynaldo dos Santos, **O azulejo em Portugal**, Lisboa, 1949

Reynaldo dos Santos, **Oito Séculos de Arte Portuguesa**, III volume, **As Artes Decorativas**, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1970

João Barreira, **Arte Portuguesa**, 4 vols., s/d. colaboração de João Couto, Luis Chaves, Armando Vieira Santos, M.M. Cagigal e Silva, M.J. Mendonça, A. Machado de Faria, Armando de Lucena, Ernesto Soares, M.C. Carneiro de Moura, Vasco de Lucena, para as Artes Decorativas).

(12) — J.M. Santos Simões, **Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1963

J.M. Santos Simões **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)** Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965

J.M. Santos Simões, **Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI Introdução geral**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969

J.M. Santos Simões **Azulejaria em Portugal no século XVII**, Tomo I — Tipologia, Tomo VI — Elenco, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1971

Robert Smith, **A Talha em Portugal**, Livros Horizonte, Lisboa 1962

(13) — Gustavo de Matos Sequeira, **Depois do Terramoto**, 4 volumes, Academia das Ciências de Lisboa, 1916-1934

Gustavo de Matos Sequeira, **Teatro de Outros Tempos**, 1933, **O Carmo e a Trindade 1939**, **História do Teatro Nacional D. Maria II**, 1955, **O Palácio Nacional da Ajuda**, 1961, **Igrejas e Mosteiros de Lisboa**,

(14) — Foram feitos os inventários do distrito de Portalegre, da cidade do distrito de Coimbra, dos distritos de Santarém, Leiria, Aveiro e do concelho de Évora, por A.N. Gonçalves, Virgílio Correia, L. Keil, G. Matos Sequeira e Túlío Espanca.

(15) I — Alenquer, Arruda-dos-Vinhos, Azambuja, Cadaval, 1962

II — Sintra, Oeiras, Cascais, 1963

III — Mafra, Loures, Vila Franca de Xira, 1963

IV — Torres Vedras, Lourinhã, Sobral de Monte Agraço, 1963

V — Lisboa, Tomo I, 1973, Tomo II, 1975 (edições da Junta distrital de Lisboa)

(16) — Portucalense Editora, Barcelos, em 1954 será publicado um Suplemento referente ao período posterior à proclamação da República.

(17) — Além de artigos dispersos, Reynaldo dos Santos é ainda autor de uma obra de síntese sobre "O Românico em Portugal", Lisboa, 1957 e de duas sínteses da História da Arte em francês, "L'Art Portugais", Paris, 1938, e em espanhol, "Historia del Arte Portugués", Barcelona, 1960

(18) — Carl Justi, **Die Portugiesische Malerei des XVI Jahrhunderts**, Berlin, 1888 Tradução espanhola: "La Pintura Portuguesa del siglo XVI" in **Estudios de Arte español**, Madrid, s/d.

(19) — Albrecht Haupt, **Die Baukunst der Renaissance in Portugal, 1890-1895 (A Arquitectura da Renascença em Portugal)**

(20) — Walter C. Watson, **Portuguese Architecture**, London, 1908

(21) — London, 1968, ed. Weidenfeld and Nicolson

(22) — Nicolau Nasoni, **Arquitecto do Porto**, Lisboa 1966

Frei José de Santo António Vilaça, **Escultor Beneditino do século XVIII**, Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa, 1972

