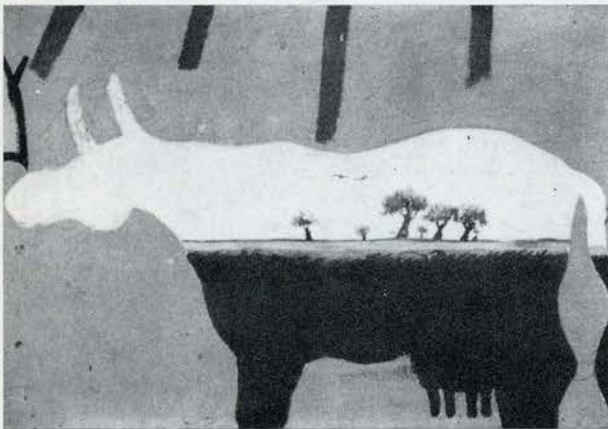


# arteopinao



- Os centros urbanos desenvolvem-se como furúnculos, criando uma paisagem urbana poluídíssima...
- O MURAL** 2 **MANUEL ROSA**
- “...1970 – Contrato com a CML para a elaboração do Plano da Zona do Restelo...”
- ENCOSTA DO RESTELO** 5
- ACERCA DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE PORTUGUESA** 9 **MARGARIDA CALADO**  
O século XX ficará no entanto marcado pela célebre “polémica dos painéis”...
- AS RÍDICULAS ESTAMPAS** 13 **MANUEL DA COSTA LEITE**  
“...desenganno dos peccadores necessário a todo o género de pessoas, utilissimo aos missionários...”
- CIDADE-CANCRO** 17 **AFONSO CAUTELA**  
“...Mais estradas e autoestradas, mais vias, ferrovias, e rodovias, mais viadutos, aquedutos, oleodutos e gazodutos, mais cabos telefónicos...”
- JUNTARMO-NOS DE NOVO** 19 **JORGE PINHEIRO**  
“...O que mais me custa aqui, ao fim de tantos anos é ser identificado no metro pelos flics e, ser tratado por tu quando descobrem que sou emigrante...”
- VIAGEM EM ESPIRAL** 21 **MARIA JOÃO FERNANDES**  
“...Para Hundertwasser o quadro é o resultado de um sonho cuja origem desconhece...”
- ELE MESMO/OUTRO** 22 **EURICO GONÇALVES**  
“...Autor de uma arte ecológica e conceptual, de intervenção na natureza...”
- LONDRES 1979** 23 **RUI SANCHES**  
“...No fim do mês de Janeiro de 1979 Londres vive ainda no rescaldo do ano que acabou...”
- FOTOGRAFIA: QUESTÕES POLÉMICAS** 26 **JOÃO OLIVEIRA**  
“...o negativo integral. Sendo esta uma polémica antiga, ela é muito actual no deminutíssimo meio fotográfico actual...”
- A ESTRATÉGIA DA ARANHA** **SÁTIRO**  
“...o gordo chegou a uma porta e parando disse: ‘Atrás de si, senhor arquitecto’...”



NA CAPA FOTOS DE LUÍS JORGE CARVALHO PAGINADAS PELO PRÓPRIO

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 cochofel, j. a. pacheco 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 periodicidade mensal tiragem 1.500 ex. condições de assinatura 6 números 165\$00/12 números 330\$00 cheques ou vales dirigidos ao director.



Saiu há alguns meses uma nova revista de artes plásticas editada por alguns promissores jovens, para o efeito considerados minimamente habilitados. Apareceu de rompante tentando arranjar problemas para os outros resolverem o que nem sempre aconteceu.

Plena de boas intenções tem-nos brindado ao longo dos números já editados, com alguns artigos menos chôchos do que outros, bastantes gralhas, uma boa dose de amadorismo a todos os títulos insuportável e um aspecto gráfico que de início não nos deixaria supor o estado não totalmente desagradável a que por vezes se consegue elevar.

Constando que se sustenta em boa medida com uma larga dose do farto erário público destinado a fins culturais, causa apreensão e suspeita o facto de não termos assistido ainda ao aumento da sua tiragem inicial. **Corrupção?**

Segundo foi possível apurar o número dos seus assinantes rondaria, de momento, a centena valor que adicionado ao possível aumento, iria lançar os serviços administrativos daquele pasquim estético na mais indiscreta das confusões.

A registar o facto curioso de sair ininterruptamente mês após mês desde o primeiro número o que provocará a breve trecho uma aprofundada investigação sobre a evolução psico-biológica dos seus responsáveis e colaboradores mais directos.

Estranhamente não foi até ao momento possível de detectar a que ideário estético-filosófico estará submetida, pelo que se impõe como necessária, a vigilância perante esta emanção cultural não enquadrada nas várias sacristias já existentes no meio.

Acusada por uns de não ser uma pedrada no charco, por outros de ser um charco sem pedras, não há contudo sinais de os que nela trabalham terem caído no charco por via das pedradas que lhes atiram.

Detentora ao que parece, de uma sólida reputação entre os ignorantes e pateada ruidosamente nos círculos próximos da vanguarda estética mais "à la page" deste jardim à beira-mar sacholado, já conseguiu apurar apesar de tudo que os seus colaboradores não se encontram de forma alguma satisfeitos com o produto o que permite pensar se não estarão previstas algumas necessárias correcções.

Esbracejando nas águas mornas do nacional-porreirismo lusitano é patente a dificuldade em que se debate essa revista para perceber onde é que estão os gregos e os troianos nesta guerra de alecrim e mangerona que quase é o panorama artístico nacional e quem são afinal os verdadeiros tartufos.

Mas o que é mais grave no meio disto tudo é que tudo indica que a publicação em causa continuará, a despeito de todos os conselhos em contrário. A verificar-se esta situação nunca se sabe aonde poderá chegar, sendo mesmo de temer que um dia ou outro possa vir a dar-se alguma "bronca".

# o mural

## como elemento valorizador da paisagem urbana

Manuel Rosa



“... É proibido afixar.

Foi a incompreensão de tudo quanto é novo e vivo que fez nascer esta polícia de paredes. E essas intermináveis superfícies que são as paredes administrativas, nada de mais sinistro e triste conheço do que elas.”

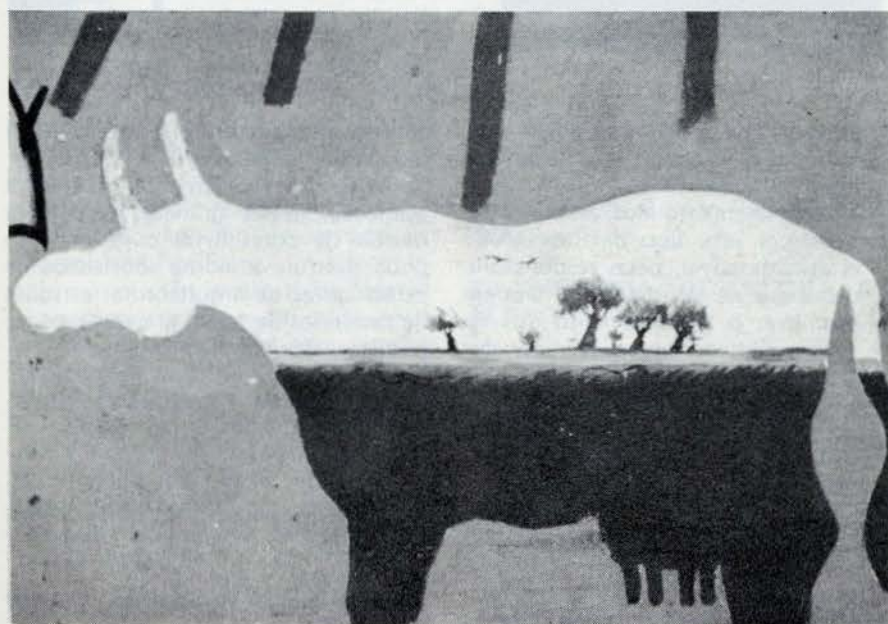
Citamos ainda hoje estas palavras de Fernand Léger (1), pela sua justeza, e porque é precisamente nessas “intermináveis superfícies que são as paredes administrativas”, tristes e sinistras, que após o 25 de Abril se assiste, de uma forma espantosa, ao eclodir de grafismos, inscrições e pinturas que as agitam vivamente.

Os centros urbanos desenvolvem-se como forúnculos, criando uma paisagem urbana poluídíssima visualmente, sem que os organismos do Estado com responsabilidades nesses domínios façam esforços concretos e visíveis para obstar a esse facto. Pelo contrário, é habitual não só a falta de respeito pelos valores arquitectónicos-paisagísticos do passado, mas especialmente a falta de estímulo, apoio e consciencialização à formação desses valores no presente. Desenvolvem-se como cogumelos as construções desinseridas e desarticuladas na paisagem, e não se percebe a existência de planos de urbanização sérios e adequadas às características da vida moderna, que tenham em atenção as necessidades materiais e espirituais do homem pensadas em termos de futuro. O desinteresse e a incompetência no arranjo dos espaços públicos é evidente, e ainda recentemente assistimos à inauguração oficial da péssima estátua de Bolívar, num local em que só pode ser entendida como mais um elemento de poluição visual.

É nesta ordem de ideias em que sobressai o caos, a desorganização visual da paisagem, que convém falar do eclodir de grafismos e murais pelas paredes deste país como um facto indiscutivelmente novo e vivo, polémico, e importante pelas alterações introduzidas na paisagem urbana. Se bem que o eclodir desses grafismos e murais tenha sido motivado por simples intenções políticas as alterações estéticas provocadas foram apreciáveis, e convém serem entendidas, tanto por aqueles que porventura estejam interessados na inscrição mural como uma forma de comunicação de massas muito específica, como pelos artistas plásticos que desejem trabalhar esteticamente os espaços exteriores.

Ao fazermos uma muito breve análise das principais características das inscrições murais utilizadas pelos agitadores e propagandistas políticos, devemos fazer notar que os condicionamentos que rodeavam essa atitude ou que ela comportava em si, determi-

ABAIXO A  
EXPLORAÇÃO  
CAPITALISTA



navam o seu aspecto estético característico. De realçar, que as inscrições murais sendo puramente políticas não comportavam à partida uma intenção estética, e portanto, essas pessoas, que normalmente não se consideravam artistas plásticos, intervinham esteticamente, sem suspeitarem sequer da influência que exercem sobre a paisagem urbana, trazendo com a sua "ingenuidade" uma grande frescura na intervenção. Frescura que também provinha dum certo grau de urgência que rodeava o acto de inscrição mural, bem como a utilização de meios simples e artesanais, mais de acordo com o conteúdo resumido e incisivo das mensagens, destinadas à generalidade das pessoas e situadas ao nível da sigla, do símbolo e do slogan.

Inicialmente, esses elementos gráficos simplesmente transcritos na parede, impunham-se de uma forma fácil por, em certa medida, constituírem novidade; mas com o decorrer do tempo e devido a uma certa profusão, para continuarem a manter vigor e impacto junto dos espectadores, e consequentemente serem lidos, foi necessário encontrar novas formas de expressão, torná-las mais imponentes, mais competitivas também. Se uma parede, mais ou menos importante pela sua localização e características, estivesse coberta de slogans pintados de vermelho, um novo slogan vermelho e de aspecto idêntico não seria lido; mas se fosse inscrito com uma grafia diferente, noutra cor, sobre cores de fundo, etc., a leitura saíria reforçada, a disputa com os outros intervenientes interessados neste tipo de comunicação de massas estabelecia-se, exigindo progressivamente um aperfeiçoamento nas formas/fórmulas utilizadas. E surgiu naturalmente o mural, a grande composição mural, como ilustração de simples slogans. O artista plástico começou a intervir com mais insistência ao mesmo tempo que se assiste à procura de uma certa imagem de marca, mais ou menos definida ou restritiva, por parte de partidos e movimentos políticos.

De início a inscrição surgiria como informação de existência do partido, do grupo ou do movimento que a promovia, através da sigla ou do símbolo, e posteriormente algumas palavras de ordem que pudessem resumir ou condensar linhas de actuação, programas ou intenções — o slogan. Na medida em que a informação mural se torna mais complexa, o número de pessoas por ela abrangida restringe-se, e portanto a informação prestada deverá ser o mais breve e sintética possível. O mural quando surge é como um elemento valorizador de determinados slogans, forma/fórmula de procurar o impacto e a leitura pelas massas popu-

lares. E ao falar em forma/fórmula constatamos outra característica da pintura mural que se fez em Portugal após o 25 de Abril. Como pintura veiculadora de mensagem política a composição mural foi essencialmente figurativa, numa ânsia de ser facilmente compreendida pelas massas populares. Não permitiu normalmente grandes voos formais, não alimentou aturadas pesquisas que na verdade melhor se quadravam com o espírito de investigação mais próprio na pintura de cavalete. Talvez seja oportuno neste momento referir novamente Fernand Léger, sobre a dualidade da pintura mural/pintura de cavalete. A pintura mural como uma pintura integrada/adaptada à arquitectura (e neste caso à mensagem política) auxiliando a criação de novos espaços, enriquecendo visualmente o ambiente; a pintura de cavalete como pintura com fortíssimo cunho de criação individual, óptimo meio de pesquisa de novos valores de expressão, e valor público relativo pela sua inadequação a espaços abertos. Daí, a extraordinária importância que Fernand Léger atribui à pintura mural, temática ou não, como artista plástico excepcionalmente interessado na utilização pública da obra de arte, pelo enriquecimento dos espaços públicos.

A criação de imensos murais que agitaram superfícies antes mortas, como uma experiência recente e que sensibilizou em maior ou menor grau o artista plástico, apesar de nos últimos tempos ser cada vez mais raro o aparecimento de novos murais (talvez desencanto, talvez cansaço); e por outro lado a importância, ainda aqui não referida de outros tipos de pintura mural ou até vitral, também elementos de comunicação de massas com fins por vezes divergentes, desde os murais políticos de Siqueiros ao Juízo Final de Miguel Ângelo, dos murais de Almada Negreiros em Alcântara, aos murais abstractos de Léger, tudo nos leva a concluir imperativamente a tremenda importância que o mural adquire como elemento valorizador dos espaços públicos e da paisagem urbana em particular.

As breves considerações que foram feitas poderão finalmente suscitar três tipos de atitudes, que nos parecem ser importantes e condensar resumidamente formas de acção possíveis:

- a consciência que o agitador político, artista plástico ou não, deve possuir em relação aos problemas de integração das suas inscrições ou pinturas murais no ambiente urbano, escolhendo convenientemente locais e espaços.
- as responsabilidades do Estado ao nível da criação e manutenção de espaços urbanos agradáveis, o que exige medidas concretas que pro-



"Mosaico" - 1950, Cidade Universitária, Caracas

movam uma articulação entre a arquitectura, a escultura e a pintura mural ou vitral.

- o empenhamento dos artistas plásticos por este tipo de intervenção estética possível, pelas responsabilidades que de alguma forma têm em promover o melhoramento dos espaços públicos, como técnicos dos valores plásticos que afinal são, e com destaque para a importância da pesquisa de novos valores, de novos sistemas de enquadramento dos elementos que constituem a paisagem urbana.

Para finalizar, citamos mais uma vez Fernand Léger (2), sublinhando a vivacidade das suas palavras e que elas possam funcionar como elemento de-

tonador da criação plástica ao nível das grandes dimensões:

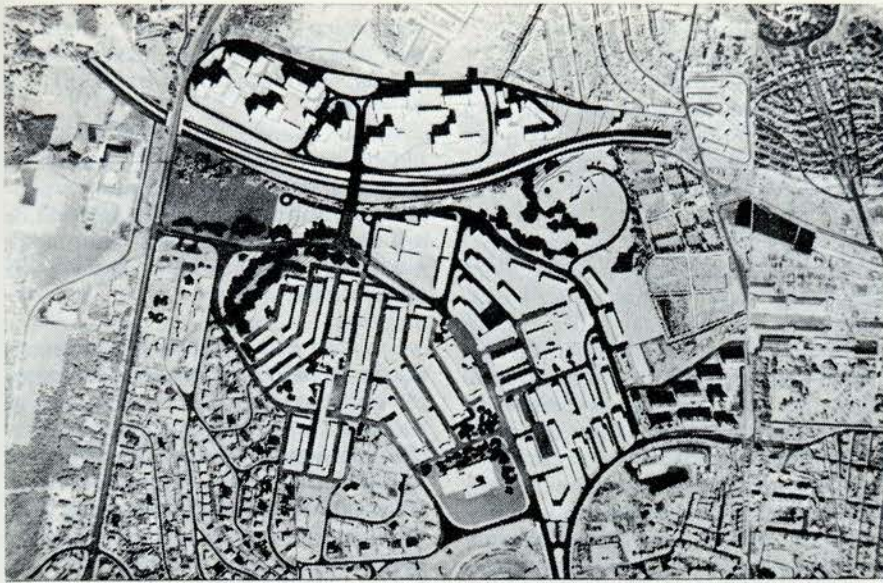
"Creio ser rapidamente possível a aceitação dessas grandes decorações murais de cores livres cujo emprego pode destruir a morna sobriedade de certas obras de arquitectura: estações de caminhos de ferro, grandes espaços públicos, fábricas."

