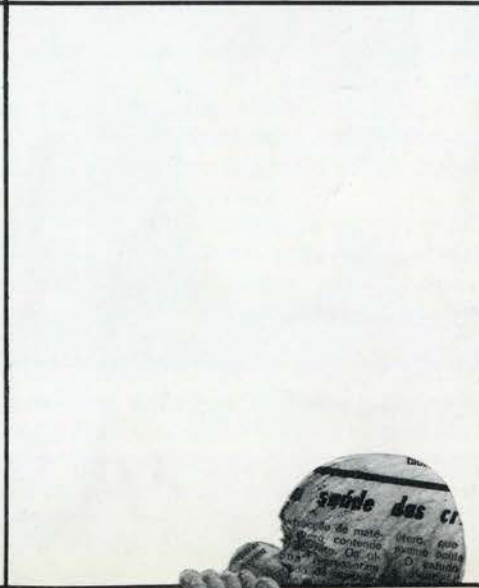
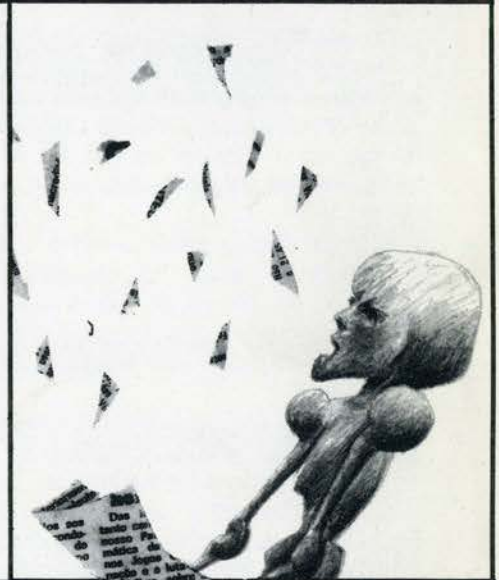
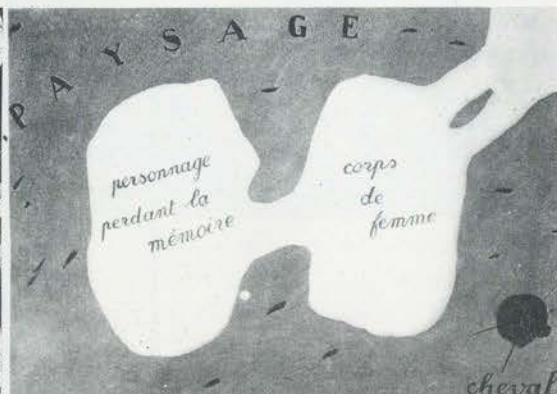


arteopímia



1081

- AS COISAS DA BANDA DESENHADA** 2 **ARTEOPINIÃO**
 "(...) Os tubarões da B.D. em Portugal são as editoras que não estão interessadas em publicar uma revista essencialmente portuguesa (...)"
- ARTE POPULAR, MIL QUESTÕES** 6 **F. ROLHA DA SILVA**
 "(...) De ver artistas e críticos repetirem-se, apenas alterando alguns pormenores do discurso, anda o leitor farto, portanto importa abordar as questões polémicas desde já(...)"
- ACORDO IAPMEI/ESBAL** 9 **ARTEOPINIÃO**
 "(...) Prevê apenas 72 estagiários dos ramos de economia e engenharia, mais 18 designers, e visa à integração nas pequenas e médias empresas de quadros técnicos recém formados, feita a partir de um estágio remunerado e acompanhado de formação complementar (...)"
- QUATRO RESPOSTAS** 11 **LEONEL MOURA**
 "(...) Não deixa de ser assinalável a extrema e estranha passividade conformista por parte dos artistas mais jovens e, nomeadamente, aqueles que frequentam escolas e cursos relacionados com arte (...)"
- A TABERNA** 13 **PEDRO ANDRADE**
 "(...) Tentemos suspeitar quais as relações entre a taberna (...) e a 'arte', ou melhor, a prática criativa em geral, dado que a 'arte' há muito tempo que recebeu dois golpes de morte decisivos, os necessários, embora as excrescências persistam (...)"
- "EXPOSIÇÕES-ENCONTROS"** 17 **JULIO RESENDE**
 "(...) Consistia essa experiência no seguinte: as obras realizadas na aula seriam deslocadas à província e aí submetidas a uma testagem. O duplo fim era mais que evidente: o esclarecimento mútuo face a uma realidade e conseqüente contribuição à maturidade do jovem artista e sensibilização de um público não-iniciado (...)"
- PSICANÁLISE, CRIATIVIDADE E ARTE: ALGUMAS OBSERVAÇÕES** 18 **C. AMARAL DIAS**
 "(...) Uma certa irritação dos artistas, perante as chamadas psicobiografias, provém do facto destas porem a nu uma certa elementaridade e até universalidade dos processos psicológicos que estão na base da criatividade (...)"
- ARQUITECTURA EM DEBATE** 21 **LUIS TELES**
 "... uma reflexão dirigida ao papel do arquitecto no quadro sócio-político, às questões do método e conteúdo do seu discurso..."
- VIAGEM ESPIRAL** 23 **M. JOÃO FERNANDES**
 "(...) Com Hundertwasser vivemos o tempo do sonho e do sono (...)"
- NOVOS CONTEMPORÂNEOS** 26 **RUI SANCHES**
 "(...) A exposição **NOVOS CONTEMPORÂNEOS** realiza-se todos os anos sendo, por concurso, aberta a todos os estudantes de Artes Plásticas da Grã-Bretanha (...)"
- A DIREITA** **SÁTIRO**
 "(...) O jornal 'A Pátria' inaugurou recentemente. Um forno crematório? Um lápis azul? Uma cadeira eléctrica? Um aparelho para escutas telefónicas? Uma central nuclear? Não, uma Galeria de Arte (...)"



NA CAPA: TRABALHO DE JOSÉ TOMÁS FÉPIA DE ALMEIDA

Mensal

director e proprietário pedro cabrita reis grupo redactorial filipe rocha da silva, luísa coimbra, mário cardoso pires fotografias eduardo coutinho, giudice da costa equipa gráfica cãndida ruivo eduardo coutinho, rui cachofel sede da administração e redacção associação de estudantes de artes plásticas e design da escola superior de belas artes de lisboa, largo da biblioteca pública n. 2, 1200, lisboa composição e impressão grua artes gráficas, scarl, calçada dos barbadinhos 114-a, lisboa preço aviso 30\$00 tiragem do 2º número 1500 ex. condições de assinatura 6 números 165\$00 / 12 números 330\$00 cheques ou vales.



Estão as artes plásticas isoladas sim senhor! Dávamos uma assinatura completa cá da revistinha a quem conseguisse sem sofismas malabaristas demonstrar inapelavelmente o contrário. E não aparecerão muitos candidatos ao prémio, não porque ele seja mesquinho mas porque a trabalhadeira era muita e obrigava a contorções perigosas no arame da lógica. Mas se a constatação do facto é já um passo andado para aparecerem sobre a mesa, as propostas para a melhor ou pior resolução, no entanto a modéstia que por vezes é disfarce dos mediócras, quando falsa, não nos deverá impedir de relançar as nossas vistas sobre a necessidade de uma arrumação global do problema. Não que a gente seja idealistas e pensemos que tudo se pode fazer ao mesmo tempo mas a questão, é que isto é um bocado como as gripes mal curadas que quando um gajo pensa que já está fino, arrumam com ele na cama outra vez a assoar-se que parece uma Madalena chorosa e a espirrar por todos os lados que é um inferno.