André Soares, **Arquitecto do Minho**, Livros Horizonte, Lisboa, 1973

Margarida Calado — Assistente de História de Arte na ESBAL

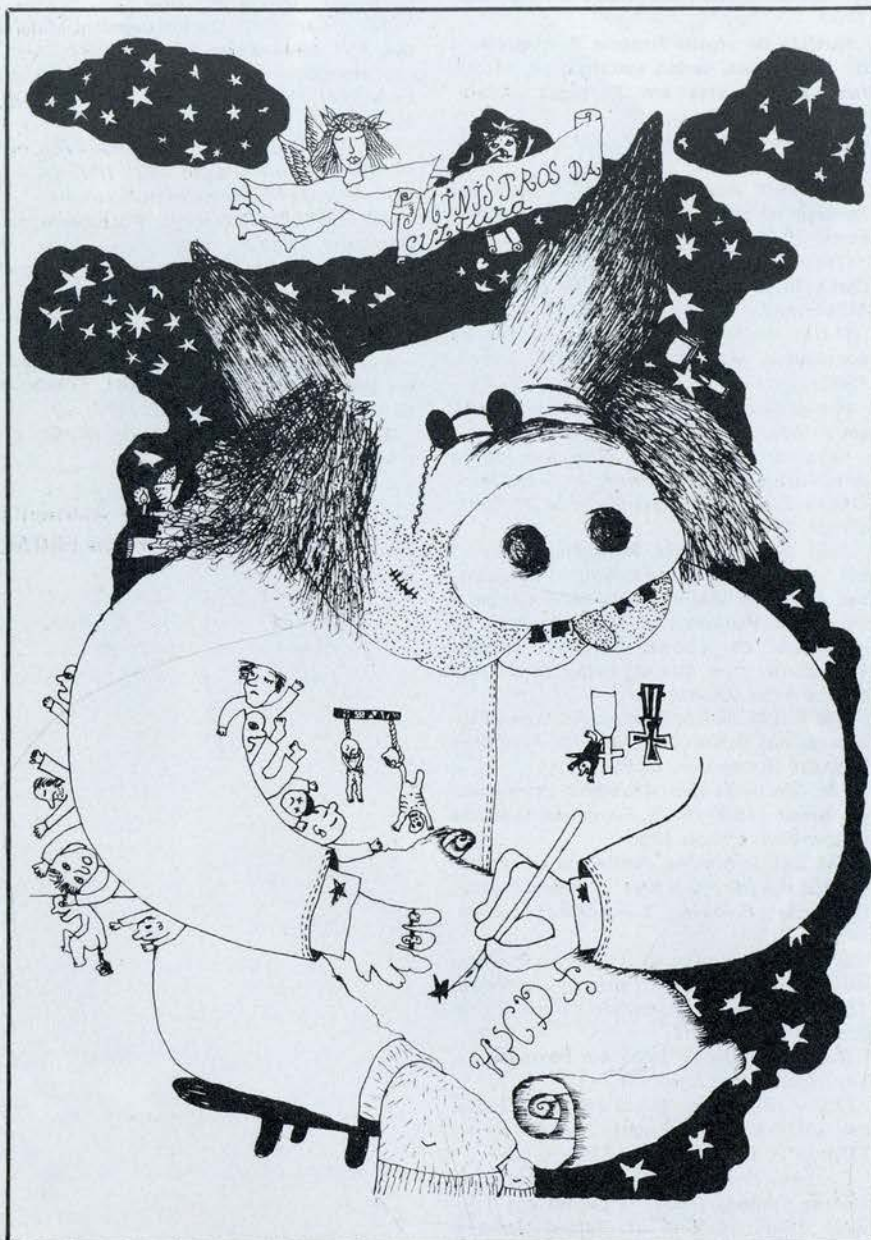
CORREIO | CORREIO

Dei uma primeira vista de olhos por esta vossa revista e nada encontrei que agradasse particularmente. Li-a depois uma primeira vez e gostei, uma segunda e ainda gostei mais. Não é a 'pedrada no charco' que seria a revista ideal, mas já faz um certo rumor de ondas neste estéril deserto que é o quotidiano português. Uma revista simplicíssima, mesmo muito simples, que não recorre a nada mais que não seja aquilo que tem para dizer, e sabemos nós como é um acto do mais extremo heroísmo fazer publicar-se uma revista cultural neste país. Resta congratular-vos.

António Saraiva

Desflorei-a de trás para a frente, como é meu hábito, gostei, assino. Agora calma e atentamente vou ler o que VV! escreveram; que a nota de abertura, quanto a mim, foi escrita com muita inteligência, num estio terra-a-terra, a desarmar os literateiros. O resto se for a condizer, relativamente, claro, pois aqui estarei de vez em quando a dar-vos a minha opinião e a felicitar-vos por tão feliz iniciativa.

Eduardo Dias Ferreira



Da nossa leitora Alice Vinhas recebemos o desenho que publicamos.

LEITOR !