Manuel Rosa - ex-aluno da ESBAL

#### NOTAS

(1) Cap. As realizações pictóricas actuais (1914), incluído no livro *As Funções da Pintura*.

(2) Cap. Acerca da pintura mural (1952), da obra já citada.



1

# ENCOSTA DO RESTELO

## CRONOLOGIA DO EMPREENDIMENTO

**1970** — Contracto com a CML para a elaboração do Plano da zona do Restelo.

**1972** — Aprovação do Plano e contrato com a EPUL para os projectos dos edifícios.

**1973** — Início da construção da zona piloto.

**1974** — Após o 25 de Abril é posta em causa a rendibilidade social do empreendimento, face aos custos relativamente elevados e a certos aspectos do programa.

**Abril de 1975** — Acordada a necessidade de uma revisão parcial, que mantivesse os princípios básicos do Plano e permitisse o aproveitamento dos projectos. Foram feitas propostas concretas de alteração que incluíam:

a) a subdivisão em vários fogos das moradias unifamiliares;

b) a supressão de situações de privilégio, como os pátios privados, revertendo a área respectiva para aumento dos espaços de fruição colectiva;

c) a supressão de espaços cobertos sob os blocos de andares e a redução do pé direito, então já permitida.

**Novembro de 1975** — Decisão da EPUL de suspender a construção, rever o plano e elaborar novos projectos (situação actual).

**1977-78** — Conclusão da construção dos edifícios da zona piloto.

## FICHA TÉCNICA

Plano do Pormenor (CML 1971)  
Arqs. Nuno Teotónio Pereira; Nuno Portas; João Paciência; Gonçalo Ribeiro Teles.

Projecto Urbano e da Edificação (EPUL 1973)

Arqs. Nuno Teotónio Pereira; João Paciência; Pedro Botelho; Manuela Fazenda; Duarte C. Mello; J. Braizinha; Nuno Portas; Pedro Lobo Antunes.

Projecto de Estabilidade  
Eng. Teixeira Trigo

Projecto de Instalações  
Electroconsul

Projecto dos Espaços Abertos  
Arqs. Gonçalo Ribeiro Teles; Caldeira Cabral.

## DA MEMÓRIA DESCRITIVA DO PLANO

... Desde há dez ou quinze anos a esta parte as extensões urbanas de alta densidade em zonas livres de Lisboa, têm sido feitas quase sempre por disposições de volumes em "blocos" e, ultimamente, em "torres" de apreciável altura (superior à dezena de pisos) e descontínuos — relativamente afastados e interrompidos até mesmo por exigência da própria altura, cujos efei-

tos e vantagens — em relação aos inconvenientes não têm sido suficientemente discutidos.

Por outro lado, as expansões anteriores da cidade (anteriores a Olivais Norte, por assim dizer), como é o caso de Alvalade, com as quais os projectistas modernos romperam completamente, foram também postas de parte sem avaliação cuidada, mas apenas, dizia-se, porque se revelavam inadequadas ao tráfego actual ou porque os seus edifícios não estavam de acordo com o que se afirmava então ser a "expressão moderna da cidade" ou ainda por inconvenientes ocupações dos logradouros interiores dos quarteirões.

A presente proposta de forma urbana pretende responder aos problemas que se verificaram em ambos estes tipos urbanos anteriores — os de **disposição livre** de volumes de grande altura e os de **disposições com continuidade** de volume de baixa ou média altura, ou seja de "quarteirões".

...

Foi preocupação dos autores obter para um limite normal de ocupação como o referido, uma forma muito regular e contínua, que, inclusivamente, pudesse ser re-utilizada noutros lugares como padrão, se após a construção se verificar que os resultados ambientais não são satisfatórios.

O sistema proposto foi aqui claramente orientado (os arruamentos longitudinais, as vistas e as fachadas, aos quadrantes nascente-poente), seguindo uma lição, que permanece válida, de ocupações de encosta da cidade (Lapa, por exemplo). Não se utilizaram no entanto as formas de "quarteirão" com interior público ou condominal, por se considerar que estas, aproximando-se da forma quadrada com volumes de igual cêrcea, desfavorecem acentuadamente o desfogo das faces interiores dum dos lados, o orientado ao Norte. Por outro lado, o sistema deveria adaptar-se, neste caso, às variações da encosta, regulando-se pela variação correspondente do número de pisos e recuos de andares, com a vantagem adicional de formar terraços para habitações que não possam ter contacto directo com o solo.

Por outro lado, e tendo em vista as reduzidas distâncias entre os planos de fachada paralelos, a que a densidade obriga, alternam-se blocos de maior altura e bandas de moradias, favorecendo-se assim o ambiente das ruas longitudinais e a sua variedade arquitectónica, além de se oferecer maior desfogo a parte das habitações mais elevadas.

...

Procurou-se também conseguir tipologias intermédias entre moradias isoladas e os blocos de grande altura, partilhando os inconvenientes e eviden-

temente sacrificando algumas das vantagens típicas de uma e outra forma habitacional.

## DO COMENTÁRIO DE UM DOS AUTORES

(Nuno Portas, Março de 1974)

Julgo que através deste trabalho demos um passo importante no sentido de conjugar e integrar coisas que desde o Movimento Moderno fomos ensinados a separar. Sempre ouvimos dizer: "Uma coisa é tráfego e outra a disposição dos edifícios — cada uma tem a sua lógica; uma coisa é o tráfego de veículos e outra os caminhos de peões... uma coisa são torres, outra coisa são bandas e outras moradias... uma coisa é a célula habitacional, outra os equipamentos de bairro, outra o Centro... uma coisa é a alta densidade, outra a baixa densidade... uma coisa é a zona social da casa, outra a zona íntima..." — Como uma coisa é o centro e outra o subúrbio, uma coisa é a cidade, outra é o campo... E assim sucessivamente.

Com todos estes raciocínios fomos criando um modelo de "arte urbana", identificado por nós como o "funcional" e este com o moderno, que cada vez mais foi separando a nossa lógica da do senso urbano comum da grande maioria dos habitantes, pelo menos do senso comum que hoje se pode revelar no uso quotidiano da ci-

dade e nas adaptações ou restrições a que esta continuamente obriga.

E naturalmente que todo um sistema formal que deu carácter nos anos 20 à periferia de Frankfurt ou ainda a sua variante dos anos 50 das cidades satélites nórdicas e que mesmo em Portugal (Ramalde, Olivais) cumpriram uma função de antítese ao tradicionalismo dos traçados dos De Groer, Montez, Aguiar e outros, não poderia continuar sem se submeter a uma severa avaliação crítica das experiências feitas. E inclusivamente porque, ao contrário do que poderíamos pensar, os que identificaram para todo o sempre aquela racionalidade com progressismo, foi o mercado corrente das "urbanizações" que se apropriou rapidamente de alguns desses laivos de modernidade para os transformar em marcas de prestígio.

...

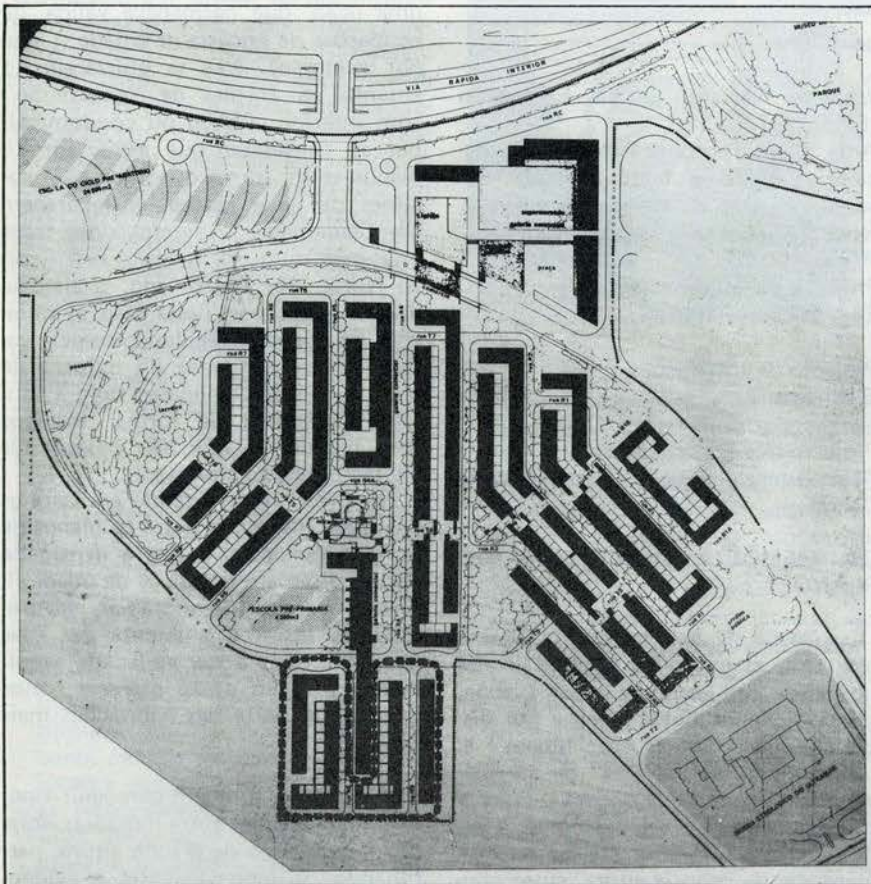
Desde o famoso gráfico de Gropius relacionando altura e afastamento de edifícios paralelos para igual inclinação mínima de um sol escasso — e note-se como uma simples variável, a insolação, informou anos de desenho urbano, tal como a rejeição do quarteirão, etc. — desde então, dizia, não tinha havido progressos notáveis no tratamento quantitativo da relação "tipologia-densidade de uso do solo", apesar de ser esse, de longe, o mais delicado problema que se põe ao arquitecto na sua relação com o sistema

económico — aquela onde se enfrentam uma concepção de habitabilidade e uma maximização da rendibilidade do terreno!

Assim, quando nos surgia a oportunidade de projectar uma "parte de cidade" tendencialmente densa, tornou-se-nos óbvia a necessidade de rever os principais lugares-comuns arquitectónicos da nossa própria experiência anterior.

...

Em face de um loteamento camarário no Restelo para vender a promotores privados — era o que ao tempo se pensava ser a forma de realização — impunha-se o passo seguinte no caminho do... realismo, embora fosse óbvio que este projecto que quase diria terra-a-terra se condenaria desde logo a não satisfazer, uma vez mais, as expectativas — agora informadas por uma imagem do urbanismo moderno corporizada nos próprios Olivais ou Chelas (exemplos de prestígio), mas também



6 arteopinião





já nas urbanizações privadas luxuosas de que Alfragide deu exemplo e a que se seguiram Miratejo, Miraflores, Cascais, etc.

A solução parecia óbvia: a composição seria baseada no alinhamento das vias e no limite regulamentar dos 45 graus mais aplicado a número médio de pisos reativamente baixo (4) — o que se traduziria, inevitavelmente, em ruas paralelas ou aproximadas na aceitação de um afastamento mínimo entre fachadas paralelas dos edifícios para efeitos de privacidade.

A ideia de encaixar no pseudo-quarteirão dois lados contíguos mais baixos (sul) e dois mais altos (norte) viria em consequência, para atenuar um possível "enclausuramento" do interior dos mesmos pseudo-quarteirões quando não podem ser muito desafogados, como era o caso.

E ainda é o mesmo fio lógico que nos põe diante de uma opção de desenho urbano que se poderia chamar de "anti-paisagístico" na medida em que o terreno natural só aparece como tal nos locais de parque ou jardim, porque em toda a malha construída ele é apenas sensível através da variação altimétrica que dará às ruas "iguais" características perceptivelmente diferenciadas.

Que terá então de insólito esta "composição" urbana que afinal desemboca no que eu considero uma saudável e merecida trivialidade? Porquê se tornou esta mesma trivialidade mais polémica do que todas as urbanizações que semeiam para aí blocos arbitrários e maciços, apesar de se saber que escondem de verde a insuficiência do estacionamento, que prometem vistas que depois só têm os da frente, que semeiam indiscriminadamente equipamento nos pódios dos blocos isolados para depois as pessoas os calorcarem, perdidas em terra-de-ninguém? ...

A nossa aposta está muito mais no que une os elementos de um ambiente urbano do que naquilo que os separa e, como aquela foi a característica da Ci-

dade histórica, era difícil que não resultassem dela — apesar de tudo o que diferencia os contextos históricos — certas características morfológicas que, pelo menos superficialmente, se podem aparentar com alguns traçados de bairros antigos das colinas da Cidade ou com o ambiente arquitectónico das ruas modernistas do tempo e influência de Cassiano Branco — apenas porque não havia maior razão para procurar o contrário.

### SOBRE OS BLOCOS MULTIFAMILIARES

De acordo com o Plano do Restelo, os edifícios multi-familiares (designados blocos) constituem uma das duas tipologias básicas do Plano, sendo a outra constituída por moradias em banda — unifamiliares ou bifamiliares.

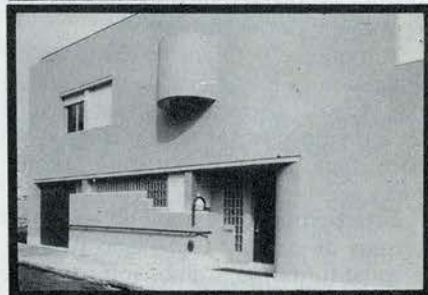
Por sua vez, os edifícios em blocos pertencem a duas tipologias muito diferentes: os lotes longitudinais marginando as ruas, e os transversais, fechando os quarteirões a norte.

Os primeiros, mais característicos da solução urbanística, aproveitam a rua no acesso aos fogos situados no piso térreo e desdobram-na numa galeria que corre no piso 3 e que serve os fogos situados nos andares elevados. Esta forma de agrupamento procura criar fogos com características que dispõem de alguns requisitos e apresentam certas características típicas da moradia, dentro do objectivo do Plano de criar tipologias intermédias entre a moradia independente e os blocos andares correntes. Assim, o acesso aos fogos desde a rua (ou desde a galeria) e a predominância de duplex a partir de uma e outra.

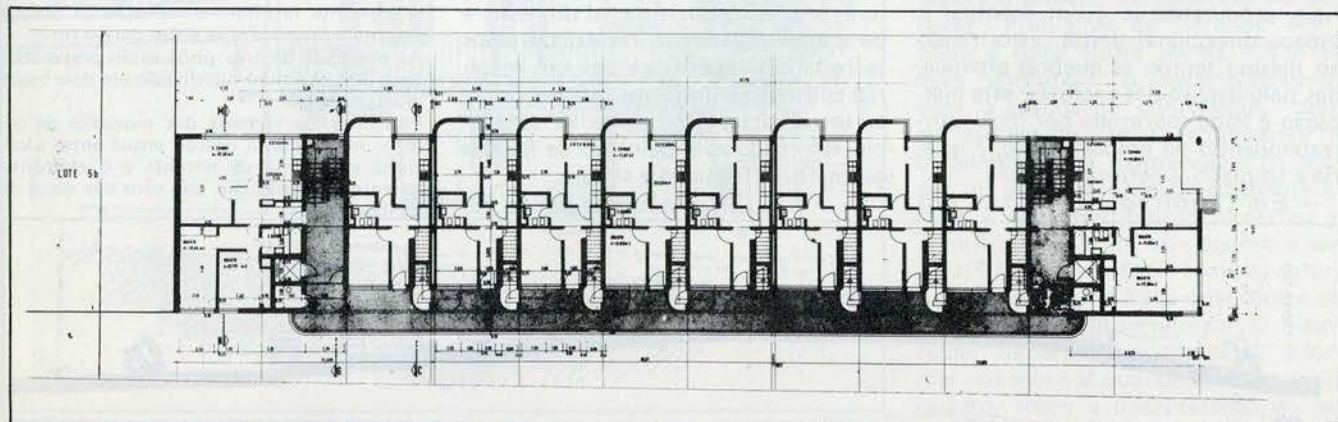
As entradas para as galerias localizam-se nos topos, com as colunas de acesso vertical correspondentes (escada e ascensor). Os fogos situados nestes topos, têm acesso directo destas colunas. Ao longo da rua interior do quarteirão abre-se um alpendrado para estacionamento de carros.