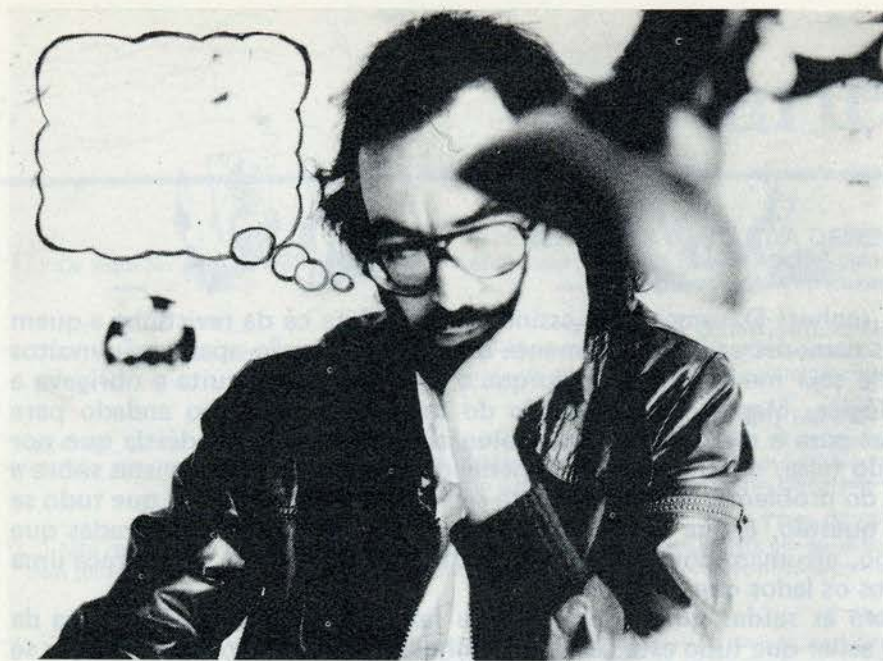
Os nossos aplausos vão também para as saídas que a obra de arte faz para o exterior. Para fora da confraria, do olha para o umbigo, do achar que tudo está bem, sim senhor, o homem não é pior do que se faz lá fora, disso já a gente sabe que não vai longe, os acólitos respeitosa e beatos famélicos das tertúlias mais ou menos de vanguarda, de retaguarda do lado mais à esquerda ou à direita, acima e abaixo, unilaterais ou diversificadas, "performances" ou aguarelas da Costa do Sol. É então louvável o contacto com outros mundos que não o do atelier, ou da galeria, espécie de taberna estética onde se encontram os habitualmente "copofónicos" destas coisas de arte.

Mas a grande ilusão será ficarmo-nos por aqui. Sair com o quadro, a escultura, o desenho, a fotografia, ou o acto de intervenção, sabido é (ou devia sê-lo) que pouco ou quase nada adiantará senão houver a acompanhar essa demonstração de saudável vontade de mudar, algumas coisas, indispensáveis e, sem as quais, o ir levar a obra de arte a apanhar ares de campo ou da praia, seria um engano, qualquer coisa de romântico e que isolado de "per si" talvez não produzisse os melhores resultados no contacto que se afigura desejável entre o criador artístico e aqueles que o não são por sistema, ao contrário das intenções justas que animariam os que aspiram (e bem) a essas iniciativas.

À falta de melhor, temos aí já estruturas onde se afigura possível aos artistas desenvolver organizadamente acções que, na sua possibilidade de viabilização prática, contribuam de facto, para que se ultrapassem os problemas postos à saída para a obra de arte, englobados que estão em outros de natureza mais vasta e que têm a ver com a prática de uma educação artística em larga escala, uma espécie de campanha de sensibilização (para não lhe chamar de alfabetização) para estas coisas que não é fatal que só digam respeito aos que nelas já estão batidos.

Desde a participação organizada na elaboração de ensino, até à (que deveria ser) obrigatória intervenção em organismos do tipo de autarquias locais, passando por uma presença desejavelmente assídua de órgãos de informação fazendo mais qualquer coisa do que a simples crítica ou notícia, até criação de cooperativas de comercialização da obra de arte praticando preços decididamente enfrentando a tradicional especulação que se conhece, organizando debates com outros sectores profissionais, a exemplo de que fazem algumas companhias de teatro independente, dirigindo cursos de reciclagem para docentes de educação visual, ou trabalhando lado a lado com designers e arquitectos, não se confundindo com eles mas antes pelo contrário avançando com as propostas que seriam específicas ao campo da intervenção das artes plásticas, milhares de outras maneiras diferentes haverá, para de uma vez por todas começarmos a "fazer a cama" a este maldito vírus que nos faz por vezes dizer uma coisa e fazer outra, o que é o mesmo que dizer, por um lado apregoarmos a necessidade de alargar aos outros a razão de ser e os meandros desta nossa profissão que é a "arte" e por outro ficarmo-nos pelo café mais próximo, ou onde param os nossos, para uma hora bem passada a dizer mal de alguém...

Por aqui sobra-nos o bom senso! Por isso, não embarcamos também na ilusão de que como nos céus, estariam para os artistas abertas as portas douradas do paraíso das sinecuras das Secretarias de Estado ou poisos quejandos. O trabalho "oh! manos meus", é de sapa e, para isso olhinho aberto a espreitar a melhor oportunidade de violentar o sistema (...) Contra os Dantas de quinta geração que ainda por cá abundam não chega já o "Pim!" bem humorado do princípio do século. Agora é Pim!Pam!Pum! e com força. Pim! na cabeça dos fazedores de cultura de gabinete para eles verem, Pam! na barriga dos gordos diplomatas de carreira que fazem da coisa de arte adorno das imbecilidades governamentais e de conjuntura, e por fim Pum! na nossa própria tibieza inconsciente ou consentida que não vê ou não quer ver as possibilidades que temos e que desperdiçamos. E a maior delas todas será concerteza a vontade que temos de pôr ponto final de alguma forma no isolamento a que nos querem votar. Eles lá sabem porquê. Mas nós também. E a começar, começemos por algum princípio. Já Goethe lia os seus poemas à lavadeira. À falta de melhor há que começar na parede ou no jardim mais próximos...



Na foto Carlos Barradas

coisas da B.D.

N.R.: - Pela primeira vez a Banda Desenhada aparece aqui nestas páginas.

Se a demora é culpa nossa nem se discute. De qualquer forma, supomos ter ainda despertado a tempo para levar até vós alguns dos problemas que por lá se passam. Para isso, munidos da nossa "caixinha preta" chegámo-nos à beira do Carlos Barradas e deixámo-lo falar como quis.

Fomos dar dois dedos de conversa com o autor da versão portuguesa de "O Capital" em banda desenhada. E foi assim:

ArteOpinião - Como é que foi aqui no d'O Capital?

Carlos Barradas - A sugestão partiu do Sérgio Guimarães, editor. Eu precisei de um especialista em Economia Política, pois naturalmente tenho certas limitações nesse campo. Falei com o Pedro Rodrigues, amigo meu. Acima de tudo o que era preciso era alguém que não considerasse aquela obra como intocável e que estivesse disposto a cometer o "sacrilégio" de estudar uma forma de a pôr em banda dese-

nhada. E como a BD tem uma forma de expressão escrita muito sintética, foi ainda necessário falar com o Orlando Neves, indivíduo mais dentro destes problemas e que trabalhou na conclusão do texto. Finalmente o lançamento em Setembro de 1978.