Se calhar você não acredita se eu lhe disser que até a "arteopinião" teve problemas com a maior cheia do século. Não conseguíamos "pescar" um artigo sobre pintura mural do nosso colaborador Manuel Rosa, que ficou retido pelas águas em Benavente. Como vê isto das artes está mais próximo da terra do que alguns para aí pensam. Neste caso próximo da água. Também não temos ainda a certeza se teria ou não naufragado na torrente, o inquérito que enviámos aos partidos da Assembleia da República sobre arte e cultura. Mas no momento em que escrevo estas linhas o nível das águas já está a baixar e com certeza que no número de Março já podemos publicar um e os resultados do outro. E às vezes também cumprimos o prometido, como vê. Cá está o Helder Costa a falar-nos do teatro. Já que tem um mês inteiro para ler este número, folheie-o, sem pressas. Do Jorge Pinheiro ao Ernesto de Sousa, do José Rosado ao Luis Carvalho, fotografia, teatro, arquitectura, escultura, etc. e a continuar o debate sobre o Ensino Superior Artístico. Já agora peço-lhe desculpa mas é unicamente por razões alheias à nossa vontade que não é desta vez que publicamos a continuação do artigo de Calvet Magalhães. E diga-me lá: que tal a capa? Concebida e executada por Abel Manta para "arteopinião" vem deixar-nos ficar com um compromisso de qualidade que teremos que manter. Mas ainda bem. E como vê não é nada do outro mundo escrever-nos. A demonstrá-lo, quer as cartas de dois leitores de que publicamos excertos, quer ainda (e trate de seguir-lhe o exemplo) o pequeno artigo de um deles, ainda pegando no tema "Objecto estético e o objecto quotidiano". E uma vez mais antes de me ir embora: Já assinou "arteopinião"? Então assine!

Um abraço amigo
Pedro Cabrita Reis

RECTIFICAÇÃO

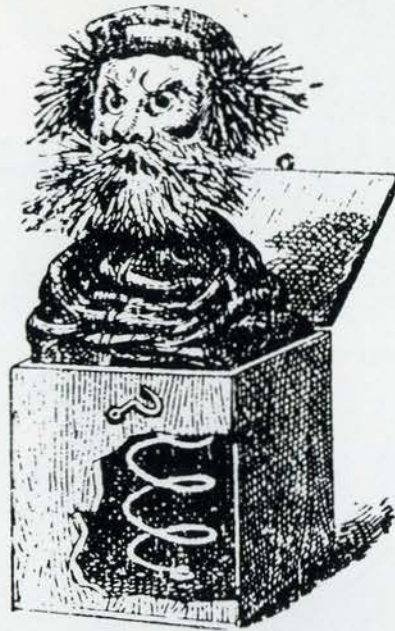
No nº 3 de "arteopinião" surgiram os seguintes erros:

Página 12 — Onde se lê "De Concourt" leia-se "Du Goncourt".

Página 14 — Onde está "Galeria da livraria Opinião" leia-se "Galeria Interior", em Lisboa.

Página 25 — **legenda de ilustração** — Onde está "Conte Baczynski" leia-se "Conte Raczinsky".

Página 26 — A primeira e a segunda coluna aparecem trocadas.



Lúcia e Leonor

Nota do Sátiro – A “Nota da Redacção” que neste local foi publicada no nº3 da “arteopinião”, desejando conciliar tudo e todos, passou-me publicamente um atestado de irresponsabilidade capaz de me atirar em regime de morte lenta para uma enxovia do Júlio de Matos. Se continuo a escrever para uma revista que abusa de tais métodos, não é que não tenha dignidade, não, é que não tenho mais quem me queira publicar as prosas.

Devido à greve dos trabalhadores dos TLP (fique descansado que não vou dizer que eles é que foram responsáveis pelas cheias) o **quotidiano** sofreu sensíveis alterações devido a esse objecto “estético” que é ao fim e ao cabo o telefone (enfim, não me chame de Sousa). As linhas fundiram-se, pararam e trocaram umas com as outras. Linhas cruzadas, **duas figuras artísticas** da nossa praça no meu telefone. Sinto-me lisongeado, sustenho a respiração e escuto:

Lúcia – O Alfredo dormiu cá.

Leonor – O da RTP?

Lúcia – O da Secretaria de Estado.

Leonor – Mas porquê?

(O meu coração bate mais forte. Temos peixe graúdo na rede. Já não vou ter de inventar o Astro deste mês).