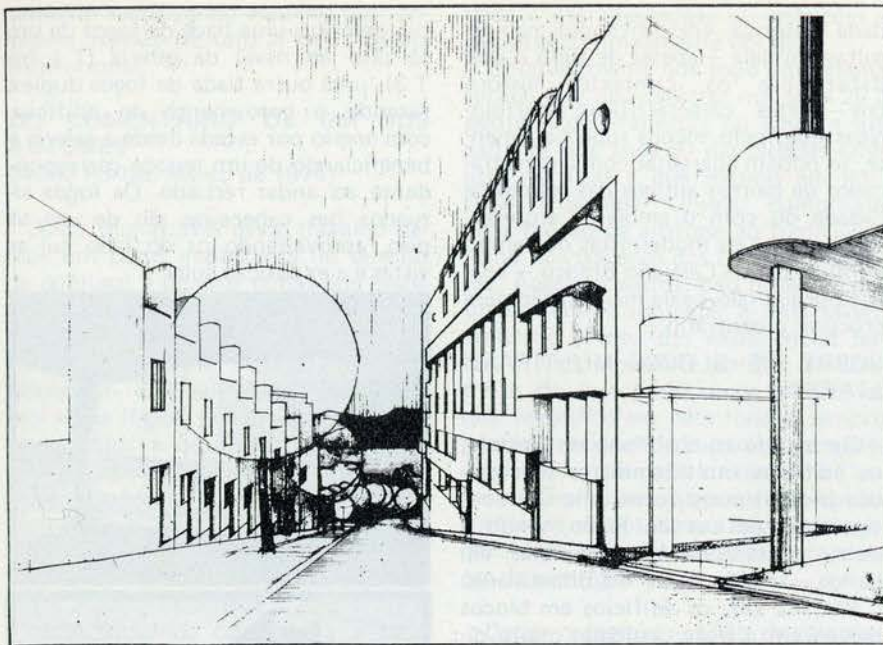
Em corte, a arrumação dos fogos dá-se assim: uma fiada de duplex (T 2) com acesso directo da via pública e da

rua anterior; uma fiada de fogos de um só piso ao nível da galeria (T 1 ou T 3); uma outra fiada de fogos duplex fazendo o coroamento do edifício, com acesso por escada desde a galeria e beneficiando de um terraço correspondente ao andar recuado. Os fogos situados nas cabeceiras são de um só piso, aproveitando os do lado sul as vistas e a exposição solar.



APSF/FERRAFREI





## LEGENDAS

1  
Fotomontagem mostrando como a zona projectada se insere nos diferentes tecidos envolventes: em baixo e à esquerda, a mancha de moradias da encosta do Restelo (anos 50); à direita, a malha do antigo Ministério do Ultramar (anos 60); ao alto, a chamadas torres do Restelo. Comparar a solução proposta com a trama da encosta da Ajuda, no canto inferior direito.

2  
Planta Geral divergindo do planalto central, as ruas orientam-se na direcção do rio, descendo pelas duas vertentes da encosta. Essas ruas são cortadas transversalmente por travessas em socalcos. A Zona-Piloto, que foi executada, aproveita um enclave do lado Sul, faltando construir o grande bloco que a liga ao resto da malha. Ao cimo, à direita, o quadrilátero onde se previa o centro comercial, articulando a zona projectada com a do Ministério do Ultramar, as torres do Restelo e os bairros económicos situados a Nordeste.

3  
Perfil Transversal, mostrando a ocupação em encosta no sentido perpendicular às ruas e a relação entre os blocos multifamiliares e as bandas de moradias.

4  
Construída numa mesma plataforma de terreno, a Zona-Piloto não é típica do sistema proposto, concebido por uma ocupação em encosta. Notar a oposição blocos-moradias, com a acentuada diferença e cêrcas e de ritmos de fachada.

5  
Vista da mesma rua no sentido oposto, com as torres do Restelo ao fundo. Notar o acesso directo da rua às habitações duplex, sistema que se repete a partir da galeria.

6  
Os topos dos edifícios multifamiliares são vazados ao nível térreo, para uma maior permeabilidade do tecido construído, fazendo comunicar as ruas principais de acesso com as ruas no interior dos quarteirões.

7  
Ao mesmo tempo que se procura acentuar o carácter de rua das galerias, projectaram-se nestas recessos que individualizam as entradas dos fogos o que reforça a privacidade das habitações.

8  
Na direcção oposta, a situação de plataforma do terreno impede neste caso as vistas sobre o rio.

9  
As frentes viradas a sul são ocupadas por grupos de moradias mais baixas, permitindo a entrada do sol no interior dos quarteirões.

10  
Pelo lado Norte os quarteirões são, pelo contrário fechados com edifícios altos. Os corpos salientes ao logo das fachadas nascentes e poente facilitam a captação de Sol no Inverno e favorecem as vistas para o rio.

As moradias de três pisos estão preparadas para uma eventual sub-divisão em dois fogos independentes.

Pormenor da fachada das moradias de gaveto, mostrando a ligação visual entre a cozinha e a porta de entrada e o elemento saliente de protecção aos vãos das casas de banho.

A introdução de fogos T 1 ou T 3 ao nível da galeria é optativa, consoante se utilizam um único ou dois módulos por cada fogo. No caso do T 3, o inconveniente de uma maior frente para a galeria pode ser compensado pela vantagem de se dispor de duas entradas (caso do exercício de determinadas profissões ou actividades médico, enfermagem, por exemplo).

A modulação fixada no Plano (5,20) adequa-se às exigências de organização dos fogos, permite a arrumação de 2 carros no piso térreo e é compatível com uma solução estrutural económica.

Esta tipologia, e pensando agora em termos de conjunto do Plano Restelo, é constituída por tramos (ou conjunto de tramos) que se agrupam de acordo com as dimensões e características particulares de cada lote, permitindo um elevado grau de repetitividade, favorável por um lado à obtenção de um carácter urbano ordenado e por outro a uma sistematização da construção.

A expressão arquitectónica destes edifícios caracteriza-se essencialmente por:

— Predominância de elementos horizontais nas fachadas que marginam as ruas, procurando-se assim acentuar o espaço direccional destas, valorizando ao mesmo tempo as quebras provocadas pelo declive das encostas; esta marcação é dada sobretudo por faixas correspondentes ao embasamento, à galeria e ao plano superior de remate.

— Em contraponto com esta

acentuação, faz-se uma pontuação vertical, correspondente à modulação celular dos fogos e da estrutura; elementos desta marcação são os recessos das entradas ao nível da rua, as saliências curvas na galeria, os janelões no plano superior corrido e as lucarnas que mordem os parapeitos do andar recuado, ritmando assim a linha da cimalha.

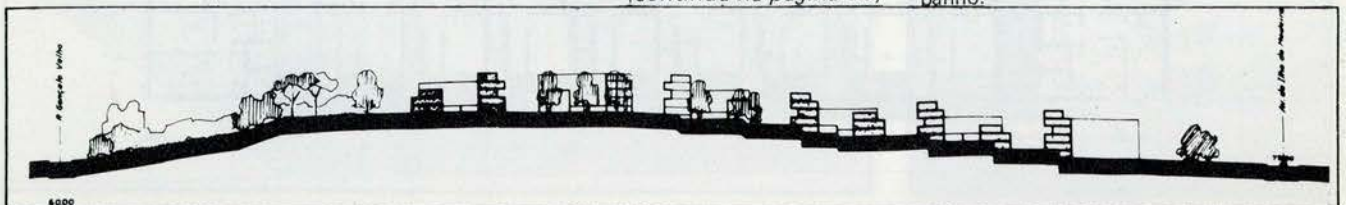
— No tardo, o rompimento do volume provocado pelo recesso do parqueamento, prolonga lateralmente a rua interior, a qual é ritmada do lado oposto pelas entradas das moradias; aqui o que se pretende — por oposição ao espaço/canal da rua — é valorizar a dimensão transversal, na qual se inserem as saliências das fachadas de tardo dos blocos.

— Os topos, especialmente os do lado sul, foram tratados como frentes, apesar da sua reduzida dimensão, procurando-se elementos que fizessem ligação com as fachadas laterais.

— Finalmente, as extremidades foram vazadas ao nível da rua (aliás de acordo com o Plano) para acentuar a ligação entre as vias principais e as ruas interiores.

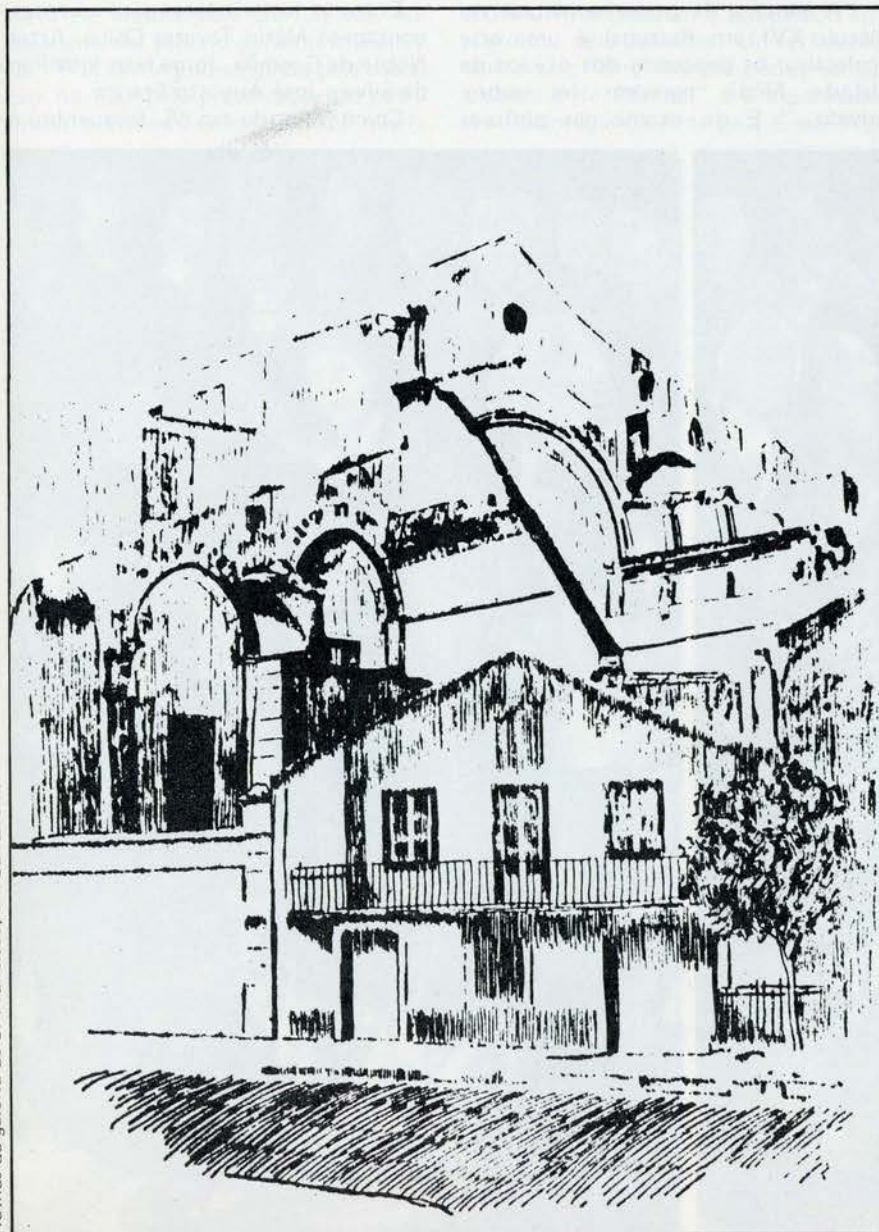
Ao nível já dos materiais, procurou-se marcar as faixas de embasamento e da galeria com material diferente e de grande resistência, revestindo todas as restantes superfícies por um material contínuo e uniforme que imprimisse um carácter envolvente ao envoltório reforçado este pelo uso de formas geométricas fechadas e simples.

(continua na página 28)



# Acerca da historiografia da arte portuguesa Século XX

Margarida Calado



Ruínas da galeria de S. Francisco, em Santarém.

*N.R.: Termina neste número a série de artigos da nossa colaboradora Margarida Calado com os quais esperamos não ter encerrado este assunto.*

O século XX ficará, no entanto, marcado pela célebre "polémica dos painéis", iniciada com a publicação da obra de José de Figueiredo "Arte Portuguesa Primitiva — o Pintor Nuno Gonçalves", onde se faz uma identificação do autor e das personagens retratadas.

A partir de José de Figueiredo, pondo de parte as preocupações metodológicas de Vasconcelos, a historiografia da pintura portuguesa ficará limitada a duas vias de investigação fundamentais — a identificação do autor e a leitura iconográfica, não procurando fazer a inserção da obra na época, nem o seu confronto com as correntes artísticas contemporâneas ou a sua compreensão em relação à estrutura socio-económica da época.

Numa primeira fase, contudo, a polémica reveste o carácter de uma discussão de fundo acerca do método, que opõe José de Figueiredo a Virgílio Correia que publicou em 1924 "Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Viseu". Tal discussão, registada nas páginas das revistas "Terra Portuguesa" (Coimbra) e "Lusitânia", opõe o professor universitário ao que foi director do Museu de Arte Antiga — o que justifica, até certo ponto, as diferenças de perspectiva — mas não é enriquecedora, na medida em que os argumentos são limitados a mútuas acusações. Figueiredo acusa V. Correia de "falta de sensibilidade", de ser um "rato de biblioteca", ao que o último responde: "Não faço história da arte por impressão, mas por documentos, não sou um 'expert', mas um pesquisador".

Figueiredo identificava a função do historiador ao do crítico e do perito, baseava-se na sua intuição, nos seus dons pessoais. Virgílio Correia fazia trabalho de arquivo, muito útil posteriormente, mas esquecia o verdadeiro objecto da História da Arte.

A este propósito parece-nos esclarecedora a posição de Panofsky no seu texto "Problèmes de Méthode" (23), onde a dada altura afirma: "Não se deve confundir 'o apreciacionismo' com 'a atitude do 'connaisseur' nem do 'teórico de arte'. O 'connaisseur' é o coleccionador, conservador de museu ou perito que deliberadamente limita a sua contribuição científica a identificar obras de arte quanto à sua data, à sua proveniência e ao seu autor, a avaliá-las quanto à sua qualidade e ao seu estado de conservação..." O historiador de arte deve também "informar-nos sobre as qualidades formais do quadro, sobre a interpretação do as-

sunto tratado, sobre a forma como ele reflecte o contexto cultural...”

No entanto, devemos ter presente que “a evolução histórica conserva, apesar de tudo, a sua unidade. Esta unidade interna liga estreitamente o económico e o político e subordina-lhes o cultural. O cultural inclui também a arte. Isolar esta última e considerá-la autónoma foi um erro que levou a imprimir grande número de páginas inúteis e a espalhar muitas fórmulas que, vemo-lo hoje, não servem em nada para compreender o que realmente se passou” (24).

Mas os problemas de método não continuarão a preocupar todos os que se irão pronunciar acerca do presumível autor da iconografia dos painéis de S. Vicente. Em 1925, José Saraiva, professor liceal, desencadeará o processo com “Os Painéis do Infante Santo” e até à década de 60, a história da pintura portuguesa girará à volta dessas estereis discussões (25), de cujo teor se afastará a obra de Vitorino Magalhães Godinho “Os painéis de Nuno Gonçalves, Caminhos de pesquisa e Hipóteses de trabalho” (26), onde está manifesta uma preocupação com a significação

sociológica dos painéis, assim como um artigo de José Augusto França, (27).

As investigações sobre pintura portuguesa do século XVI, assentarão essencialmente no critério iconográfico e na tentativa de identificação dos autores e, nesse sentido, se desenvolveram as pesquisas do professor da Faculdade de Letras de Coimbra, Luís Reis Santos (28).

No entanto, um historiador parisiense de origem russa, Miriam Malkiel-Jirmounsky, aparece em oposição clara a esta perspectiva: “Toda a pintura primitiva portuguesa tem por ponto de partida e por tema essencial o culto religioso, a glorificação da fé como tal. É nas diversas tonalidades do pensamento religioso... que é preciso procurar a fonte e a explicação das ideias que dominaram e inspiraram esta arte”.

“As pesquisas iconográficas são falaciosas...”

“A pintura da primeira metade do século XVI em Portugal é uma arte colectiva; os processos dos ofícios da Idade Média parecem ter sobrevivido...” E do exame das pinturas

através dos Raios X ou da fotografia à luz rasante, conclui: “As diferenças evidentes no tratamento das pinturas mais aparentadas estilisticamente testemunham a presença de diversas mãos no mesmo quadro”, o que torna sem sentido a demasiada preocupação com a identificação do autor (29).

O método sociológico, de forma geral, parece ter-se mantido afastado das linhas de rumo da historiografia da arte portuguesa, apesar de, em 1954-55, a editora Jornal do Foro ter promovido a tradução da História Social da Arte de Arnold Hauser, realizada por Alberto Candeias, Berta Mendes e Antonino de Sousa. Por esta mesma época, um autor ligado ao movimento neo-realista, Mário Dionísio, publica “A Paleta e o Mundo” (2 volumes saídos em fascículos, entre 1952 e 62), obra em que pela primeira vez se cita Francastel e Hauser, sendo o seu conceito de história baseado no deste último.

Entre os historiadores mais recentes, contam-se Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, Jorge Henrique Pais da Silva e José Augusto França.