AO - E como foi que começou esta vida de BD?

CB - Já tinha feito outras experiências, mas a sério foi na VISÃO, quando a malta se juntou toda. Pagos ao mês ou à prancha trabalhámos todos em conjunto o que foi uma experiência bastante gira. Eu fiz equipa com um gajo com quem me dava muito bem e que arranjava sempre uns argumentos muito loucos que eu gostava muito.

AO - Porque é que acabou a VISÃO?

CB - As pessoas não compravam e aquilo foi uma aventura um bocado luxuosa com toda aquela cor que tornava a revista muito cara e como as pessoas não conheciam muito bem, não sabiam se tinha ou não qualidade, preferindo muitas vezes dar ainda mais por revistas estrangeiras.

AO - E aspectos positivos?

CB - Acima de tudo o facto de serem só autores portugueses. Olha que isso foi muito importante. E ainda a salientar também uma certa forma de aceitar colaboração o que fazia por exemplo que lá aparecessem miúdos de doze anos com trabalhos espantosos. E é claro, a qualidade de impressão, que era invulgarmente boa.

AO - E só fazes BD?

CB - Não. tenho ilustrado livros para miúdos, trabalho com editoras, a Plátano por exemplo, illustrei livros para o ciclo preparatório, costume trabalhar muitas vezes com a Maria Alberta Menéres com quem aliás estou neste momento a fazer um filme.

AO - Fala-nos lá desse filme...

CB - Bom... o filme é subsidiado pelo IPC em 600 contos que dá para fazer o tempo que gostaria. Chama-se "Não é proibido pisar a relva". O projecto inicial era uma longa metragem que ia custar a módica quantia de 8 000 contos. Apesar de trabalharem pessoas que davam todas as garantias de qualidade, a banda sonora seria da Banda do Casaco, foi dada uma resposta negativa à concessão daquela quantia...

AO - E o tema qual era?

CB - Bom, aquilo era um pai que ia à procura de uma criança que tinha desaparecido e à medida que vai contactando os amigos da criança, percebe que tem para com as crianças uma atitude paternalista que leva a que eles se fechem obrigando-o a modificar o seu próprio comportamento e assim por diante... É uma coisa um bocado idealista mas não é pretenciosa. É muito ligeiro, musical, com poemas pelo meio; os cenários propusemos à SHELL a sua realização em materiais acrílicos e esponjosos, com ovos estrelados no meio das colinas, pães de forma, labirintos com as coisas mais incríveis e outras coisas diabólicas...

AO - E depois?

CB - Depois o Seixas Santos que estava convencido que não nos iam dar a massa, sugeriu-nos que propusessemos outra alternativa em desenho animado. A Maria Alberta fez então uma adaptação para 12 minutos, mas mesmo assim, são oitocentos e tal contos e qualquer dia ainda apanho uma úlcera no estômago a ver se descubro onde arranjar o resto do dinheiro que é preciso.

AO - Mas então e o IPC?

CB - Eh pá... não sei como é... as pessoas passam a vida a mostrar-me os decretos para eu ver que não posso ficar à espera do dinheiro. Portanto, se calhar, tenho que elaborar outra ideia visto que não tenho tempo no filme para desenvolver esta.

AO - O que seria então?

CB - Talvez uma fábula virada ao

MAS PORQUE ME HEI-DE ESTAR A PREOCUPAR! PRIMEIRO SERA NECESSARIO QUE PASSEM MUITOS ANOS ATÉ QUE ISTO ACONTEÇA, E DEPOIS, A GENTE ARRANJA UMA SOLUÇÃO COMO EM 1926 HE! HE! HE!

ENTRETANTO, TENHO DE ENCONTRAR SEJA LA COMO FOR UM OUTRO SOBRE-LUCRO!

TENHO QUE CONSEGUIR QUE ELES TRABALHEM MAIS, MAS COMO? ELES NÃO O FAZÃO DE LIVRE VONTADE E ALÉM DISSO É ILEGAL, A MENOS QUE ACEITEM HORAS EXTRAORDINÁRIAS, TURNOS, ETC. ETC...

TENHO UMA IDEIA MELHOR! NÃO ME VOU PREOCUPAR COM O HORÁRIO NORMAL, PORQUE NÃO LHE POSSO MEXER. MAS DURANTE ESSAS HORAS ELES VÃO TRABALHAR MAIS INTENSAMENTE, MAIS DEPRESSA.

E FOI ASSIM QUE ELE FEZ... NÃO SÓ ELE MAS MUITOS OUTROS CAPITALISTAS. FORAM INTRODUZINDO MÁQUINAS CADA VEZ MAIS RÁPIDAS CADEIAS DE MONTAGEM ONDE SE FAZ SEMPRE A MESMA OPERAÇÃO, ETC. CADA OPERÁRIO AGORA TOMA CONTA DE 2 MÁQUINAS EM VEZ DUMA, APERTA 200 PARAFUSOS EM VEZ DE 100. ESTÃO 8 HORAS NA FÁBRICA, RECEBEM O MESMO E TRABALHAM MUITO MAIS



ALÉM DISSO ISTO TEM OUTRA VANTAGEM PARA MIM. PRODUZINDO COM A MÁQUINA MAIS MERCADORIAS NO MESMO TEMPO, AMORTIZO-A MAIS DEPRESSA. ASSIM QUANDO OS MEUS CONCORRENTES COMPRAREM MÁQUINAS NOVAS JÁ POSSO ACOMPANHÁ-LOS COM MAIS FACILIDADE. SE ENTRETANTO NÃO HOUVER MAIS INOVAÇÕES TÉCNICAS SERÃO MAIORES OS MEUS LUCROS!

contrário, completamente destruída. Por exemplo, outra coisa seriam as fábulas do Leonardo da Vinci. Muita gente não sabe que ele escreveu fábulas. Fazer cinco ou seis filmes curtos, mais ou menos de cinco ou seis minutos com uma fábula e, antes de cada um, fazer uma introdução de 1 ou 2 minutos para se falar de quem foi, o que fazia, o Leonardo. Havia ainda a possibilidade de colaborar com a televisão em duas séries de desenhos animados.

AO — Mudando de assunto. O que te parece a situação da BD em Portugal?

CB — A BD em Portugal simplesmente não existe. O que há são autores. Por exemplo se nós levássemos a VISÃO ao ministério da Educação ou à Secretaria da Cultura, mesmo que disséssemos que aquilo era um acontecimento importantíssimo no nosso meio, eles arranjavam-se logo para dizer que não era prioritário ou qualquer coisa do género. Havia lá algumas coisas que os iam assustar um bocado, de facto. Ou então pretendiam logo impor-nos uma linha de conduta especial. Para além da VISÃO, houve, logo a seguir ao 25 de Abril, uma revista que era o PÉ DE CABRA... houve ainda o COISO que tinha montes de piada e que era publicado pelo República.

AO — Então e as editoras?

CB — Pois uma das razões da não existência de BD é porque não há estruturas nem o mercado está estudado como deve ser, apoiando a produção

portuguesa. Os tubarões da BD em Portugal são as editoras que não estão interessadas em publicar uma revista essencialmente portuguesa. Não estão para pagar uma prancha a um autor português que muitas vezes sai mais cara, quando podem ir lá fora e pagar 500 ou 600 paus, já com os fotolitos preparados e tudo. Um português que queira ver alguma coisa publicada cá dentro ou lá fora, tem que enviar os bonecos para as associações especializadas, como a King Features por exemplo, e eles se pensam que vale a pena encomendam-lhe uma história ou duas. E o editor vai lá comprar sem nunca se dar ao trabalho de saber se o autor não mora no andar de baixo do prédio.