Lúcia – É que há vagas em Londres e por outro lado a minha exposição...

Leonor – Eu tenho estado bem com

todos os governos, é a única maneira de uma pessoa se governar.

Lúcia – Mas sai-nos do corpo!

Leonor – O **corpo** deve estar ao serviço do **espírito**.

Lúcia – Lembrei-me de uma **pintura de Bienal: Enorme**, uma vagina com os lábios agigantados, de par em par. Lá dentro pode ver-se um grande pénis **erecto** daqueles como não existe nenhum, penetrando num ânus **escancarado**. Tudo em cores suavíssimas.

(Onde é que eu já vi isto?)

Leonor – Estou a perceber, é uma **pintura feminina**. É genial. Eu estou voltada para a acção directa. No outro dia apareci com as mamas **de fora** por detrás de um quadro.

(Feminina que não feminista).

Lúcia – Foi **heróico**. Está mais na moda e é mais original... foge à “pintura de cavalete”, sabes?

Leonor – Estive a falar com o **frustrado** do crítico de arte do “**Mundo do Trabalho**” que não aceita que o sexo é a base porque diz que é a “luta de classes”. Pois não se vê logo que esta tem origem na frustração sexual de **trabalhadores e patrões?**

Lúcia – Esses marxistas são todos o mesmo. Pergunta-lhe se também nasceu da luta das classes. Eles é que **deram cabo** do telefone.

Leonor – No quotidiano se prova a predominância do sexo sobre a economia. Não é verdade que tu só à custa

de muitas noites mal dormidas é que tens o emprego que tens?

Lúcia – Só um capado é que foge à regra. O Lucas andava também **maluco** com as classes mas agora tornou-se **especialista** da problemática do sexo. Outros por muito penetrarem no sexo estudam as suas implicações a nível do **astral**, outros ainda dedicaram-se à **culinária** como forma requintada de sexo.

Leonor – Mas para tirar a moral da história, o que não há dúvida nenhuma, menina, tanto a nível da arte como nesta nossa vida que levamos, “**F.... é Poder**” (1)

TLIN – O telefone desligou-se. Era a greve.

(1) Confesso que os “...” da última tinha significam realmente letras. Se não as escrevo é, no aspecto subjectivo, devido à minha formação católica praticante, e objectivamente, para não excitar os leitores com uma palavra que eles certamente não estão habituados nem preparados para ouvir, nem cair no Index da Nova Censura ainda desconhecida mas já actuante.

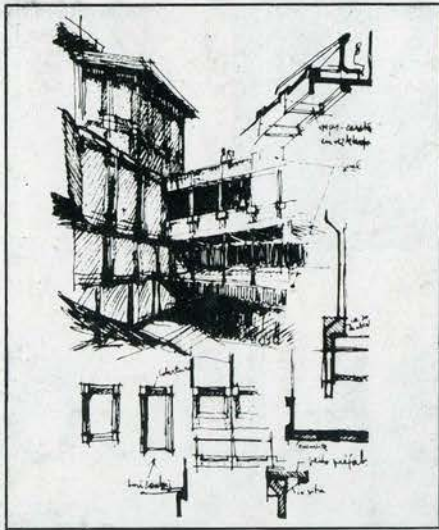
Sátiro

assine
assine
assine
assine
assine



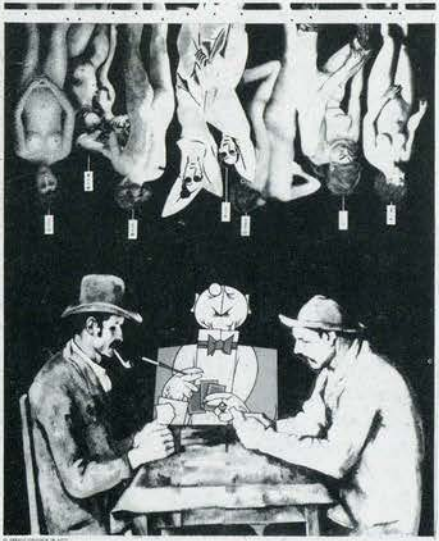
assine arteopinião

assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine



assine arteopinião

assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine



assine
assine
assine
assine
assine