Chicó, falecido em 66, frequentou o



Instituto de Arte e Arqueologia da Universidade de Paris, o Colégio de França e a "École des Chartes" (Curso de Arqueologia Medieval), tendo sido discípulo de Élie Lambert e Focillon, cuja linha metodológica seguiu em "A Arquitectura Gótica em Portugal" (30). Além disso interessou-se pela arte portuguesa no Oriente, tendo tomado parte, em 1951, numa missão de estudo à Índia portuguesa (31); também se dedicou ao estudo da arte portuguesa no Brasil tendo feito cursos e conferências na Universidade do Rio de Janeiro, contribuindo para reforçar as relações culturais entre os dois países. Foi também professor na Faculdade de Letras de Lisboa, entre 1945 e 1965.

Entre os seus continuadores, Pais da Silva, falecido há cerca de um ano e meio, foi também professor nas Faculdades de Letras de Lisboa e Porto e na Escola de Belas-Artes do Porto, tendo diversas publicações no âmbito da história da arquitectura portuguesa, nomeadamente sobre o período maneirista (32)2 distinguuiu-se ainda pela sua acção na luta pela preservação do património artístico nacional. A sua morte

prematura, aos 48 anos, deixou sem dúvida um vazio no campo da historiografia da arte e muitas das suas investigações ficaram inacabadas e por publicar.

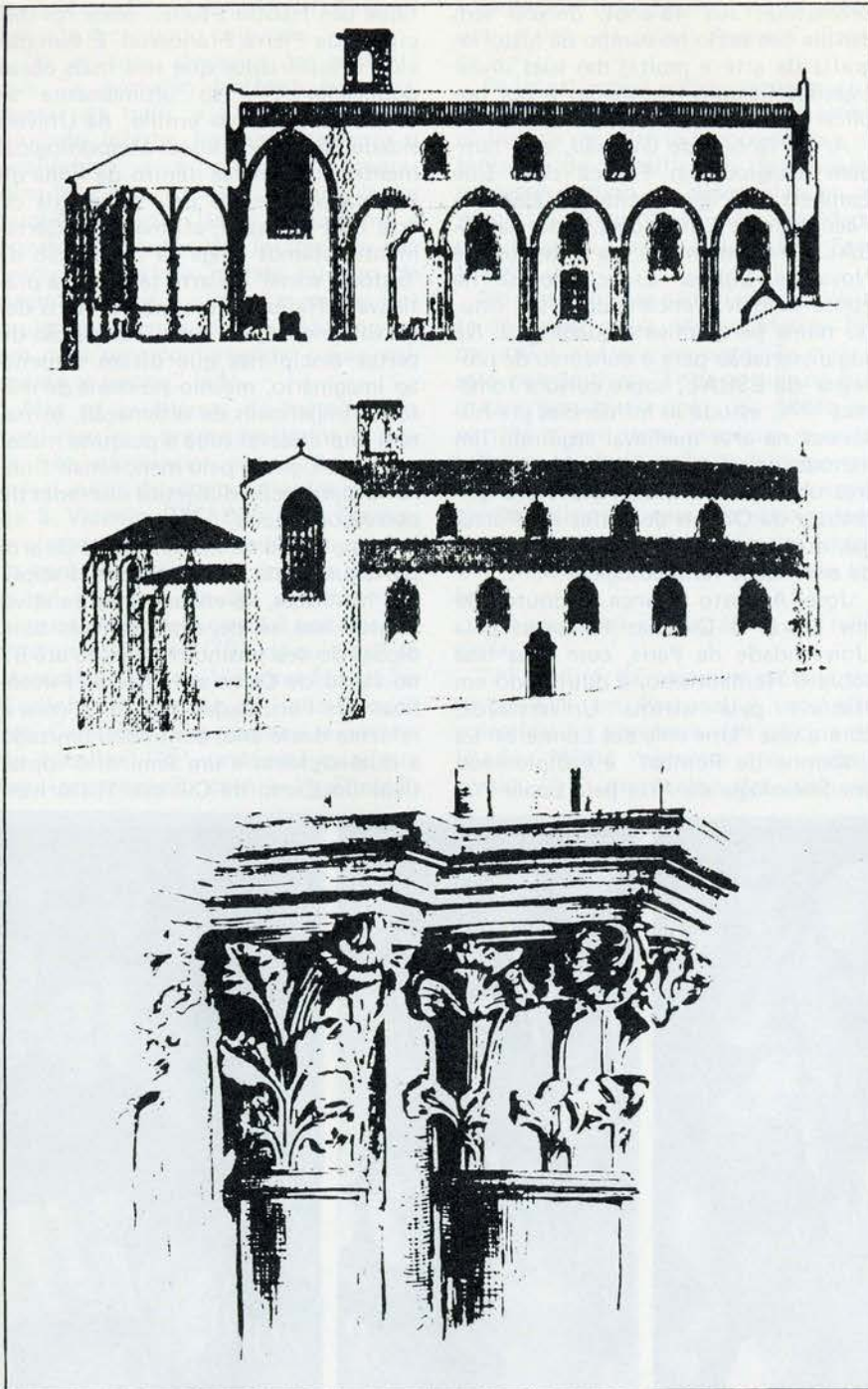
Artur Nobre de Gusmão, que também estagiou em França com Élie Lambert, foi igualmente professor na Faculdade de Letras de Lisboa, na ESBAL e, recentemente, na Universidade Nova de Lisboa. Especializou-se na época medieval encarando o seu estudo numa perspectiva arqueológica. Na sua dissertação para o concurso de professor da ESBAL, sobre cultura românica (33), estuda as influências pré-históricas na arte medieval seguindo um método de comparação tipológica. Outras obras suas incidem sobre a arquitectura da Ordem de Cister em Portugal, que estuda dentro da mesma linha de orientação (arqueológica) (34).

José Augusto França é doutorado em Letras e Ciências Humanas pela Universidade de Paris, com uma tese sobre o Romantismo, é doutorado em História pela mesma Universidade, com a tese "Une ville des Lumières: La Lisbonne de Pombal" e é diplomado em Sociologia da Arte pela École Pra-

tique des Hautes Études, onde foi discípulo de Pierre Francastel. É sem dúvida o historiador que tem mais obras publicadas (35), só ultimamente se tendo dedicado ao ensino, na Universidade Nova de Lisboa. Metodologicamente, encontra-se dentro da linha de orientação iniciada pela sociologia da arte de Francastel, afirmando: "Certamente estamos longe da convenção da 'história social' da arte tal como a praticavam Hauser e mesmo Antal; o desenvolvimento, ou antes, a evolução de certas disciplinas que dizem respeito ao imaginário, mesmo no cerne de métodos imperiosos de ordenação, tornaram impraticável toda a pesquisa mecanicista, exigindo pelo menos mais finura na elaboração dialéctica das redes de correspondências" (36).

Se a posição da historiografia da arte portuguesa, no conjunto das disciplinas históricas, se encontra em relativo atraso, isso se deve também às condições do seu ensino. Integrado até 57 no curso de Ciências Histórico-Filosóficas das Faculdades de Letras, com a reforma desse ano, continuou limitado a duas cadeiras e um seminário (optativo) no Curso de Ciências Históricas;





Fachada Norte, corte longitudinal e capitéis do coro, da Igreja de S. Francisco de Santarém.

para além disso a História da Arte manteve-se subsidiária da Arqueologia, na medida em que o doutoramento se faz em História da Arte e Arqueologia.

A reestruturação posterior a Abril de 74 não alterou substancialmente esta situação, continuando a não existir um curso autónomo.

Também nas Escolas de Belas-Artes existia um percurso de três cadeiras de História da Arte, tendo o currículo aumentado para quatro cadeiras com a reestruturação de 74; em 78, foi reintroduzida a cadeira de História da Arte em Portugal e o percurso tornou-se obrigatório. No entanto, ao contrário do que acontece em algumas escolas

estrangeiras, não existe também aqui um curso autónomo de História da Arte, com possibilidades de prosseguimento de carreira.

Só recentemente criada licenciatura pela Universidade Nova de Lisboa, veio a criar um curso de especialização para pós-graduados, limitado, no entanto, apenas àqueles que tenham possibilidades de continuar a estudar, depois de três ou cinco anos de Faculdade, dada a obrigatoriedade de frequência e a não existência de aulas nocturnas.

História da Arte, que futuro?

Margarida Calado

(23) — E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, ed. Gallimard, Paris, 1969

(24) — Ranuccio Bianchi Bandinelli, citado por Nicos Hadjinicolaou, "L'objet de la discipline de l'histoire de l'art et de temps de l'histoire des arts" in *Colóquio/Artes*, nº 17, Abril de 1974

(25) — Adriano de Gusmão, "Nuno Gonçalves", Lisboa, 1957

Armando Vieira Santos, *Os Painéis de S. Vicente de Fora*, 1959

António Belard da Fonseca, *O Mistério dos Painéis*, Lisboa, 1965

(26) — in *Revista de História*, vol. 37, S. Paulo (Brasil), 1959

(27) — "Le polyptyque de Saint-Vincent-hors-les-Murs à Lisbonne, nouvelles voies d'enquête" in *Annales*, nº 3, Paris Maio-Junho, 1962

(28) — *Entre outras obras: Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943

(29) — Malkiel-Jirmounsky, *Vers une méthode dans les études des "Primitifs Portugais"*, Lisboa Livraria Bertrand, 1942

(30) — *Livros Horizonte*, Portugal-Brasil, 1ª ed. 1954, 2ª ed. 1968

(31) — "Algumas observações acerca da Arquitectura da Companhia de Jesus no distrito de Goa" in *Garcia de Orta*, nº especial, Lisboa, 1956 "Gilt carved-work retables of the churches of Portuguese India" in *Connoisseur*, Fevereiro, Londres, 1956

(32) — "Notas sobre Arquitectura dos Jesuítas no espaço português" in *Museu*, nº 3, 1961, p. 16-23

"Maneirismo" e outros artigos in *Dicionário de História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão (4 vols.)

(33) — *Românico Português do Noroeste*, Lisboa, 1961

(34) — *A Expansão da Arquitectura borgonhesa e os mosteiros de Cister em Portugal (Ensaio de Arqueologia da Idade Média)*, Lisboa, 1956

*A Real Abadia de Alcobaça, Estudo histórico-arqueológico*, Lisboa, 1948, Ulisseia, ed.

— *Artigos diversos nas revistas Panorama Colóquio, Lusíada, Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, O Instituto*

(35) — J.A. França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa s/d., *Colecção Horizonte 14* (indica as obras do autor sobre arte do século XX)

*A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 vols. Lisboa, Livraria Bertrand, 1966-1967

*A Arte em Portugal no século XX (1911-1921)*, Lisboa, livraria Bertrand 1974 (contém igualmente dados sobre a bibliografia do autor)

(36) — "Le fait artistique dans la sociologie de l'art" in *Colóquio/Artes*, nº 17, Abril de 1974

# AS RIDÍCULAS ESTAMPAS

Em 1724 foi publicada em Roma (em língua portuguesa) uma obra intitulada **DESENGANNO DOS PECCADORES**. Da autoria de um padre jesuíta, Alexandre Perier, missionário no Brasil, deve ter conseguido um assinalável êxito pois em 1735 contava já com uma terceira impressão, feita numa oficina de Lisboa e com uma "adição" por Lourenço Morganti (Bibliotecário do Patriarca de Lisboa).

O frontespício do exemplar de 1735 que consultámos ( ), à boa moda setecentista, diz assim:

"**DESENGANNO DOS PECCADORES** necessário a todo genero de pessoas, utilissimo aos missionarios, e aos prégadores desenganados, que só desejão a salvação das almas. Dedicado ao Serenissimo Senhor D. Manuel, Infante de Portugal escrito pelo R.P. Alexandre Perier da Companhia de Jesus, e Missionário da Província do Brasil, Acrescentado com huma addiçam de hum caso horrivel nesta terceira Impressão, por Lourenço Morganti, bibliotecário do Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Patriarchal. de Lisboa Occidental. Lisboa Occidental, Na Officina de António Pedrozo Galram. M.DCC.XXXV. Com as licenças necessárias, e Privilégio Real."

O que é este livro?

— Trata-se dum extenso manifesto obscurantista, aterrorizador das "almas enganadas" que atentem contra a teologia de interpretação jesuítica. Em 460 pági-



nas, reza ameaças e cataclismos aos pecadores; em 14 discursos (mais uma adição) faz um pré-aviso dos vários tormentos do Inferno que esperam diabolicamente o pecador.

Os discursos versam:

Disc. I. Tormento primeiro do Carcere do Inferno.

Disc. II. Do tormento da vista entre as trevas do Inferno.

Dis. III Do tormento dos ouvidos.

Disc. IV. Do tormento do insoffrivel fedor do Inferno.

Disc. V. Do tormento do Gostar.

Disc. VI. Do tormento do Tacto.

Disc. VII. Do tormento dos Soberbos, e Presumidos.

Disc. VIII. Do tormento dos avarentos.

Disc. IX. Do tormento dos Luxuriosos.

Disc. X. Do tormento dos Tyranos, e Vingativos.

Disc. XI. Do tormento do

Sitio immovel.

Disc. XII. Do tormento da desesperação.

Discurso Ultimo. Do tormento da Eternidade.

Addiçam. De hum caso horrendo de hum jogador, que foy sovertido vivo no Inferno.

## O PODER DA IMAGEM

Vale a pena transcrever parte da introdução ao Livro. Toda ela é uma afirmação experimentada, consciente, do "poder da Imagem". Ou talvez melhor: do terror pela imagem. Antes da invenção da fotografia e do cinema, antes do uso dos meios audio-visuais de comunicação de massas!

"Eu neste meo livro, presento aos Peccadores enganados, não a fomalha de Babilónia, não o incendio de Troja, não as labaredas do Vesuvio, mas a medonha, a horrorosa fomalha do Inferno".

"Dizeis, que o fogo da fomalha de Babilónia, era fogo real, e verdadeiro, e que o fogo q̃ presento nas estampas deste meo livro, he fogo pintado! Assim he? Mas como estes meos Discursos são dirigidos aos Catholicos, que por grandes peccadores que sejam, tem ainda a fé, e esperão com mudar de vida de se salvarem, supponho, que esta mesma fé, os fará também crer, que ha tal differença entre este nosso fogo subllunar, e o fogo do Inferno, que se Deos permittira, que hum condenado passasse da fomalha do Inferno a fomalha mais terrivel deste Mun-



"TORMENTO DAXISIA

do, esta lhe pareceria hum jardim de flores, os carvões acesos, rosas de Jericô, e o ardor do fogo, o mesmo fogo pintado, que vedes nas imagês deste livro".

#### O PINTOR METODIO E A CONVERSÃO DE BOGÓRE REI DOS BÚLGAROS ( )

"Bogére Rey dos Búlgaros, era Pagão, e de genio guerreiro. Por muitos annos continuou a guerra contra Teofilo Emperador do Oriente. Feitas finalmente as pazes, mais a força, que de vontade, sendo de natural fero, occupavase em caçar nos matos, as feras, mais braviãs, e monstruosas. Soube, que em Roma, avia hum Monge por nome Methodio, Pintor celeberrimo. Mandou-o logo buscar, e a penas chegado, ordenou-lhe que delineasse em hum painel os Monstros mais horridos, e as figuras mais medonhas, que lhes viessem à imaginação. Como nos Poetas, e Pintores he licito, de quimerizar todo genero de atrevimentos que na fantasia conduzem a perfeição da sua arte".

"Assim Methodio, sendo não menos perfeyto Religioso, que Pintor affamado, não achou a sua fantasia, poder forjar painel, mais medonho, que o da justiça final dos Reprobos para o Inferno. Via Bogóre no alto do painel o vulto resplandescente, e fulminante, de hum Deos irado, e irritado; via debaixo hũa grande fornalha de fogo, donde, sahião innumeráveis demónios em figuras tão horridas, que em as vendo os precitos, corrião por medo a sepultaremse naquelle abismo de fogo. Considerava ElRey o painel, já attento, já cuydoso, já timido na consciencia, e já mudando de cores. Então Methodio, conhecendolhe o coração já disposto, explicoulhe o mysterio do painel, e com elle os mais mysterios da nossa Santa fé, e em breve tempo instruido nella, mandou a Emperatriz sua prima hum Bispo, que o bautizou. Eis-aqui, como o fogo pintado em hum painel bastou para reduzir hum Pagão a fazerse Catholico, e de Leão furioso, trocarse em hum Cordeiro manso. E como



"TORMENTO DOS OVVIDOS



"TORMENTO DO TACTO





TORMENTO DOS SOBRIETES



TORMENTO DOS AVARENTOS



TORMENTO DOS LUXURIOSOS

não poderá fazer o mesmo, em hum peccador por grande que seja, pois alem de ser bautizado, tem o lume da fé, e a luz do Evangelho, que o guião, e o refreão”.