AO — Mas não há alternativa possível?

CB — Uma das hipóteses de safra da BD era no aspecto didáctico. Assim o Ministério de Educação devia fomentar o uso da BD para fins educativos. Por exemplo, quando eu estava a dar aulas, muitos colegas de educação visual pediam-me desenhos para usar mais tarde nas suas aulas e só por aqui podes ver que há um mundo de possibilidades.

AO — E o Centro Português de Banda Desenhada?

CB — Embora não esteja muito bem informado sobre o Centro suponho que em princípio funciona no sentido de promover a divulgação da BD que se faz cá e não só, além de servir de

meio de intercâmbio entre os nossos autores, promove exposições. Eu sei que o Clube é formado por tipos abertos e dispostos a fazer coisas mas o facto é que há qualquer coisa que não funciona, mas isso já não sei o que possa ser.

AO — E o ensino da BD?

CB — O ensino da BD está previsto no programa do Ciclo Preparatório. Ensinar os miúdos a ler, a fazer BD. Existe também a proposta de os professores de Educação Visual quando trabalharem sobre BD fazerem-no em conjunto com outros professores, nomeadamente os de português. Uma interdisciplinidade deste género que seria excelente é difícil de se conseguir nas condições actuais porque a programação das matérias no início do ano é uma coisa um bocado complicada...

AO — Se alguém chegasse ao pé de ti e te dissesse que a BD é uma arte menor que é que lhe respondias?

CB — Para já mostrava-lhe meia dúzia de coisas que aqui tenho. O que há é uma opinião bastante deformada duma maneira geral, por causa das porcarias que por aí há do género do tio Patinhas e companhia... É preciso saber distinguir o trigo do joio, educar a sensibilidade do público para saber descobrir onde está a qualidade e para isso caberia papel fundamental aos professores de Educação Visual para acompanharem logo de pequenas as crianças do Ciclo pelo menos. Além disso o problema é de ordem mais pro-

Fragmento de "O Capital" em banda desenhada



funda e tem a ver com certos conceitos de cultura onde se demarcam as zonas daquilo que é cultura e daquilo que não o é e neste caso estaria ainda para muita gente a BD. É uma questão de tempo e de saber praticar uma boa orientação, especialmente ao nível das criâncias.

AO — Se houvesse uma associação profissional que englobasse as pessoas que trabalham em BD, que objectivos é que deveria ter?

CB — Pelo menos deveria estar alerta aos problemas que se levantam com direitos de autor, outra coisa muito importante era criar as condições que tornassem obrigatória a divulgação de alguma forma das coisas que cá se fazem em BD, talvez publicando planchas de autores portugueses em revistas que existem aqui como por exemplo o TINTIN ou SPIROU, incentivar campanhas de natureza didáctica, divulgar no estrangeiro as obras dos nossos autores que seria talvez um início para acabar com a colonização a que somos submetidos por parte da produção estrangeira, inclusive em algumas publicações que aqui se fizeram logo a seguir ao 25 de Abril. Eu próprio no "Capital" por vezes recreei recantos de Lisboa ou fiz lá aparecerem tipos do Alentejo com aquele bonezinho e com a samarra.

AO — E quais são as tuas preferências a nível de criadores estrangeiros?

CB — Eh pá eu gosto de muita coisa... quando vejo um bom trabalho em desenho geralmente fico agarrado, mas há um tipo que me enche as medidas que é o Hugo Pratt, o que faz o "Corto Maltese". Esse é um gajo que eu gosto muito.

AO — Já vi que dás um interesse muito especial ao desenho na BD...

CB — É. Quando vejo uma BD com maus desenhos não entro. E realmente hoje em dia acho que a representação gráfica vai sendo cada vez mais importante. A velocidade de vida é cada vez maior. Um tipo já quase que não tem tempo para ler coisas grandes, senta-se

em frente à televisão e é injectado por aquilo que eles querem lá pôr. Já agora se as coisas se apresentam assim, então que sejam feitas com qualidade. Hoje em dia a imagem é muito importante. Desde que se entra até que se sai de casa está sempre a ser bombardeado por imagens sucessivas...

AO — É grande a quantidade de autores portugueses que se "pira" para o estrangeiro?

CB — Não conheço muito bem esse problema. Sei do caso do Eduardo Teixeira Coelho por exemplo que aproveitou uma oportunidade de uma editora estrangeira e lá foi, mas de qualquer forma o panorama nacional é um bocado desolador. A maioria dos tipos da BD tem um ou outro "biscate" que é na maior parte das vezes de onde lhe vem a massa. Ou trabalha em paginação ou a fazer capas para livros ou a ilustrar ou a fazer tudo ao mesmo tempo, maquetes para revistas. Por exemplo o meu caso: o meu trabalho foi analisado numa revista cubana e depois não sei lá como é que foi, isso deu azo a que eu fosse contactado pela televisão holandesa para colaborar com eles num programa filmado sobre o terceiro mundo, e a partir daí o Ministério dos negócios estrangeiros veio ter comigo com uma proposta para eu trabalhar numa revista que eles têm para putos emigrantes.

AO — E esse filme, como era?

CB — Era um filme sobre uma aldeia de pescadores de Matosinhos, que os holandeses vieram cá estiveram a filmar, e consistia numa história paralela com a história real e a história em cartõzinhos...

AO — Estou a ver que tens feito alguma coisa a nível de cinema...

CB — Pouca coisa. Fiz a cobertura dos Encontros Internacionais de Arte na Póvoa e nas Caldas, mas tive alguns problemas com o Jaime Isidoro. A princípio tinha combinado que a coisa não era paga e eu, já que me deu a impressão a princípio que não iria haver dinheiro, também não me importei

de fazer aquilo assim. Mas falou-se que no caso dos filmes serem comercializados por qualquer forma, eu havia de ser contactado também, para receber a minha parte. Nessa altura, tudo "porreiro". Mais tarde a televisão interessou-se pelos filmes, transmitiu, e eu então entrei em contacto com o Isidoro que passava a vida a dizer-me que havia problemas, que a televisão não pagava, etc. Um dia telefonei para a televisão e cheguei à conclusão que eles já tinham dado quarenta contos ao Isidoro pelos filmes já há algum tempo, chateei-me com o assunto e agora ando a tratar do caso por intermédio da Sociedade de Autores.

AO — E tradições da BD portuguesa?

CB — Ainda agora se vai realizar uma mostra dos cem anos da BD portuguesa. Apesar de tudo temos já algumas coisas antigas e que demonstram algum valor, pelo menos histórico, a nível de publicação. Estou-me a lembrar do "Jornal do Cuto", do "Mosquito", do "Cavaleiro Andante". Mas a tradição para o futuro corre alguns riscos se se mantiver esta situação que não dá lá grandes saídas para os nossos homens. É por isso que um clube de banda desenhada devia dar uma divulgação muito maior.

AO — Pretendes realçar assim mais alguma coisa que consideres importante?

CB — Bom... no fundamental era repisar algumas das coisas que disse relacionadas com a protecção aos autores nacionais, a integração didáctica da BD, a necessidade de estudar formas concretas e eficazes de criar um público educado para a BD de qualidade, e acima de tudo fazer realçar o papel da BD como meio de comunicação ao contrário dum ainda demasiado grande sector de pessoas que a considera de segunda ou de terceira importância, bom para as histórias para miúdos ou pior ainda.

Arteopinião



arte popular mil questões



No último número da AO surgiu um interessante artigo no qual o estudante de escultura da ESBAL, Rui Matos, abordava a escultura popular, terminando o seu trabalho por uma série de questões-chave para a compreensão da arte popular. Embora não me vá referir directamente a estas questões, foram elas que despoletaram este contributo para a clarificação do assunto. De ver artistas e críticos repetirem-se, apenas alterando alguns pormenores do discurso, anda o leitor farto, portanto importa abordar as questões polémicas desde já, mesmo que as ideias estejam ainda pouco sedimentadas, mesmo que as afirmações possuam um carácter de hipóteses, que em matéria não documental mas fundamentalmente interpretativa, constituem uma base válida de trabalho para os que se preocupam com os problemas da arte.

Como pedra angular estabeleci 4 critérios segundo os quais sectores da opinião pública classificam a arte como "popular".

1 — Origem social "popular" do autor da obra de arte; 2 — Forma ou conteúdo da obra de arte extraídos da tradição popular; 3 — A obra de arte ter grande divulgação e aceitação entre o povo; 4 — O sentido da obra ser considerado pelos marxistas favorável aos interesses do povo, dos explorados.

ARTISTAS DO POVO

No sentido mais comum, a "arte popular" é aquela que é praticada por pessoas da camada social que geralmente se designa pelo nome de povo, e

o sector mais ligado ao que em economia se designa por produção e que segundo o sistema filosófico jurídico de Kelsen, está na base da pirâmide social em cujo topo estaciona o PODER.

Nesta acepção do termo, artista popular é aquele que tem origem no proletariado, campesinato, semi-proletariado, letras inferiores do funcionalismo público, etc. Todo o artista popular é um autodidacta, embora nem todos os autodidactas sejam artistas populares. Devido à falta de dinheiro não puderam frequentar as escolas de nível médio e superior que formam em geral o artista erudito. O artista popular aprendeu por si, com grande esforço, nos reduzidos intervalos permitidos pelas ocupações familiares e profissionais (geralmente trabalho manual, duríssimo).

O "KITSH"

No entanto não se pense que a não-escolaridade por si só é sinónimo de uma linha oposta à arte burguesa, visto que, se o autodidacta não recorreu às instituições geridas pela classe dominante, não deixou de ir aprendendo através de fragmentos da cultura dessa mesma classe que lhe chegavam às mãos, por vias mais ou menos indirectas. Encontramos por vezes artistas populares que copiam imperfeitamente os padrões estéticos burgueses, por exemplo nas pinturas "tipo metropolitano", estáticas, desumanizadas, comerciais. Recordo que também nos bailes e festas populares se ouve música pop já totalmente fora de moda para os filhos das classes dominantes, e que os jovens proletários vestem modas que os burgueses deixaram de usar meses ou anos antes.

Felizmente, nem todos os artistas populares utilizam tais formas e conteúdos chamados kitsh (conceito pelo qual a arte erudita designa tudo aquilo que é redundantemente feio, de péssimo gosto, aberração estética, pequeno-burguês). Há também os artistas populares que permanecem fiéis às suas raízes, baseando-se na tradição cultural do povo.

A TRADIÇÃO POPULAR

Alguns destes últimos têm-se tornado mesmo bastante conhecidos, sendo largamente aceites pelos meios artísticos eruditos, caso de Rosa Ramalho (já falecida), João Franco (Sobreiro), Josafaz (Sintra), e outros que têm exposto em Lisboa. Incluímos neste grupo outros tipos de arte, como a que é praticada pelos ranchos folclóricos e outros grupos musicais, o fabrico de tapeçarias em vários pontos

do país, os bordados da Madeira e tantas outras técnicas que se vêm desenvolvendo ao longo de séculos.

Em cada caso, neste tipo de arte, deve verificar-se até que ponto existem ingerências por parte do "tradicional bom gosto" burguês. Na verdade, com a industrialização, os rápidos meios de locomoção e os mass-media, cada vez menos o criador popular (a maioria reside num meio rural) desenvolve a sua actividade artística longe de tudo e todos, sem qualquer contacto com o mercado e com a feroz compradora. Se opta pelo isolamento (ou não consegue rompê-lo) o amadorismo não lhe permite aperfeiçoar-se. O artista, por ser pobre, necessita que a actividade artística lhe permita sobreviver, pois caso contrário precisa de praticar outra actividade que lhe rouba o tempo.

Perante a falta de apoio do Estado aos artistas populares (a SEC abstém-se, e quando há subsídios é no Turismo), muitos subordinam a sua actividade às razões de mercado, ao gosto da clientela, tornando-se as obras cada vez mais "pitorescas" e menos populares. Isto porque a obra de arte se torna uma mercadoria, sujeita às leis da oferta e da procura, que acabam por condicioná-la.

ABURGUESAMENTO DA ARTE POPULAR

Para vencer a miséria, o artista popular precisa de ser aceite pela arte erudita, para se fazer conhecer e respeitar pelos compradores, o que obriga a cedências. Recordo o prefácio apresentado por José Franco no catálogo da sua última exposição na Galeria do Casino Estoril na qual relata pormenorizadamente as pressões sobre ele exercidas por Fernanda de Castro, esposa do propagandista e lacão de Salazar no campo da cultura e da arte, António Ferro. Aliás o fascismo, se outro mérito não teve, trouxe-nos brilhantes exemplos de como uma arte de raízes populares pode ser "subvertida" pela superestrutura.

Mais uma vez os 48 ensinaram-nos como não se deve fazer, pelo que devemos desconfiar do populismo, falso embevecimento paternalista perante aquilo que provem do povo, ignorando as condições em que é criado e mesmo se se trata de um subproduto da cultura burguesa. Era este o interesse, estúpido e acrítico, dos fascistas pela arte popular, planta de estufa no viveiro da Cultura Nacional, destinada a mostrar ao povo que o povo era feliz.

O processo de "aburguesamento" da arte popular comporta excepções. Apesar do desenvolvimento tecnológico que vai acabar com formas culturais/resíduo, continuam a existir formas culturais próprias de várias regiões

do país, e por vezes bem mais perto do que se pensa. Por outro lado não é fatal que o artista popular capitule perante a situação desfavorável à arte em geral e à arte popular em particular, e as exigências do bom gosto burguês.

Por outro lado, ao falar-se da autenticidade tradicional desta ou daquela forma de arte popular subentende-se que esta é um documento histórico, é uma realidade morta, que deixou de se desenvolver para apenas celebrar o passado.

Não deverá a arte popular ser viva e estar em permanente transformação, à medida que a própria vida se vai transformando? Segundo que critérios deverá a arte popular evoluir para manter a sua autenticidade?

O QUE É A ARTE POPULAR

Na sua origem a arte popular caracteriza-se por uma estreita ligação com o modo de vida do povo, nos momentos de trabalho e de distração, destacando determinados aspectos dessa vida que o criador entendeu serem suficientemente importantes, típicos e universais, para merecerem um tratamento artístico.

Através do tempo, formas artísticas orais, por vezes anónimas, vão passando de pais para filhos, mas apenas são fixadas pelas novas gerações se estão adaptadas à nova vida, se lhes é atribuído um significado actual.

Dizer que a arte popular encontra raízes na vida do povo não é um exagero irracional "de tipo racionalista", não significa que pense que a vida do povo são só foices e martelos. Mil exemplos o desmentiriam. O irracional assume grande influência na vida e arte populares, devido a diversos factores entre os quais avulta a influência milenária da religião no imaginário.