#### OS INDIOS DO BRASIL

“Mas porque refiro eu exemplos dos séculos passados, quando a mim mesmo em trinta, e mais annos, que estive Missionário no Brasil, me succederão muitos casos semelhantes. Tinha eu hũa destas imagens, iluminada com a mesma cor do fogo. Não he crível a impressão do Inferno, que fazia nos Índios; tanto assim, que algũs vinhão, já alta noite a confessaremse, e perguntandolhes eu, porque não esperavão pela manhã, respondião, ter medo de morrer aquella noite, com se lhes representar na imaginação aquelle condenado, que estava ardendo com os Demônios no Inferno. Direy mais, que nas Missões, que eu fazia nas Villas, e nos engenhos, por muito, que eu estudasse de representar

ao vivo os insoffriveis tormentos eternos; bem poucos, e raros se movião. Porém em mostrando do pulpito a imagem de hum condenado, logo todo o auditório, se desfazia em lágrimas, e gemidos. Tanto he verdade, que a vista faz fé, ainda que seja de fogo pintado em hum papel; muyto mais, quanto esta fé he de Deos, com crer, e ter por infallivel o fogo do Inferno”.

#### ATERROZAR, PELA IMAGEM

“Este foy o principal motivo, que me induzio a unir estas estampas, com este livro do desganno dos peccadores, para que depois de vistas, e consideradas, suprão o pouco espirito, e zelo, com que em tantos annos de Missionário, trabalhei tão froxamente na Salvação das Almas. Que se pois, nem a vista do fogo pintado nestas imagens, nem a consideração do Inferno, são bastantes para desenganar a algum peccador endurecido; saiba, que toda

a Sagrada Escritura, e o mesmo Filho de Deos no seu Evangelho, não achou remedio mais efficaz para reduzir os peccadores à penitencia, que o tormento do fogo eterno: Ite maledicti in ignem aeternum”.

### A PROIBIÇÃO PELA CENSURA POMBALINA

O exemplar mais antigo do livro (1724) vai “Com licença dos Superiores” e uma dedicatória ao Inquisidor-Geral de Portugal, Cardeal Nuno da Cunha, e a terceira edição correu “Com as licenças necessárias, e Privilégio Real”. Escrito por um padre, jesuíta; dedicado ao Infante D. Manuel; post-faciado por um próximo do Patriarca de Lisboa; de carácter obscurantista. Não obstante tudo isto, um edital de 22 de Abril de 1771 proíbe a reprodução e a leitura do “Desenganno dos Peccadores”.

Uma inversão da censura?

Como entender esta contradição?

A censura de livros na primeira metade do séc. XVIII fazia-se com a participação de três interesses: a Inquisição por um lado; o Ordinário por outro; e o Desembargo do Paço por outro ainda. A Inquisição, criada em Portugal em 1536, era a malha-de-ferro mais apertada, mais obscura, tradutora de interesses político-ideológicos os mais reaccionários para a época; o Ordinário, ligado a estruturas semelhantes mas com menor cegueira ideológica, era um parente pobre ao lado do impune e celebrado “Tribunal do Santo Ofício”; finalmente, o Desembargo do Paço representava o interesse temporal, o interesse do poder político civil dominante, poder que a partir de meados do séc. XVIII (até pela evolução nascente do industrialismo) se vai confundindo com a defesa do Estado contra a Igreja.

Neste conjunto de três componentes, quem preponderava era a Inquisição. O Marquês de Pombal, traduzindo aliás o que seria um



TORMENTO DO SITIO IMMOVEL.



O TORMENTO DA DESESPERAÇÃO

signal dos tempos, reformou todo o aparelho de censura, tornando-o um curioso organismo contraditório — era a Real Meza Censória. Caiu com esta reforma a predominância do peso Inquisitorial, reforçando-se o ponto de vista censório do Estado.

Assim se compreende a proibição do Desenganno dos Peccadores. Assim, aliás, se compreende uma Real Meza cheia de contradições que, ao mesmo tempo que censura Locke, Diderot, Voltaire, d’Holbach, Pierre Bayle e muitos outros doutrinadores revolucionários materialistas, censura, do mesmo passo, este jesuíta Perier.

### AS ESTAMPAS PROIBIDAS

Como vimos, o livro tem umas estampas, intercaladamente em cada início de capítulo, pretendendo (e conseguindo) ilustrar os tais horrores do inferno.

Ora acontece ainda que no Edital de 22 de Abril de 1771, que proíbe a obra, se encontra uma das raras referências a matéria censurável não-escrita — neste caso, estampas. De facto, a condenação da obra foi feita com base “não só nos erros teológicos que na letra dele se contem, mas igualmente pelas ridiculas estampas de que foi estofado”. Estamos, provavelmente, perante uma das primeiras censuras explícitas a matéria visual.

Não é o valor estético das estampas que nos preocupa ou importa sobremaneira; mas a função altamente obscurantista, quase mítica, das expressões figurativas religiosas desta época.

Matéria visual censurada, encerrada há mais de dois séculos pela contraditória censura pombalina — umas ridiculas estampas de fanatismo jesuítico: aqui ficam a título exemplificativo.

Manuel da Costa Leite  
— Professor do  
Ensino Preparatório

( ) Os dois exemplares que conhecemos encontram-se ambos na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa.



# cidade cancro

Afonso Cautela



Mais estradas e auto-estradas, mais vias, ferrovias e rodovias, mais viadutos, aquedutos, oleodutos e gasodutos, mais cabos telefónicos, telegráficos, de alta tensão, submarinos e terrestres, mais Marconi, TV e RDP, mais antenas, mais frigoríficos e silos e máquinas congeladoras, tudo isso são apenas alguns progressos que podem dar a ilusão de que vai grande azáfama no sentido da **descentralização** por esse País e Mundo fora.

Então todo esse panorama de vias, condutas, fios, cabos, etc., é ou não é para fazer chegar a todos — aldeias, lugares, montes e vales — os grandes benefícios da civilização acumulados, regra geral e até agora, na cidade-centro que os produz?

Eis mais uma gigantesca mistificação.

Eis mais um slogan dos planeamentos e planeadores que nos têm cantado — a partir de que tais premissas — os encantos e benefícios da Descentralização (agora), a partir da anterior Centralização-sinónimo-de-Civilização.

Mais uma vez o ecologista estraga o jogo a dizer que o Rei vai nu: a partir de tais premissas — "Civilização é sempre obra de um centro que a produz" — o que se faz, fez e fará é reforçar a teia centralizadora concentracionária.

A cidade-cancro aumenta, e por isso é preciso alargar, aumentar, sobrepor em camadas as vias de acesso a ela, vias que hão-de suportar cada vez maior tráfego de camiões carregados com cloreto de vinilo, ácido cianídrico, tomates e beringelas. O grande estômago concentracionário nunca está saciado: o grande estômago nunca deixa de obrar enormes tonelagens de dejectos. Entrar e sair implica vias, condutas, fios.

Quem vai acreditar que defendem efectivamente a descentralização quantos partem de um modelo económico e de um tipo de concentração industrial que obriga, ele próprio, ao máximo de concentração ou centralização, num processo canceroso irreversível?

Típico exemplo desse mundo concentracionário, Sines não tem mãos a medir: mais vias, mais condutas, mais fios, mais cabos. Chega agora a grande notícia: uma firma americana vai construir uma rede de **gasodutos** única no Mundo.

O projecto de rebocar icebergues desde o pólo até à nossa banheira é apenas o auge da anedota concentracionária. A escalada prossegue, tal como o modelo de crescimento económico, e é por isso que — face ao absurdo, à asneira, ao irracional de tal modelo, de tal crescimento e de tal concentracionário — se lança a isca-slogan da descentralização para 1980.

Idêntico slogan é o "ordenamento do território".

Descentralizar, no entanto, não tem nada a ver com estas falsas premissas. Política desconcentraciônica como o realismo ecológico a entende tem a ver com animação, fomento, diversificação e proliferação de todas as alternativas de autosuficiência local: materiais e matérias-primas da região, alimentos da região, energia captada e explorada na região, reciclagem e reaproveitamento na região, etc.;

Política desconcentraciônica tem a ver com a fauna e a flora da região, com os ecossistemas e recursos que aí existem.

O realismo ecológico espera que a cidade-cancro se desagregue por si: não vai continuar a alimentá-la.

Muito mais do que as poluições instaladas, os grandes desastres contra o Meio Ambiente têm ficado a dever-se ao **transporte**, quer de matéria-prima para as fábricas poluidoras, quer de resíduos dessas mesmas fábricas.

Neste contexto, a ênfase posta na poluição local pode ajudar a desviar as atenções da poluição **itinerante**.

Liguem alguns factos que a Imprensa dá sempre desligados e logo verão que tudo são apenas sintomas do mesmo cancro concentracionário: uma economia de mercado.

O petroleiro "Amoco Cadiz" que se parte ao meio e derrama 220 mil toneladas de nafta em 80 quilómetros da costa bretã.

O camião-cisterna que explode no

acampamento de Los Alfaques carregado de propileno matando mais de 300 pessoas.

O vagão-cisterna com ácido cianídrico que se volta no centro de Tolosa (Guipúzcoa).

O "Alchemist Emden" que encalha próximo de Sesimbra carregado de acetona — matéria altamente inflamável — que deu água pela barba às forças militares, que até... vias de acesso tiveram de abrir, propositadamente.

Com mais ou menos **acidentes**, a rotina do tráfego normal prossegue. Tráfego que é também o tráfego com a saúde, a segurança e a sobrevivência das populações.

"Ordenamento do território": quando nos rezam a ladainha da descentralização vem logo, em fá menor, a cegarrega do "ordenamento do território".

Ora a simples e palissiana realidade é que:

a) Ordenamento do território significa o grito de guerra lançado pelas indústrias pesadas quando querem mais e melhor espaço para se implantar, mais água e mais electricidade, e já está tudo mais ou menos tomado por outras indústrias pesadas;

b) Ordenamento do território significa ainda que alguns parques e reservas, meia dúzia de zonas verdes, estreitos "corredores ecológicos" são piedosamente preservados pelos pesados, para a malta pôr pé em ramo verde e ter alguma clorofila para não asfíxiar

de todo com os pesados e seu pesadelo;

c) Pelas duas alíneas anteriores, vê-se como o ordenamento do território serve fundamentalmente para "aliviar" a pesada consciência da indústria pesada, permitindo que esta instale com mais gana e arrogância, com maior rentabilidade, com tudo mais à mão, toda a sorte de poluições, venenos, tóxicos, fenis, tilenos e cianetos;

d) Ordenamento do território significa — tal como o slogan da descentralização para 1980 — que os pólos ou concentracionários industriais vão explorar até ao fim as suas "potencialidades" e tenderão a ser, portanto, cada vez mais a concentração do concentracionário; Ferrel não terá uma mas oito centrais nucleares.

Típico desta conjuntura é o discurso que o jornalista de serviço ajuda sempre a veicular: a propósito da "maior e mais moderna fábrica de poliuretanos" como a Imprensa cantou as vantagens de estar tudo ao pé, de estar tudo à mão.

Afonso Cautela

MÁRIO CARDOSO PIRES





# JUNTARMO-NOS DE NOVO

Jorge Pinheiro

Meus caros amigos

*On me demandera si je suis prince ou législateur pour écrire sur la politique. Je répons que non, et que c'est pour cela que j'écris sur la politique. Si j'étais prince ou législateur je ne perdrois pas mon temps à dire ce qu'il faut faire; je le ferois, ou je me tairois*

Jean-Jacques Rousseau  
(Du Contrat-Social)

"O que mais me custa aqui, ao fim de tantos anos, é ser identificado no metro pelos *flics*, e ser tratado por tu, quando descobrem, pela *carte de séjour*, que sou emigrante".

Chama-se Manuel. Saiu há cerca de catorze anos de uma aldeia empinada num morro de calhaus, donde as cabras pincham ao assobio do garoto que as guarda. Diz-me que abalou de noite, com um nó na garganta e os olhos lavados de água, adolescente quase, fugindo à guerra que o esperava e à secura de uma vida na terra do silêncio e do centeio. Para dar o salto enredou-se com uma canalha que lhe comeu as economias, mas que, afinal, sempre o largou em França, sem dinheiro, cheio de temor e de uma vaga esperança. A

história conhecida. "Quando cheguei fui viver para um *bidonville* e arranjei trabalho no *bâtiment*, como servente: acarretava tijolos, massa, o que calhava. Era um dia inteiro com oito, nove e dez graus negativos, no inverno, suportados nos andaimes. Andei naquilo mais de um ano. Para amealhar algum era preciso fazer horas suplementares. Um dia um gajo, que por acaso ainda é meu primo, perguntou-me: Queres ir para a Citroen, que eu arranjo a meter-te lá? Pensei que era, finalmente, a sorte que me batia à porta. Deixar o peso dos tijolos, o sobe-e-desce o dia inteiro nos andaimes, o frio... Aceitei delirante. Papeladas, dinheiro, o raio. Foi nessa altura que fiquei legalizado. Sei que em duas semanas e tal estava lá dentro. Fui direitinho para a *chaîne*. Mudei para um quarto, onde havia já dois portugueses, mas, mesmo aí, ficava longe. Levantava-me às cinco para pegar às sete. Eram nove horas por dia. Quando me lembro!... Nove horas por dia na *chaîne*! Tu nem sonhas o que é trabalhar na *chaîne*, homem! Se tu soubesses o que é trabalhar na *chaîne*... É pior do que tudo o que possas imaginar. Cada minuto é horrível e diferente de todos os minutos.

Um gajo nem pode mijar! Chegava a casa às seis, fazia o comer e deitava-me estoirado. Que vida a minha naquele tempo! O meu maior gosto era andar de gravata. Vê lá tu que ia para o trabalho de gravata. Depois as coisas foram-se complicando, até que veio o Maio de 68, com a porrada e as greves. Foi para aí o fim do mundo. Olha que não exagero: foi mesmo aí o fim do mundo com porrada. Nós também fomos para a greve. Era para trabalharmos as oito horas que nós fazíamos a greve. Perdi um mês de salário. Se a malta ficou um pouco melhor deve-nos a nós, que pessoalmente não lucrámos nada. Mas se visses o que aquilo era naquela altura! Andava ali tudo embrulhado: delegados, políticos, intelectuais. E as promessas que eles nos faziam? As demagogias, as palmadinhas nas costas... Era tudo *copain*, tudo *copain*... Gajos porreiros a maioria. Mas não sabiam nada da nossa vida. Nada! Eu só queria que os intelectuais, os políticos, os ministros, os presidentes, todos, trabalhassem na *chaîne* um mês; não queria mais. Mas tinha que ser à cadência que nós trabalhávamos quando rebentou o Maio. Mas por necessidade mesmo: para comerem. Nove horas por dia com meia hora para engolir a bucha! Depois é que eu queria ouvi-los a todos. Nove horas na *chaîne*! Sabes o que era trabalhar na *chaîne* naquele tempo, sabes?"

Com a "culpa" de quem, efectivamente, não sabe o que é trabalhar na *chaîne*, continuei a caminhar em silêncio. Deixámos o *boulevard de St. Germain* e metemos à *rue des Carmes*. Mãos enterradas nos bolsos e nariz enfiado na gola do casaco, acertava o passo pelo ritmo da *chaîne*, que lhe ficara para sempre a correr no sangue. À medida que nos afundávamos no bairro, e pelo à vontade com que dobrava as esquinas, eu reparava que tudo ali lhe era familiar. Atalhava as ruas em diagonal e estugava o passo como quem leva destino certo e quer chegar depressa. Quando eu, deitando os bofes pela boca, me perguntava onde iríamos, desembocámos, subitamente, como acontece nos velhos bairros, numa pequena praça: quase quadrada, casas baixas, árvores pequenas, escala humana. O Manuel avançou lentamente até ao centro, à maneira de quem caminha, respeitosamente, na nave de uma igreja. Tirou as mãos dos bolsos, descansou o corpo numa das pernas e enganchou os polegares como os soldados na posição de "à vontade". Em silêncio, percorreu com o olhar as casas, os bancos, as árvores, os passeios. "Esta é a *Place de la Contrescarpe* — disse-me solenemente, com voz baixa e pausada, como quem me confia um segredo — Era linda dantes, sabes? Os saltimbancos faziam aqui

comédias, e os cantores vinham com as violas sentar-se ali. O povo fazia roda, batia palmas, cantava e às vezes dançava. Hoje é isto! Empurraram para os arredores a malta que aqui vivia no *quartier*, deram-lhe uma tuta-e-meia pelas casas e encheram a zona de restaurantes de luxo e de *boutiques* que só vendem merdas sem utilidade. A minha vingança é que, como vês, está tudo às moscas. Agora vem cá, que quero mostrar-te outra coisa. Vamos por aquela rua, mas antes, repara bem na placa para não te esqueceres do nome da praça". Reparei realmente na placa, e não mais a esquecerei. Voltámos a entrar na meada das ruelas, e caminhamos cerca de cem metros. "Que chatice!" Disse ele desalentado, ao toparmos com as portadas vermelhas que fechavam um restaurante. "Não me lembrei que hoje é terça-feira. É mesmo chato! É que este foi o primeiro restaurante onde trabalhei quando deixei a Citroen. Já não aguentava mais a *chaîne*, sabes, tinha os nervos em franja. Mas o restaurante é que é uma chatice. Tanto gostava que lá fosses comigo. Tenho cá amigos, bebíamos um copo com eles. Apresentava-tos. São espanhóis, árabes, gregos e o patrão que é francês. Tudo malta porreira."