No entanto, exemplos como as pinturas dos ex-votos mostram-nos que mesmo o sentido religioso está bem próximo das necessidades materiais quotidianas, um pouco como nas pinturas rupestres, ao contrário do que acontece na religião erudita, tal como é concebida pela hierarquia e pelas classes abastadas, toda ela intelectualizada e abstracta. Por isso a Igreja difunde a ideia do milagre que é a influência directa do braço divino nas condições materiais de vida, como forma de encontrar base de apoio junto das pessoas que, embora não especulem acerca do "divinismo", têm problemas materiais urgentes aos quais a sociedade não dá qualquer solução.

ARTE POPULAR ABSTRACTA?

A arte popular tal como ela é assim-

lada pelas classes cultas, é abstracta, tal como a religião, é uma organização de elementos, sons e imagens, sem qualquer correspondência com a vida destas classes, cuja articulação vale por si, sendo esteticamente aplaudida ou não.

Abstracta, desligada da vida e das condições que a geraram, é também toda a arte popular estereotipada, cristalizada, que deixou de estar em evolução, colocada no "Museu de Arte Popular" (encerrado). A evolução coerente de uma forma artística é o produto da erosão nela produzida pelos acontecimentos concretos, sociais e históricos, e é este conjunto de factores que produz obras de arte vivas, em permanente transformação, tal como a consciência das diversas camadas sociais se vai alterando também. Independentemente do trabalho de investigação histórica, inventariação e arquivo, que é necessário e urgente executar, levar por diante a par da defesa do património cultural, tanto mais que os recursos que por exemplo o cinema põe ao nosso alcance, permitem uma recolha em excelentes condições das formas de arte popular que são praticadas por este país fora.

Que as autoridades organizassem esta recolha cinematográfica era uma das reivindicações do grupo que representava "O Auto de Floripes" numa aldeia no concelho de Viana do Castelo. Neste caso um texto medieval que se refere a um episódio da "Guerra Santa" contra os sarracenos é ali representado há muitos anos pelo povo. Embora o sentido da peça se circunscreva ao fanatismo religioso presente na região, não é este que mais importa a espectadores e actores, mas toda a agitação e alegria que a organização cultural comporta, os trajes coloridos que foram comprados com o

dinheiro dos patrícios emigrados, as palhaçadas de um ou outro dos figurantes mais extrovertido, a trama sexual subjacente que gira em torno da princesa sarracena. etc. O que as pessoas viam, ouviam e interpretavam era sobretudo toda uma série de factores de ordem presente, relacionada com a situação actual naquela região e não com o sentido inicial atribuído ao texto.

Há sucessivas re-leituras de uma obra de arte em consequência de condições sociais diferentes, que não prejudicam uma obra de arte nem o seu carácter popular, se tiverem por critério aspectos da vida desse povo, que não as más influências sobre ele exercidas pela Televisão, cinema, etc.

CONSUMIDO PELO POVO

É frequente ouvirmos falar na Rádio do "popular cançonetista Valério Silva", e o locutor que assim fala está absolutamente seguro de que a palavra popular se materializa em milhares e milhares de trabalhadores, que exultam perante os gargarejos do "popular". É também frequente vermos nas montras grandes cartazes anunciando "preços populares", indicando que os produtos em exposição são acessíveis ao consumidor chamado povo.

Para manter o seu domínio, a burguesia sente a necessidade, não só de alimentar uma "cultura interna" que eleve a moral nas suas próprias fileiras, combatendo a influência perniciosa dos sectores decadentes no seu seio, mas sobretudo produzir arte burguesa para consumo popular. Esta tem por fim o adormecimento das consciências, espalhar ilusões e ideias erradas em geral, captar outros sectores sociais, construindo assim

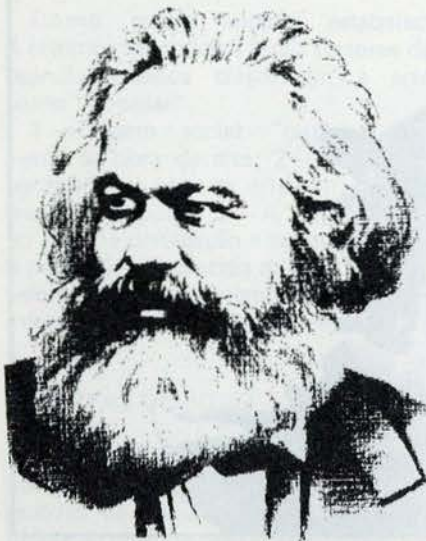


uma "política de alianças" capaz de manter o sector restrito dos grandes capitalistas e monopólios no poder. Assim se compreendem todas as formas de pseudo-arte que por aí pululam, que nos dispensamos de referir.

MASS MEDIA E CONSCIÊNCIA CULTURAL

É evidente que esta sub-arte burguesa tem tantas mais condições para ser "popular" quando tem ao seu dispor todo o aparelho de difusão cultural. Curiosamente os mass media justificam a péssima qualidade da informação cultural que divulgam com o pretexto de que o público, coitado, é que exige a má qualidade, e de que eles apenas obedecem, mui democraticamente, às exigências do consumidor. A má qualidade seria portanto exigida pelas próprias massas, vítimas do obscurantismo. Já Marx desmistificou tais argumentos ao enunciar a lei económica que dá origem a que, na oferta e procura de um mercado capitalista, não só os objectos correspondem a necessidades do sujeito/consumidor, mas também os próprios objectos possuem a virtualidade de criar sujeitos capazes de deles fruírem, ou seja, criar artificialmente necessidades antes inexistentes, que permitem o "furo" comercial, ao mesmo tempo que a acção ideológica atrás descrita se vai exercendo.

Não pretendo com isto ignorar que a falta de uma consciência libertada do obscurantismo é uma realidade em importantes sectores, e que a mudança cultural nem se opera à força de um dia para o outro, nem do exterior de uma comunidade para dentro dela. Estes factos podem ser comprovados por alguns dos erros praticados após o 25 de Abril, nomeadamente nas Campanhas de Dinamização Cultural orientadas pelo MFA, que por serem impostas do exterior e por não encontrarem



8 arteopinão

eco num trabalho persistente no seio das comunidades, provocaram manifestações de hostilidade e rejeição por parte de sectores consideráveis da população, habilmente aproveitadas pelas forças reaccionárias.

Chamar "arte popular" à arte que o povo consome é perigoso e contraditório, pois envolve todo um conjunto de actividades orientadas no sentido de afastar as pessoas da resolução dos seus problemas, por meio de técnicas de manipulação, através de uma arte sem qualidade humana nem estética, de modo a conseguir a despersonalização e conseqüente passividade política e social do trabalhador.

EM BUSCA DE UM CRITÉRIO MARXISTA

Considerando "arte popular" toda aquela que de algum modo favorece os interesses populares, analisando estes à luz de critérios marxistas que assentam na luta de classes e na necessidade da ditadura do proletariado como fase necessária para chegar à sociedade sem classes, enveredamos por uma polémica tão antiga como as ideias marxistas mas que, paradoxalmente, está sempre a dar os primeiros passos em cada país, onde novas condições impõem novas soluções.

Deparamos com naturais dificuldades devidas ao desprezo com o qual este problema tem sido encarado pelos partidos que se dizem marxistas, e outras vezes às ambiguidades assumidas no seu tratamento por alguns deles. Assim, nenhum partido da esquerda (salvo omissão involuntária) tomou até agora posição pública desenvolvida acerca das questões artísticas excepto o PCP, na I Assembleia do Sector de Artes e Letras que realizou em 78. O próprio PCP, ao analisar esta questão, limitou-se a aprovar algumas medidas conjunturais quedando-se pela superfície na análise dos problemas artísticos, ao emitir acerca delas apenas afirmações de carácter genérico e por vezes contraditório, facto aliás abertamente confirmado por Álvaro Cunhal no discurso de encerramento dos trabalhos da referida Assembleia. "O exame no terreno filosófico dos problemas da cultura e da arte, da obra de arte e da criação artística, fica por aprofundar".

Portanto todos os partidos deixam o assunto "por aprofundar", presume-se que não é um simples franco-atirador que vai resolver o problema. Limitar-me-ei a fazer como o Rui Matos quanto às questões relacionadas com Arte Popular: indicar algumas pistas.

ALGUMAS PISTAS

Uma arte popular terá de ser social-

mente interveniente, para o que parece útil que seja assimilada por um sector o mais amplo possível da sociedade, dentro daquilo que a precária distribuição da arte na sociedade hoje permite (neste campo também é necessário organizar). Aliás convém não esquecer que a arte praticada, ao ter subjacente uma filosofia de vida socialista, é por definição anti-elitista, procurando antes interessar tanto trabalhadores intelectuais como manuais e por outro lado a arte poderá dar uma contribuição na formação de uma vanguarda política capaz de desempenhar um papel histórico importante: ser "coveira" do capitalismo.

As características da obra de arte, aquilo que habitualmente designamos por elementos da forma na pintura, deverá estar relacionada não só com as intenções gerais expostas mas também com as circunstâncias que acompanhem e motivem a execução do trabalho, de forma a dar origem a um realismo (porque produto de uma série de factores sociais) dinâmico (porque actuante, tendente a mudar a sociedade). Não se pode também dispensar um trabalho de investigação tecnológica e formal, que permita que a obra seja inovadora e inatacável sob todos os pontos de vista.

Dentro da flexibilidade, não só derivada da imprecisão dos conceitos com que trabalhamos, mas também inerente à forma como estes devem ser aplicados ao campo da arte, parecem-nos que há muitas maneiras de servir os interesses profundos do povo e melhorar o mundo (sem nos limitarmos a remendar os seus aspectos mais "ines-téticos") de várias formas, das quais citaremos algumas: Transmitir uma visão realista da decadência em que se encontra a classe dominante e os seus valores; tentando iluminar os caminhos do futuro através da utopia tornada arte (a palavra utopia usada neste sentido distingue-se da criação dos paraísos artificiais, pois a primeira é um objectivo que se pensa poder vir a ser atingido embora neste momento tal não seja viável, a segunda é uma forma indirecta de aceitar a situação actual); é possível denunciar violentamente a violência característica desta sociedade, que uma classe utiliza para oprimir as restantes; em que o "poder está na ponta das espingardas"; é viável afirmar a crescente combatividade e determinação dos povos de todo o mundo na construção de um futuro melhor para cada um e para todos.

Ao fim e ao cabo, quanto mais enumeramos as formas úteis de actuar, mais se nos afiguram como possíveis. Evidentemente que muitos artistas e críticos de arte pensam que aos objec-

(continua na pág. 28)

Acordo IAPMEI- -ESBAL

N.R. – A 14 de Março do corrente ano o Instituto de Apoio às pequenas e médias Empresas e a ESBAL – Departamento de Artes Plásticas e Design, estabeleceram um acordo que se vai reflectir na saída profissional dos recém-licenciados e no futuro do próprio Design entre nós. Entrevistámos os engenheiros e representantes do IAPMEI no acordo. No próximo número contamos apresentar uma entrevista com os professores da ESBAL na comissão que elabora os programas do estágio e ouvir a opinião de alguns alunos.

AO – O 5º Ponto deste Acordo-Programa refere que este no que respeita a estágios está sujeito ao previsto no Despacho Conjunto dos Secretários de Estado da População e Empresas e das Indústrias Extractivas e Transformadoras, de 17 de Novembro de 1978, que estabeleceu o plano experimental visando a formação e integração empresarial de quadros, designado por FIEQ. O que é o FIEQ?

IAPMEI – O FIEQ é um plano experimental, é intenção fazer dele um grande projecto mas, por enquanto, prevê apenas 72 estagiários de 5 ramos de Economia e Engenharia, mais 18 designers, visa à integração nas Pequenas e Médias Empresas de quadros técnicos recém formados, feita a partir de um estágio renumerado com a duração de 6 meses e acompanhado de formação complementar, constituída por 2 pequenos cursos, um no início do estágio sobre Empresas e Técnicas Gerais de Gestão, e outro após dois meses sobre Análise de Casos, para economistas e engenheiros. Para os designers propriamente ditos, o 2º curso ainda não está estabelecido em que irá consistir. O despacho que instituiu o FIEQ, abrange portanto três áreas: gestão, tecnologia e também o design.

AO – Que objectivos se propõem o IAPMEI alcançar, com o presente Acordo-Programa?

IAPMEI – O objectivo primordial é estimular o industrial no sentido de aceitar o design, nos sectores de actividade previstos no acordo, para já. A nossa sensibilidade diz-nos, que há uma necessidade tremenda, derivada sobretudo do problema da exportação e com a abertura do mercado à CEE, do nosso artigo ser genuíno, ter um design próprio, para ter possibilidade de competição. Este é sem dúvida o 1º objectivo.

Por outro lado, e em termos de organização interna das PMEs, a presença do designer é importante, porque está vocacionado para estudar determinados assuntos como a movimentação de pessoal, localização de postos de trabalho, problemas de ambiente, etc. Nas PMEs não existe efectivamente qual-

quer organização científica do trabalho, e a acção do designer vai repercutir-se na produtividade e no bem-estar dos trabalhadores, provocando uma mudança de perfil, para melhor, na PME.

AO – Já tinha havido anteriores tentativas de estabelecer o contacto entre as empresas e os designers?

IAPMEI – Há cerca de um ano fez-se efectivamente uma tentativa, no sector dos mármore, em colaboração com a Direcção Geral de Qualidade, da qual não resultou nada. Há uma ignorância muito generalizada dos benefícios que a acção de um designer possa trazer e o industrial alega que não pode dispender verbas com um profissional deste sector. Esta experiência, que se designará por FATID (Formação e Assistência Técnica à Indústria do domínio do Design) é mais interessante na medida em que não acarreta despesas para a própria empresa.

AO – Quais foram os critérios que levaram o IAPMEI à escolha destes sectores da actividade industrial, para a imediata intervenção do designer?

IAPMEI – Os sectores previstos, Cerâmica, Madeira (mobiliário), Material eléctrico, Brinquedos, e Mármore são aqueles em que temos já uma interferência grande, as que conhece melhor, e portanto mais facilmente pode suscitar a adesão à integração do designer e são ainda as que carecem de maior desenvolvimento. Não quer dizer que outros ramos de actividade, e outras empresas, não possam vir a incluir-se neste programa.

AO – O que espera a empresa do designer-estagiário?

IAPMEI – Varia muito de sector para sector, e de empresa para empresa. De forma geral temos a impressão de que elas esperam essencialmente que sejam concebidas novas formas, eventualmente para exportação. Mas, o vosso trabalho será estabelecido no próprio decorrer do estágio entre a empresa, o estagiário e o professor que o irá orientar e, de momento, ninguém sabe muito bem o que virá ser.

Esta experiência é um "estágio duplo", pois por um lado o recém formado não tem ideia exacta dos reais problemas da empresa faz uma ideia muito vaga do que é a acção do designer.