Ficou combinado que voltaríamos outro dia, e continuámos a peregrinação pelos sítios onde o Manuel trabalhou. "Vês aquele gajo ali, naquela loja? Era empregado no meu tempo. A patroa tinha para aí sessenta anos. Veio propor-me sociedade. Franca-mente, não estava interessado em sociedades com a velha. Mas o tipo não esteve com histórias, e a verdade é que a velha já lá vai e ele hoje manda-se ali ao balcão como *patron*." As histórias do bairro iam surgindo à medida que as lojas nos iam ficando para trás. "O que aquele tipo está a fazer fiz eu aqui durante dois anos, mas na cave. Tinha dias que aguentava diante daquele bra-seiro, doze horas a grelhar carne. Mas na cave. Tínhamos um ventilador, mas para que dava? Quase não tínhamos ar. Queres lá descer, que é só para veres?"

O Manuel comprou uma casa na terra, mas não sabe ainda se volta definitivamente. Também aqui criou raízes, amigos, novos hábitos e outra qualidade de vida. "É pá! Eu gramo aquilo lá. Claro que gramo. Sinto-me feliz quando lá chego. Mas, francamente, às vezes já não sei o que dizer à malta da minha terra. Ou eles me contam a vida deles, ou eu lhes conto a minha. E falamos do antigo. Mesmo com os meus velhotes, sabes como é: nos primeiros dias temos muito que dizer, mas depois, pronto! É assim!... Além disso, voltar de vez para fazer o quê? Guardar cabras? Montar uma loja?

Para ali não há indústria e a agricultura é o que sabes."

Passámos encostados à grande muralha, fria e inospitaleira, do *Phantheon* e começámos a descer a rua *Soufflot*. O Manuel calou-se, e reparei que caminhava com os olhos fixos num ponto, algures a meio da rua. Quando aí chegámos, parou repentinamente e começou a mastigar o chão, pesadamente, ora com um pé ora com o outro, enquanto apontava um ponto determinado do passeio, com a precisão de quem ali deixara, para identificação futura, uma marca plantada. "Neste sítio — martelava as palavras — os *flics* pediram-me os papéis. Tinha tudo em ordem. Tudo! Não tinha comigo a folha de paga. Mas para que é que havia de ter comigo a folha de paga? Pois não estiveram com mais aquelas: enfiaram-me na carrinha, que já ia cheia de malta, e levaram-nos para uma cadeia, não sei onde, nos arredores de Paris. Era meio-dia. Quando nos largaram, sem mais nem menos, era meia-noite, e sem nos darem de comer. Olha: chegámos cá fora, e onde estávamos nós? Enfim, éramos muitos, lá fomos vindo aos grupos até Paris, pergunta aqui, pergunta ali... Sei que cheguei a casa de madrugada. É assim! Eu tenho histórias aqui, que davam um romance. Mas depois houve uns anos em que isto acalmou. Agora está a ficar mau outra vez. Sabes que quando estes gajos têm crises ou merdas cá dentro, atiram-se logo ao estrangeiro. Estrangeiro trabalhador, claro."

Chegámos ao *boulevard de St. Michel* e sentámo-nos num café. Voltámos a falar de Portugal. O Manuel colocava nos pratos da balança a miséria e as humilhações que suportou em Portugal, com as humilhações e a relativa abundância que tem, presentemente, aqui em França. "Estás a ver, pá? Não é a barriga mais ou menos cheia, nem mesmo a fome, o que mais me chateia. O pior de tudo é que na minha terra ou na terra alheia, somos sempre tratados por cima da burra. Todos nos põem a pata! Até o *flic*, que saiu da merda como eu, se sente no direito de me tratar por tu. É isto, isto fundamentalmente, que vocês os burgueses nunca hão-de perceber. É que a marginalização têm-la sempre certa: cá ou lá. O pão, é conforme: quando há em abundância, também nos toca um naco; se falta, é a nós em primeiro lugar a quem cortam a ração. Olha, agora com a crise e o desemprego, o que vai na Lorena e no Norte, a porrada em Denain, as manifes aí, a malta que tem maus contratos a ver a casa a arder..." Falou-me longamente dos problemas actuais do desemprego em França, das lutas dos trabalhadores para manterem os seus postos de trabalho, da situação do emigrante hoje, e neste país, do que ele considera um

recuo do patronato e do governo francês perante a resistência operária. Do que o povo tem e não tem, do que quer conquistar e do que não quer abdicar. Do meu lugar, eu lia num semanário pendurado sobre a cabeça do Manuel:

— Expliquer la crise, c'est expliquer, pourquoil y a surproduction, c'est-à-dire pourquoi l'abondance engendre la misère au lieu d'engendrer la prospérité(...)

Relata-me depois a maneira como ele, e outros portugueses emigrantes também, foram tratados na fronteira francesa pela altura do regresso de férias de Natal. O que suportaram calados para não serem eventualmente impedidos de regressar ao trabalho que aqui têm. "Apartaram a malta, como se faz ao gado, e depois era: — tu isto, tu aquilo, cala-te senão mando-te já para trás, etc., etc. Só visto! Gente sem defesas, mal falando a língua, ou não a falando mesmo, completamente desprotegidos, completamente abandonados nas mãos desses gajos. E é isto! Agora é assim: fazem tudo para que a gente não entre, e tudo para que a gente saia. Mas quando precisavam da nossa mão de obra, iam buscar-nos à fronteira com camionetas. Mas isto vai mudando sempre. Olha aqui os polícias. Queres melhor? Os mesmos polícias que eles mandam chatear-nos no metro e na fronteira, já fazem greves e manifes como a que viste no outro dia, e os sindicatos da polícia protestam contra a sua utilização na repressão dos trabalhadores e na resolução de conflitos sociais."

Subitamente vejo, como num *flash-back*, uma planície do meu país. Imensa, soalheira e dourada. Manuel desnordeado corre aos tropeções sobre o restolho, ofegante, humilhado, coberto de suor, pernas mordidas pelos cães.

É no cumprimento das leis, democraticamente votadas pelos seus representantes na Assembleia da República que Manuel é mordido pelos cães?

Juntámo-nos, todos, no pós-Abril de 74. Em Belém, pintámos a nossa Alegria. Julgávamos ser o Ano-Primeiro

da nossa Liberdade e o da Libertação do Manuel. Que fazer neste Abril?

E neste Maio, em que os cães voltam a morder? Juntarmo-nos de novo? ...

Um abraço do Jorge Pinheiro

PS — O Manuel que nos "fala" nesta carta, não é uma personagem de ficção. O que ele aqui diz, disse-mo, e da maneira que aqui tentei reproduzir.

Paris, 24 de Março de 1979

# viagem espiral

Maria João Fernandes

"Cada um de nós tem o dever de ser criador"

Hundertwasser

Uma sensação profunda de espanto e maravilha. O desejo de guardar essa atmosfera, o brilho efêmero de uma realidade mágica no diálogo com um outro que desconheço, lugar de encontro talvez comigo também, talvez com o mundo, num dia de chuva em Lisboa.

Assumindo-me no discurso assisto à minha própria criação, tão necessária. Tantas palavras possíveis para dizer esse instante de contemplação silenciosa e alegre, como aquele das borboletas pousadas nas mãos do artista-criança, encantando para sempre o seu olhar.

A música da chuva, tarde, na cidade recolhida e a explosão de cor nos quadros de Hundertwasser. Gotas brilhantes onde a vida se encontra com todo o seu perfume caem na cidade adormecida, onde um rosto de olhos vermelhos ocupou a paisagem, síntese da angústia colectiva que alastra em ondas cada vez maiores. **Poder verde** de desintegração, mas também força geradora que permitiria a criação, no verde fresco para além da cidade sitiada. Chuva ou lágrimas apenas, pouco importa.

Não pretendo dar às minhas palavras uma forma demasiado linear. Gostaria que seguissem o mesmo percurso da pintura de Hundertwasser. Quero a liberdade também para a linguagem, joguei com as palavras como o artista joga com as cores, aceitando o imprevisível, o acaso, esse domínio obscuro que modela os mais íntimos pensamentos. Quero que a escrita me surpreenda. Caminharei em direcção a um núcleo pressentido, talvez o centro da espiral, ou afastar-me-ei dele, sem esquecer a sua força, num caminho difícil e irregular, desenhando no meu

discurso essa figura tão significativa na pintura de Hundertwasser, que ele considera a própria "chave do universo, nevoeiro cósmico, origem da vida, princípio de crescimento, processo de morte. Nem figura geométrica, nem alegoria", mas forma de "natureza biológica, vegetal, feita de obstáculos, irregularidades", que não podemos verificar nem medir. Como não podemos verificar a sua pintura, aferi-la por quaisquer valores previamente escolhidos.

Para Hundertwasser, o quadro é o resultado de um sonho cuja origem desconhece, que o surpreende a cada passo e o leva a excluir da sua actividade artística o predomínio do intelecto, deixando agir "outra coisa que vem de longe de muito longe, como um rio que desenha os seus meandros. E desenhar meandros é como entrar no desconhecido". Pintar é uma actividade religiosa, é "exercer um poder extraordinário. A pintura dá a possibilidade de criar uma linguagem e de penetrar verdadeiramente em regiões que estão muito afastadas de nós".

Vamos tentar, com o artista, abrir caminho para um mundo que não corresponde ao mundo real, realidade paralela, paraíso onde nos encontramos "a que estamos presos e que qualquer força inexplicável nos recusa".

Embarquemos com ele na descoberta da magia presente na sua pintura e dentro de nós, deixemos correr livre o nosso olhar, nos limites da tela e para além, muito para além, mesmo que as palavras não possam sempre acompanhar-nos, entrecortadas de pausas, como lagos escondidos ao anoitecer, ou de um limiar submerso como o que nos surge em **janela espiral**:

Uma janela vermelha recortando um espaço branco, abertura de olhar? Fenda que possibilita o nascimento? Uma janela vogando na dimensão



aquática do azul e do verde, ondas claras num tom leve, aguarelado, magma onde se alinham circular, concentricamente, dezenas de outras janelas, ogivais, talvez atemporais, núcleos de formas tão identificadas, em explosão. A explosão refractada do olhar, convergindo para uma abertura central, ponto de chegada-partida, abertura para o desconhecido apenas vislumbrado, não o vazio.

O espanto desenha-se na paisagem, árvores, casas, suspensas das névens. A noção do espaço altera-se. Espaço que se prolonga para um subsolo habitado, descoberto, redescoberto, povoado ainda por um grande olhar azul. As casas, as árvores, numa paisagem magicamente inventada. O olhar fascinado da criança. Predomínio do verde e do azul frios, paisagem dentro de um aquário, em contraste com o mistério que irrompe em tons mais quentes, como um enorme glóbulo de vida em expansão. **Tenha cuidado**, a vida pode surpreendê-lo **quando anda sobre o prado**.

Árvores cogumelos vermelho vivo e um rosto azul interrogando o espaço quieto, murado. Mas para além, mais uma vez se abre o mundo envolvente reluzindo em dezenas de cristais. O céu (ou apenas a terra transfigurada, não há limites entre ambos...) estende-se ouro, alaranjado, púrpura e há estrelas em pleno dia... **Esconda-se sobre os arbustos, começa a chover**, e a chuva bem o sabemos, traz consigo uma ressonância mágica, uma força surpreendente a que devemos fugir se não temos a coragem de a enfrentar.

(continua no próximo número)

Maria João Fernandes  
Assistente  
da Faculdade de letras de Lisboa  
arteopinião 21



**ALBERTO CARNEIRO**  
**CORPO PÃO BODY/BREAD**  
1978

# ele mesmo outro

**Eurico Gonçalves**

“Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através de uma memória que tem a idade do homem” — escreveu Alberto Carneiro num diário que data desde Abril de 1974, mas que reflete uma experiência anterior.

“Um deserto entre dois oásis e uma linha para os teus sentimentos estéticos”; “Uma floresta para os teus sonhos”; “No jardim estaremos melhor”; “O laranjal”; “O canal: memória-metamorfose de um corpo ausente”; “Operação estética em Vilar do Paraíso”; “O mar para além do labirinto”; “21 janelas sobre a paisagem”; “Algumas páginas de um diário imaginário”; “O arco-íris imagem da imagem na imagem”; “5 variações do arco-íris sobre a paisagem”; “Árvore jogo/lúdico em 7 imagens espelhadas”; “Os 7 rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem”; “Operação estética em Caldas de Aregos”; “Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo”; “Ele mesmo mandala em si”, — são títulos de exposições suas realizadas desde 1971, no Porto (G. Alvarez, Galeria Dois, Centro de Arte Contemporânea) em Lisboa (G. Buchholz, G. Quadrante, AR.CO e G. Quadrum), em Coimbra (Círculo de Artes Plásticas), em Veneza (Bienal), em S. Paulo (Bienal), em Genebra (G. Gaetan), em Bolonha (Arte Fiera), em Dusseldorf, em Roma, em Florença e em outras cidades estrangeiras.

Alberto Carneiro nasceu em 1937, viveu no meio rural até aos 21 anos, foi canteiro durante 10 anos, estudou escultura e interessa-se, desde 1970, pela dinâmica corporal, como fundamento da expressão e da comunicação, pondo grande empenho na actividade docente que exerce na Escola Superior de Belas Artes do Porto e no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Autor de uma arte ecológica e conceptual, de intervenção directa na natureza, Alberto Carneiro recria uma constante relação intimista entre o fazer e o ser, documentada através de montagem fotográfica que em Março, pôde ser observada na Galeria Quadrado, em Alvalade-Coruchéus, Lisboa, montagem fotográfica envolvente e propícia à contemplação e à meditação.

Mutável e transformável, a mãe-terra mantém-se fisicamente próxima do homem e, a esse nível profundo, é, essencialmente, corpo e pão, corpo e mente.

“Coisas pequeninas que nos chegam ancestralmente e se transformam para

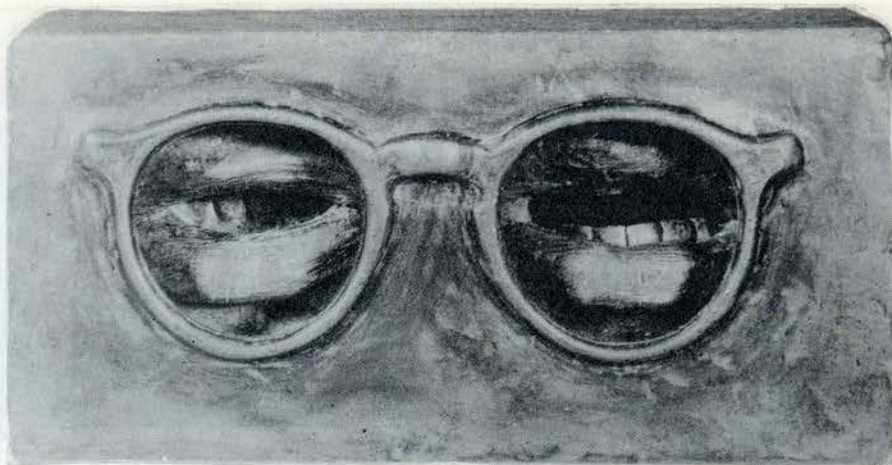
(continua na página 28)



# LONDRES

## 1979

Rui Sanches



No fim do mês de Janeiro de 1979 Londres vive ainda no rescaldo do ano que acabou. Os saldos pós-Natal continuam por Fevereiro adentro ao mesmo tempo que os londrinos planeiam já as suas férias de Verão.

A transição é lenta — 1978 demora a morrer e 1979 prepara-se com antecedência.

Este período não é portanto dos mais férteis em acontecimentos importantes.

Olhando para trás, podem-se tirar algumas conclusões do que aqui se passou neste ano que acaba.

Um facto que se impõe é a importância da actuação das galerias públicas e subsidiadas e o papel relativamente apagado das galerias comerciais.

Entre as primeiras, a Hayward Gallery, a mais moderna galeria pública de Londres, montou algumas exposições muito importantes — Dada e Surrealismo, retrospectiva de Jasper Johns, Hayward **Annual 78**, colecção de fotografias de Cartier-Bresson compradas pelo Victoria and Albert Museum e Neue Sachlichkeit e Realismo Alemão dos anos 20; a Serpentine Gallery com exposições como Arte Para Quem e a retrospectiva de Barry Flanagan; o Instituto de Arte Contemporânea (ICA) onde estiveram exposições de Andy Warhol, James Collins e Realismo Crítico Alemão dos anos 70; a Royal Academy of Art bastião do conservadorismo nas artes britânicas, que tem vindo nos últimos anos a modificar a sua política em cujas salas estiveram exposições como Alvar Aalto, Cityscape a cidade como tema e influência na pintura do princípio do século, retrospectiva de Robert Motherwell, Gustave Courbet e a Arte Portuguesa desde 1910. A mudança de actuação da Royal Academy foi especialmente importante num momento em que a Tate Gallery está em obras para acabar a nova extensão (cuja conclusão tem sido anunciada e depois adiada todos os seis meses) e não tem montado nenhuma exposição importante. Ironicamente, durante o tempo

em que a Hayward está fechada entre exposições, é muitas vezes nos respeitáveis salões da academia que se podem ver algumas das mais interessantes exposições da arte actual.

Na Whitechapel Gallery estiveram Carl Andre, Arte para a Sociedade e uma retrospectiva de Bob Law.

As duas galerias mais pequenas, AIR e ACME, cuja função é basicamente mostrar coisas que por invendáveis não interessam às galerias comerciais e dar oportunidade aos nomes menos conhecidos. As "performances" de Stuart Brisley e do grupo Hesitate and Demonstrate na ACME são um bom exemplo do primeiro caso, assim como as exposições de Lloyd Gibson e Dick Whall na AIR o são do segundo.

Quanto às galerias comerciais a sua actividade caracterizou-se como já disse pela discrição. Apesar da anunciada melhoria do mercado (que levou à abertura de algumas galerias novas) os dealers jogaram pelo seguro e apostaram nos nomes consagrados ou pelo menos já conhecidos. Mesmo os novos que apareceram foram aqueles cujo trabalho era mais facilmente vendável ou que seguiam caminhos seguros e já provados.

Vale a pena citar as exposições de Michael Craig-Martin na Rowan Gallery, a de Stephen Buckley na Knodler, a de Michael Kenny na Annelly Juda e a de Rita Donagh na Nigel Greenwood, todas elas muito interessantes.

Em geral pode-se dizer que existe um número muito grande de pessoas a trabalhar e a trabalhar a sério, mas que os resultados desse trabalho em termos de propostas inovadoras ainda não se fazem sentir. Os centros de actividade parecem estar mais disseminados, menos centralizados em torno de meia dúzia de "nomes grandes", e as redes de comunicação entre estes pequenos núcleos são complicados e parcelares.

De entre todos estes acontecimentos apetece-me falar mais em particular de dois. Não que sejam necessariamente os mais importantes, mas que cada um

à sua maneira, tiveram repercussões bastante grandes.

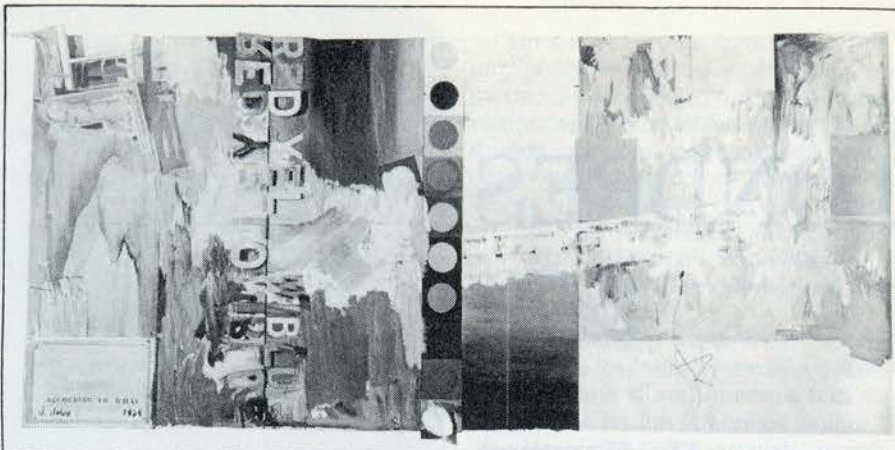
De 23 de Junho a 30 de Julho a Hayward Gallery apresentou uma grande retrospectiva de Jasper Johns. Esta exposição que foi montada pelo Whitney Museum de Nova York e viajou pelos E. U., Alemanha Federal, França e Japão foi a maior concentração de trabalhos de Jasper Johns que jamais se pôde ver em Inglaterra e a primeira grande exposição deste artista em Londres desde 1964.

Jasper Johns nasceu em 1930 e foi para Nova York em 1952. Nesta cidade foi vizinho de Robert Raachenberg que já se tinha tornado relativamente conhecido através de uma série de trabalhos que chocavam o público. Segundo Johns este foi a primeira pessoa que conheceu totalmente dedicado à pintura — um verdadeiro artista. A amizade entre os dois foi mutuamente importante. Começaram a trabalhar juntos na decoração de montras de lojas e através de Raachenberg, Johns conheceu o compositor John Cage (que ele descreve como o seu maior amigo) e Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo. Desta colaboração nasceram vários projectos colectivos.

Em 1954 Johns destruiu todos os seus trabalhos anteriores. Começou então a pintar a série de quadros que constituiria a sua primeira exposição individual em 1958. Nos finais dos anos 50 assistia-se ao chamado triunfo do expressionismo abstracto. Pollock, de Kooning, Klive, Rothko, Newman eram de maneiras diferentes os mestres do momento. A segunda geração do expressionismo abstracto, na sua maioria, seguia mecanicamente o caminho traçado pelos seus predecessores. Esta poderosa corrente, a primeira genuinamente americana, estava triunfalmente instalada nos E. U. e especialmente em Nova York. Foi precisamente numa exposição chamada 2ª Geração da Escola de Nova York organizada pelo Jewish Museum que a primeira pintura de Johns foi exposta ao público (Alvo Verde), onde Leo Castelli a viu. Foi na sua recém-aberta galeria, portanto ainda não identificada com nenhuma das correntes do expressionismo abstracto, que Johns expôs as séries das bandeiras, dos alvos e dos números e mais algumas obras. Esta exposição dividiu as opiniões, provocando apaixonadas críticas contra e a favor, e transformou o seu autor num sucesso.

Os trabalhos de Johns apareceram como uma reacção ao expressionismo abstracto, apesar de ele o negar e dizer que na altura não tinha suficiente contacto com as obras desse movimento para tal ser possível.

A frieza, distanciamento e ironia dos seus trabalhos contrastam fortemente



com o envolvimento, a espontaneidade e emotividade de Klive, Pollock, etc. Segundo Johns a ideia de pintar a bandeira dos E. U. veio-lhe de um sonho em que ele se viu a fazer exactamente isso. A seguir às bandeiras pintou os alvos. Sobre estas pinturas ele disse: "São ambas coisas que a mente já conhece, para as quais se olha sem se ver, sem examinar. Ambas têm áreas claramente definidas que podem ser medidas e transferidas para a tela".(1)

Desde essa altura que estas características são constantes no seu trabalho — a utilização de formas dadas, que como ele diz lhe permitam esquecer o problema do design, para poder trabalhar a outros níveis, a bandeira americana, um alvo, têm formas que não precisam de ser inventadas, já existem acessíveis a toda a gente e o interesse pela percepção: o que se vê, porquê e como se vê.

Outro problema que o tem acompanhado desde o princípio é o da representação: o que é a imagem de um objecto ou representação de um conceito, o que é a pintura, quais os meios que se utilizam para pintar. Isto levou-o a fazer pinturas e esculturas como TELA, FALSA PARTIDA, PERSIANA, DESAPARIÇÃO e BRONZE PINTADO (latas de cerveja). Muitas das pinturas incorporam objectos ou parte de objectos e as esculturas, que à primeira vista podem parecer apenas moldes do objecto real, como as latas de cerveja, são na realidade cuidadosamente construídas sendo possível ver nelas toda uma série de marcas como impressões digitais, incisões de instrumentos e o diferente tamanho das latas que sendo aparentemente idênticas, são na verdade muito diferentes. Estes saltos subtis entre o objecto e a sua imagem são uma constante no trabalho de Johns.

Outra sua característica é um grande virtuosismo técnico. Desde as mais antigas obras que a pintura de Johns revela uma grande facilidade de execução e as suas superfícies são de uma extrema sensualidade. A tinta de cera (uma técnica muito antiga mas pouco



- 1 — ALVO COM MOLDES DE GESSO 1955  
Tinta de cera e colagem com objectivos
- 2 — BRONZE PINTADO 1960  
Bronze pintado
- 3 — O CRÍTICO VÊ 1961  
Pasta metálica para escultura sobre gesso  
com vidro
- 4 — SEGUNDO O QUÊ 1964  
Óleo sobre tela com objectos
- 5 — OTTO DIX  
RETRATO DA JORNALISTA SYLVIA  
VON HARDEN 1926 Óleo

utilizada nos nossos dias) inicialmente utilizada para resolver um problema técnico — Johns pretendia que a actividade inicial não fosse obliterada pela aplicação de novas camadas de tinta, e esta técnica, em que a tinta seca rapidamente e tem uma certa transparência, permitiu-lhe resolver esse problema e ao mesmo tempo era ideal para a incorporação de elementos de colagem como ele pretendia, tornou-se quase uma marca da pintura de Johns. Este virtuosismo é amplamente visível nos desenhos, gravuras e litografias que constituem uma parte importante da sua obra e que são técnicas que ele (sobretudo na litografia) utiliza de uma forma maestral e extremamente pessoal.

Durante este tempo foi fundamental a sua introdução às ideias do filósofo alemão Ludwig Wittgenstein, também muito interessado em problemas de linguagem, de medida e de interpretação da informação visual, e à de Marcel Duchamp que conheceu através de John Cage. Marcel Duchamp cujo perfil aparece numa pintura de 1964 que é como que um somatório de dez anos de trabalho.

Em SEGUNDO O QUÊ aparecem quase todos os elementos anteriormente utilizados: composição geralmente baseada em segmentos verticais ou horizontais, superfícies pintadas, impressões directas das mãos ou outras partes do corpo, objectos presos à superfície (geralmente objectos de uso doméstico ou relacionados com a actividade de pintar) etc. "Parece sugerir um complexo mundo interno em que as partes estão relacionadas segundo... o quê?"<sup>(2)</sup> Esta pintura de M. Duchamp (cujo perfil aparece no interior da pequena tela articulada no canto inferior esquerdo) intitulada TUM'. Também esta é como que um catálogo de maneiras de representar, e tal como em Duchamp a representação tem características próprias que não correspondem ao referente.

Nos dez anos seguintes (a exposição cobria os anos 1955-1976) o trabalho de Johns continua centrado sobre estas questões, tornando-se quanto a mim mais fraco e repetitivo.

A importância de Johns, que constituía juntamente com Raachenberg o iniciador do segundo grande fôlego da arte americana do pós-guerra, é enorme. Erradamente classificado como Pop por alguns, Johns (na altura do seu aparecimento foi classificado de Neo-Dada) foi ponto de partida para quase todas as correntes da arte dos anos 60 e 70. A sua capacidade de surpreender e levantar problemas foi imensa e continua a ser uma referência essencial para muito do trabalho que está a ser feito.

A outra exposição a que me referia

foi New Sachlichkeit e Realismo Alemão dos Anos Vinte.

Montada pela Hayward Gallery para coincidir com a ofensiva cultural organizada pelo Goethe Institute de Londres intitulada Londres-Berlin os anos 20 encontram os anos 70, e que incluía exposições, concertos, filmes e peças de teatro alemão dos anos 20 e 70. Este conjunto foi acompanhado de várias iniciativas inglesas como esta exposição, debates sobre a República de Weimar, sobre a actual situação sócio-política na RFA, etc.

Por outro lado esta exposição veio coincidir com um momento de intensa discussão nos meios artísticos britânicos, que culminou com os debates intitulados — O Estado da Arte Britânica — realizados no ICA. Nestes debates foram discutidos temas como: a crise de profissionalismo (a desintegração da profissão de pintor ou escultor com "artes" próprias), quem precisa de escolas de arte? (qual o papel das escolas de Arte), o estilo multinacional (existe um estilo internacional? e se sim, que interesses serve?), porque não popular? (a arte é impopular? existe uma arte popular?) e imagens de pessoas (o que aconteceu às pessoas na arte contemporânea?). Estes debates foram muito concorridos e culminaram um período de discussão que revelou uma certa ansiedade dos artistas britânicos face à sua situação na sociedade. Os eternos problemas da acessibilidade da arte, do realismo, da dependência dos artistas face ao mercado tornaram a surgir e provocaram exposições como — Arte para Quem? e Arte para a Sociedade. Foi no rescaldo destas questões que surgiu a exposição na Hayward.

Neue Sachlichkeit — que significa novo objectivismo ou novo realismo — foi uma corrente na arte alemã dos anos 20, que apareceu fundamentalmente como reacção à carnificina da guerra de 14-18 e ao expressionismo. Sob este nome foram agrupados artistas muito diferentes. Entre as várias atitudes podemos citar: um realismo

quase fotográfico focado sobre o feio e o banal e fascinado com o urbano e o tecnológico; um realismo politicamente comprometido, sarcástico e irónico; a tendência para a geometrização em termos quase construtivistas; um classicismo nostálgico e um ruralismo ingénuo. Geralmente cada centro importante era dominado por uma tendência e as diferentes tendências tinham graus de envolvimento e posições políticas muito diferentes.

A exposição reunia exemplos de grande número de pintores desde os mais conhecidos: Dix, Beckmann, Grosz e Schad até Schrimpf, Radziwill e Kanoldt.

Beckmann e Dix estavam particularmente bem representados e impunham-se como os mais interessantes. A exposição era no entanto toda ela de grande qualidade e as obras de, por exemplo, Christian Schad e Franz Radziwill eram de uma força surpreendente. Além dos pintores alemães estavam presentes também alguns de outros países mostrando que o fenómeno, além de ter características especiais, tinha paralelos noutros sítios: Felice Casorati em Itália, Jean Metzinger em França e Dick Ket na Holanda entre outros.

Além da pintura havia uma grande selecção de fotografias, fotomontagens e outros trabalhos gráficos. John Hearfield, Moholy-Nagi, August Sander, Florence Henrie e George Hoyningen-Huene mostravam a diversidade de aproveitamentos que a fotografia teve nesta altura.

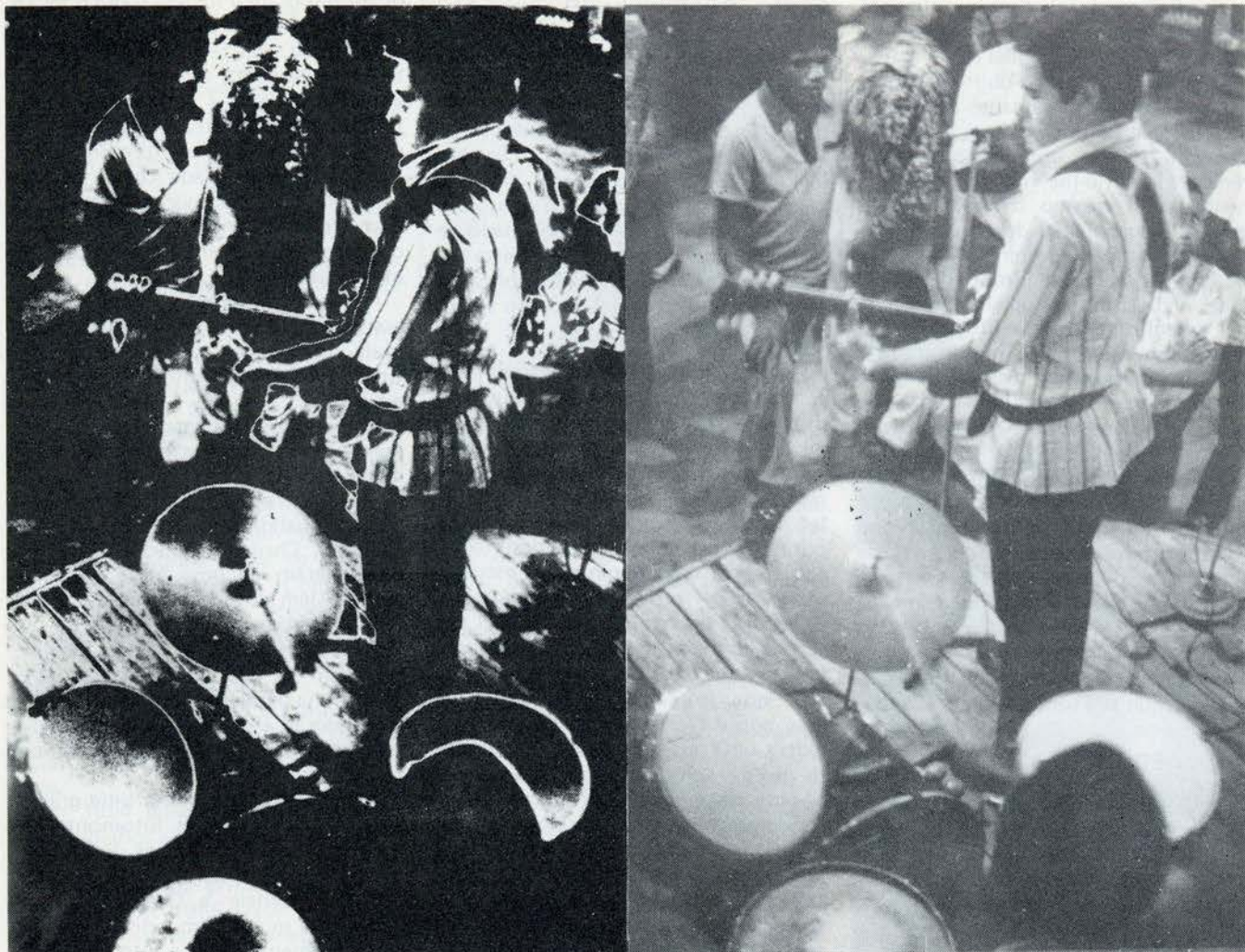
É evidente que uma exposição destas, numa época supostamente semelhante em vários aspectos à Alemanha da República de Weimar e num momento em que se discute a inserção do artista na sociedade e em que há um cada vez maior interesse pela fotografia, não podia deixar de provocar grande interesse.

Londres, 6-2-79

(1) Jasper Johns citado por Michael Crichton em "Jasper Johns"

(2) Michael Crichton "Jasper Johns"





A manipulação — ampliação directa e alto contraste, solarizado e retocado.

# FOTOGRAFIA

## questões polémicas

João Oliveira

A tentativa de imposição de códigos, regras, limites, etc., acompanhada de definições, mais ou menos rígidas, mas quase sempre sempre incompletas e imprecisas, é característica da natureza organizativa do homem e tem sido também uma constante em arte. Felizmente que este e outros espartilhos costumam rebentar pelas fracas costuras cedendo à "gordura" dos artistas.

Não que as regras e as definições sejam forçosamente negativas ou até desnecessárias ou mesmo castrativas, no entanto o que elas não são certamente é sacrossantas e muito menos dogmas. De facto, se não fosse o desrespeito em todos os códigos (mesmo os do comportamento social) a arte não-seria. Ela é, ou existe, sempre por violação do estabelecido ou tacitamente

te aceite como normal. Para dar um exemplo muito imediato, basta referir que ninguém se dirige a outra pessoa aos vocalis como se faz em ópera.

Esta pequena introdução exprime de uma forma sucinta o que penso sobre a arte em geral de modo a que possa abordar agora uma questão quente, embora no meu entender não muito importante, que é, em fotografia, o **negativo integral**. Sendo esta uma polémica antiga, ela é muito actual no diminutíssimo meio fotográfico nacional. Para alguns parece mesmo ser a questão fundamental, à qual todo o resto se deve subordinar.

Os defensores do negativo inteiro (isto é: a prova fotográfica deve corresponder à totalidade do negativo), argumentam que sendo a fotografia uma arte visual, a imagem representada deve corresponder àquela que o fotógrafo "viu" no acto em que, espreitando pelo visor da sua máquina, decidiu carregar no botão do obturador e registar uma determinada cena. Tudo o resto é desonestidade, consequentemente não-arte e fala-se então em deontologia profissional.

Nada mais falso. Em primeiro lugar os conceitos burgueses (porque vivemos em sociedade burguesa) de hones-

tidade, pouco ou nada têm a ver com arte; "o poeta é um fingidor..."

Mas vejamos o que "vê" o fotógrafo através da ocular. Ele vê uma cena colorida e dinâmica, (por vezes cheia de movimento) em que existe uma profundidade de espaços, ou se quise-rem, relevo, iluminada de forma a que as zonas de sombra podem contrastar fortemente com as zonas de luz.

O que é a fotografia desta cena? É uma imagem plana em claro-escuro (pode ser a cores, embora estas sejam sempre diferentes das da cena original, por muito próximo que estejam delas), uma imagem estática em que os contrastes são mais atenuados (os materiais sensíveis, películas e papéis fotográficos não têm a latitude suficiente para poderem reproduzir fielmente os contrastes reais). Em resumo, não é o que o fotógrafo "viu".

Quanto à deontologia profissional, devo dizer e por experiência própria, que na chamada fotografia profissional, fotografia para satisfazer uma finalidade técnica, publicitária ou qualquer outra, nunca ninguém tem a mínima preocupação de utilizar o negativo inteiro, sendo precisamente o contrário o caso mais geral.

Caiem assim pela base os principais argumentos dos defensores do negativo integral. Restaria ainda um argumento de ordem estética, mas aí ainda mais irrelevante se torna usar ou não toda a imagem negativa, uma vez que só ao artista compete a escolha do que quer apresentar como obra sua. Do mesmo modo que o pintor é livre de repintar as vezes que quiser as suas telas, retocá-las, ou modificar-lhes os formatos, até achar que elas exprimem o que quer transmitir, também o fotógrafo enquadrará as suas fotografias como lhe aprouver. De facto assim acontece e seria fastidioso e talvez pretencioso a enumeração dos muitos fotógrafos de renome que assim procedem. Estou a lembrar-me de um espantoso trabalho fotográfico que vi, de Robert Doisneau, que constava de uma ampliação mural do mercado de Les Halles, em Paris, a qual estava dividida em quadros com um ligeiro intervalo formando uma grelha. Alguns dos quadrados tinham sido estrategicamente substituídos por outros com fotografias de cenas de pormenor do mercado em escala maior. O efeito geral era a vida palpitante daquele famoso mercado.

Quer, portanto, isto tudo dizer que sou contra o negativo total? Nem por sombras. Apenas penso que isso é uma opção dentro de muitas que o fotógrafo tem que fazer no seu trabalho, como seja a escolha de objectiva, o ponto de tomada de vista, a luz, a película, o papel de impressão, etc., etc., etc. Em última análise é a obra que o público que vê que deve ser

julgada e não os processos para a sua obtenção, isto de um ponto de vista artístico é claro.

Muito do que atrás ficou dito em relação ao negativo integral, é também válido para o problema do uso (ou abuso) das técnicas de manipulação ao dispor do fotógrafo e que é outra questão quente ainda em debate. Mas neste caso é impossível evitar uma certa contradição de fundo, porque toda a arte é manipulação. Esta é a própria essência da arte. Dir-me-ão os mesmos puristas que há uma manipulação mínima legítima, só que não sou capaz de (e desafio-os a) estabelecer as suas fronteiras.

Muito naturalmente alguns trabalhos depois de todos os cortes e manipulação podem não ser considerados fotografias. Aqui defrontamo-nos com a doença das classificações que tem como síndrome a situação paradoxal de

se tornar mais importante realizar uma obra que se coadune com um tipo facilmente reconhecível dentro dos padrões assentes, do que ignorá-los deixando que o espírito criador nos leve até às últimas consequências. Não creio que tenha sido alguma vez pela primeira via que se avançou em arte.

Esta afirmação de tom apologético, não vai porém sem um aviso em relação a uns tantos vanguardistas, entre aspas, que querendo esconder a sua mediocridade, apresentam obras quebrando todas as regras, excepto a infalível regra de ter-que-as-quebrar... O resultado é normalmente catastrófico, mas infelizmente muito louvado por outros tantos críticos acima de toda a suspeita, também entre aspas.

João Oliveira  
Março 77

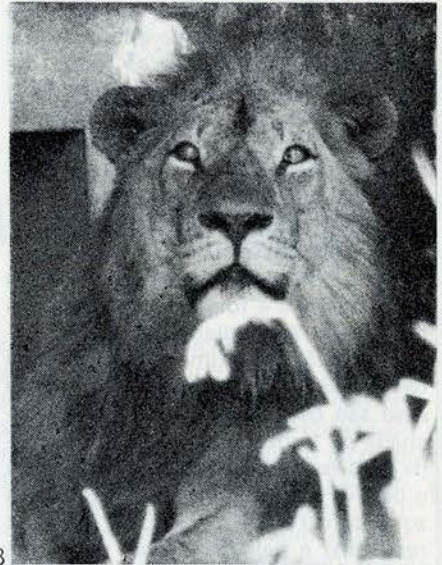


1 O Corte do negativo

1 Negativo integral

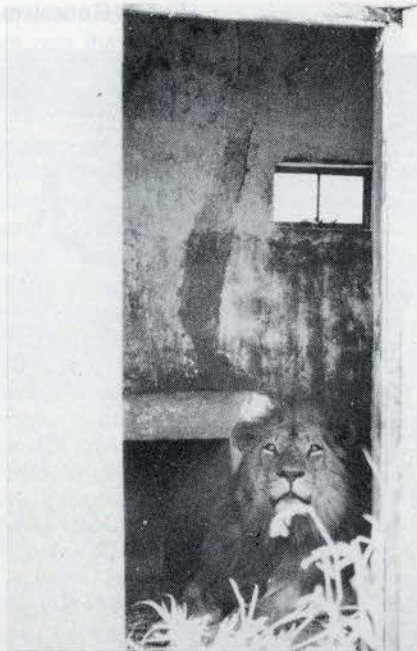
2 Enquadramento possível

3 Outro enquadramento



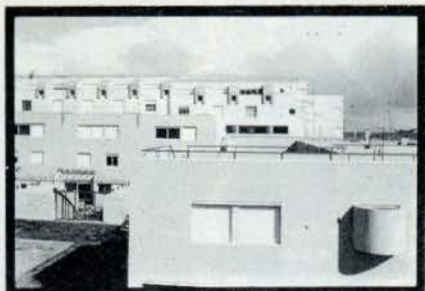
3

2



## ENCOSTA DO RESTEIO

(continuação da pág. 8)



### SOBRE AS MORADIAS

A partir das intenções do Plano, que assenta num sistema de quarteirão com forte marcação do espaço rua, desenvolveu-se um tratamento dos volumes e das superfícies envolventes que interpretassem aquelas intenções ao nível da arquitectura.

A solução encontrada, assumindo a assimetria transversal da rua, marcada por uma certa oposição as bandas de moradias e os blocos multi-familiares por um lado, e a acentuação direccionada no sentido da encosta — que são características de base do Plano — procura no entanto que essas intenções não enfraqueçam a leitura da tipologia urbana proposta.

Daí a continuidade que se imprimiu às fachadas e a força que se procurou dar à leitura do plano marginal, compatível aliás com uma marcação clara das unidades de habitação, que neste caso são os lotes unifamiliares. Na fachada da frente, esta marcação é obtida pelo escalonamento que acompanha o declive das ruas (pouco acentuado na zona construída, mas muito mais nas restantes) e pela pontuação resultante dos recessos das entradas e dos torreões das escadas interiores encaixando os terraços).

## SEMA

SEMA: Saiu no presente mês mais uma nova revista abrangendo o campo das artes plásticas e ainda o da literatura. De periodicidade trimestral lemos no sumário deste primeiro número artigos assinados por Ana Hatherly, Rocha de Sousa, Leonel Moura, E.M. de Melo e Castro, José Augusto-França entre outros. Desejamos saudar no aparecimento de mais esta publicação um reactivar do morno panorama cultural português.

*Voltamos a publicar neste número e agora correctamente a fotografia de António Pedro que acompanhava o artigo "Da Fotografia" em AO nº 4. Para os leitores e para o autor as nossas desculpas.*

## ele mesmo /outro

(continuação da pág. 22)

o futuro". ... "As mãos agarram um pedacinho de terra e de repente"... "A boca, o nariz, a pele, os ouvidos, os olhos e a imensidão de tudo. As ideias, os conceitos de que nos alimentamos".

Proximidade que enriquece a aventura poética do corpo, indissociável da mente ou da percepção global e parcelar da paisagem que o envolve. A paisagem rústica do Norte de Portugal.

"Habitar o corpo"... "morar nele e recriá-lo no mais íntimo viver".

Do próximo ao longínquo, do interior ao exterior e vice-versa, projecta-se uma forma de estar inteiro neste vai-vem que consiste em encontrar um sentido, uma identificação, um íntimo acordo entre o que se vê e o que se faz, entre o que se pensa e o que se sente e imagina.

"Perante a afectividade"... "Renovemos o comportamento estético pela revolução ética"... "e retiremos as palavras a quem pretenda a neutralidade para os nossos actos. A cada momento reinvento a minha identidade e nela me afeiçoou" — escreve Alberto Carneiro, no texto que acompanhou a exposição em referência.

Nada escapa a esta forma de observar, reflectir, sentir e agir. Tudo se traduz num olhar em volta e ver-se aí localizado e em vias de se realizar como ser terrestre que cresce e respira como as árvores, desloca-se como as nuvens e ouve-se como o vento e a chuva. A aventura poética traduzida na apropriação do próximo e do longínquo, no desenho minucioso da folhagem estampada no céu, no recorte fotográfico dos troncos verticais e paralelos da densa floresta que nos envolve, nesta sua forma de estar inteiro e aqui.

Eurico Gonçalves.

## " O OBJECTO ESTÉTICO E O OBJECTO QUOTIDIANO "

*Tal como se diz que Deus criou o homem à sua imagem, (e para seu próprio uso), com maior precisão se pode afirmar que o homem inventou o objecto à sua imagem, (por ser para seu próprio uso). Traduziu-se a si na arte e na necessidade; e se a arte é importante para o homem no estado primitivo, a necessidade impõe-se a partir do momento em que ele vive em sociedade. E já não é só o isqueiro 'bic' ou a coroa da espingarda, já não são, somente, as formas criadas ao sabor do contorno da mão, mas uma íntima relação que nasce entre os próprios objectos, (numa ausência de humano ainda que não do homem). A utilidade assenhoreia-se da estética. O consumo transforma a invenção, a arte, a vida. Estas assimilaram o padrão da funcionalidade. A criação/invenção deixa de partir do nada para o fazer a partir de uma natureza já pré-estabelecida; podemos-nos iludir, mas não é o embrião a única fase que temos que comprometer, é afinal o resultado final aquele que é pré-determinado. A princípio foi o objecto a uniformizar-se, a se estereotipar; depois a própria relação homem-objecto e finalmente o próprio homem, pela função vital que o objecto desempenha nas suas ideias e no seu dia-a-dia.*

- Objecto de consumo.
- Arte de consumo.
- Homem de consumo.

*O quotidiano, mesmo sem injustiças, é já razão suficiente para que se faça a revolução.*

António Saraiva





# A estratégia de uma aranha

O arquitecto chegou à obra visivelmente bem disposto. O pior passara. Lembrava-se do contacto com a Companhia de Seguros, das dificuldades para conseguir impor uma concepção simultânea estética e funcional, baseada num estudo aprofundado da actividade seguradora. Recordava os planos, todo o trabalho de atelier, às voltas com o papel esquisço, o vegetal de 85 gramas, as minas HH. Todos os problemas burocráticos tinham sido ultrapassados, a obra estava quase acabada.

Suspirou de alívio. O dia estava bonito. Entrou pela paliçada não sem antes imaginar as grandes letras com o logotipo da Companhia sobre a porta. Os operários trabalhavam já nos acabamentos que recobriam a estrutura. Percorreu a obra.

Pela primeira vez notava a presença de uns sujeitinhos de gabardine (repito, estava um dia bonito) que, uns nos cantos outros pendurados nas janelas, tiravam medidas. Deviam pertencer à empresa, pensou inquieto.

Foi visitar as caves. A intensidade dos homenzinhos corcovados aumentava assustadoramente. O arquitecto lembrou-se de um livro de Kafka que lera havia muitos anos. Seria "O Processo"? Hesitou em prosseguir. Os operários haviam desaparecido. Só homens de gravata fininha e sapato afiambrado. E os acabamentos espan-

tavam-no, pois não tinham mandado colocar uma espécie de confessionários protegidos por gradeamentos no local destinado ao público.

Exigiu uma explicação junto dos homúnculos. Apenas lhe respondiam: "Muito obrigados, sr. arquitecto", "esteja à vontade sr. arquitecto". Voltou-se e viu a Isabel do Carmo algemada com o filho nos braços enquanto os homens andavam à sua volta e houve um que lhe mediu as algemas. Era de loucura.

Reuniu forças e gritou: "O que é que se passa nesta terra?" Dos mil olhares frios e indiferentes, um se lhe dirigiu, igual mas mais barrigudo, correcto, bem educado: "Faz favor, sr. arquitecto". Seguiu o funcionário. Finalmente ia ter uma explicação razoável, talvez da parte do Presidente da Companhia de Seguros.

O gordo chegou a uma porta e parando disse: "Atrás de si sr. arquitecto". Entrou e só teve tempo de ouvir a porta bater e a chave dar duas voltas, enquanto o carcereiro disparava uma gargalhada sardónica e gritava por detrás de uma porta trancada: "O edifício foi vendido à Polícia Judiciária, sua besta!" Nada mais lhe restava senão sentar-se no chão do cubículo, a cabeça entre os joelhos.

Por isso eu queria aproveitar a oportu-

nidade para solicitar aos Srs. arquitectos que instauraram um processo devido à mudança de ramo do edifício projectado que, solicitem à Polícia Judiciária, senão for demasiado incómodo, que deixe sair o pobre arquitecto.

Quem é que após esta história terrífica, a contrastar com o tom jocoso a que o Sátiro vos tem habituado, que a arquitectura moderna não é labiríntica e que o homem não é vítima da própria teia, ou projecto, que ao fim e ao cabo, ajuda muitas vezes a construir. Ou será outra a teia que a todos nos enreda? E quem está por detrás dela, quem é a aranha?

*Sátiro*