AO – A Comissão de Coordenação vai divulgar o programa completo do estágio, ainda a estabelecer, e está aberta a sugestões?

IAPMEI – Não há consenso da comissão, porque ainda não se pensou nisso mas, parece-nos de todo o interesse que a escola acompanhe com toda a atenção e despreocupadamente, porque isto é um programa experimental, o desenrolar das acções de concretização do estágio e o estágio em si, e achamos muito útil que surjam sugges-

tões que venham na altura própria, e para isso, é preciso que as pessoas estejam informadas do que se passa.

AO — O IAPMEI, instituto dependente do Ministério da Indústria e Tecnologia vem, através do projecto FATID, dar o seu apoio ao Departamento de Artes Plásticas e Design, especificamente no sector do Designer. Por outro lado, o MEIC, adia a oficialização definitiva, por Decreto, do mesmo Departamento. Como explicam a contradição existente entre a acção destes dois organismos estatais?

IAPMEI — Não explicamos! O IAPMEI interessa-se pela promoção do design nas empresas, nomeadamente nas pequenas e médias, que são as do seu âmbito. Se existe um departamento de ADP com gente activa, que "agarrou" o projecto nós aceitamos muito bem, como é evidente, esta colaboração independentemente da acção de outro ministério, na qual não temos ingerência, e que também não afecta o nosso projecto.

De qualquer modo, parece-nos impossível que agora se diga: "O design não interessa, não há mais cursos de design!" famos ficar desenquadrados da situação actual, pois se até existe uma declaração, resultante da acção da UNIDO, organismo das Nações Unidas, em que se recomenda aos governos o desenvolvimento do design, e a sua inclusão em todos os seus planos de desenvolvimento.

De um ponto de vista legal, parecem-nos que o problema da oficialização do Departamento, nem se põe em relação ao projecto FATID, pois o despacho que institui o FIEQ especifica a dado ponto: "poderá também ser incluído no âmbito deste plano experimental a realização de estágios para possuidores de cursos especializados, nomeadamente de design, embora neste caso se deva adoptar um esquema de funcionamento adequado à sua especialidade eventualmente com a colaboração das respectivas escolas no âmbito de acordos a celebrar". Não estamos portanto, muito preocupados pois o próprio despacho dá um relevo específico ao design, e prevê a colaboração directa com as escolas do sector.

O contacto efectuado estabelece aliás, uma colaboração com a ESBAL-DAPD por aproximadamente 8 meses, mais ou menos o tempo de preparar, levar à prática e tirar as conclusões de um estágio, e se após isso não houver mais licenciados para ingressarem em estágio, é evidente que este não se poderá efectuar.

AO — Quais as condições de ingresso no estágio?

IAPMEI — O Acordo-Programa FATID permite à Comissão agora criada o estabelecimento de uma metodologia de acesso, que não tem que se

sujeitar à que é adoptada para os estágios de engenheiros e economistas. Como neste momento há apenas 20 licenciados no país, os que estiverem disponíveis poderão integrar-se de imediato neste programa-experimental.

AO — Os estágios serão para quem, concretamente?

IAPMEI — O projecto destina-se a recém licenciados no desemprego pós-escolar. Por desemprego pós-escolar entende-se o não exercício por parte do candidato do estágio de qualquer profissão conexas com a sua habilitação académica. Inclui não só os desempregados em sentido absoluto, mas também todas as situações, que podemos chamar de sub-emprego. Efectivamente um economista, ou um designer, pode ser professor, a qualificação académica permite-lhe dar aulas, simplesmente ele não foi preparado de forma específica para isso, mas para se integrar numa empresa.

Este projecto não se destina portanto, a um candidato a estagiário que após a licenciatura tenha exercido efectivamente a profissão, mesmo que agora se encontre na situação de desempregado. Não faria sentido que uma pessoa com experiência profissional se venha integrar num estágio, para mais quando esse estágio visa facultar um primeiro emprego.

AO — Será que, findo o estágio, os designers ficarão realmente integrados no quadro permanente da empresa?

IAPMEI — Isso é o que nós perguntamos, a nós próprios! É esse um dos objectivos principais do projecto FIEQ, que no final do estágio se dá efectivamente, a integração do quadro. Mas, só no final do programa é que poderemos avaliar os resultados da experiência. Há a considerar ainda, o que o estagiário pensa, independentemente de ter, ou não ganho um posto de trabalho, se ele acha que o trabalho foi interessante e se os cursos de formação lhe disseram alguma coisa. É evidente que, e sobretudo no caso FATID, os resultados irão depender muito da actuação dos próprios designers-estagiários e do apoio que estes receberem por parte dos professores. Os empresários não sabem exactamente o que esperar, mas se no fim do estágio a acção do designer não se traduzir em nada de concreto, eles não vão sentir-se motivados para o integrarem em definitivo na empresa.

AO — A Comissão está alertada para o problema que se levanta às pessoas que exercem o professorado, mas que desejariam frequentar o estágio e que não o podem fazer, sob o risco de virem a encontrar-se na situação de desempregados, no fim do estágio. Já foi feita alguma tentativa no sentido de superar este problema?

IAPMEI — Pior ainda, não só fica no

desemprego como sofre uma penalidade que o impede de exercer o ensino durante dois anos. A informação que temos é que dos 20 designers licenciados no ano passado, 12 estão no ensino, e muitos deles interessados em integrar-se já neste primeiro estágio, o que é terrível porque a pessoa estaria a trocar uma coisa certa por uma coisa incerta, que a realiza mais é certo mas, incerta. A comissão, através do professor Helder Batista, levantou já esse problema junto do MEIC, sugerindo que as pessoas fossem requisitadas oficialmente nos moldes de uma comissão de serviço, ou dum serviço militar.

O ministério disse que iria estudar o assunto, mas que em princípio não se levantariam problemas tendo, no entanto, que efectuar-se esta requisição no final de um ano lectivo, ou antes do início, pois retirar os professores que estão em efectividade de funções seria anti-pedagógico.

O início do primeiro estágio está previsto para Maio. Se for possível realizar um segundo estágio com início em Setembro-Outubro talvez esses recém licenciados se possam então integrar.

ARTEOPINIÃO

Imagens da assinatura do acordo IAPMEI/ESBAL





quatro respostas

1. Qual o papel que o que é designado por "vanguarda artística" assume no desenvolvimento da sociedade?

— Se por desenvolvimento da sociedade se entender a transformação radical das actuais condições de vida, por "vanguarda artística" pode entender-se aquilo que se inscreve no movimento disperso que deseja essa transformação.

Só que (e por isso mantive as aspas) a existir uma tal "vanguarda artística" se poderá sempre perguntar se essa actividade visa realmente uma qualquer transformação estrutural.

A noção de vanguarda é um vício da linguagem e nem sempre a sua prática corresponde a uma real demarcação relativamente àquilo que existe fora

desse conceito e que é geralmente denominado académico ou de retaguarda. No fundo, muita coisa se passa ao nível dos discursos afectados, afectados por um conhecimento que é naturalmente dominante.

Hoje mais do que nunca se poderá contestar o próprio conceito de vanguarda: primeiro, porque a existência de uma vanguarda significa a manutenção de uma separação social, base, em si, de toda a estrutura da sociedade capitalista contemporânea, e portanto domínio do pensamento de retaguarda; segundo, porque se se intitula de vanguarda a prática corrente e aceite de um grande número de artistas dos nossos dias, onde se situa então a verdadeira recusa e dissidência?

O vício da linguagem reside pois aí, nesse uso integrado e contraditório de um conceito de recusa e evasão. Evasão do domínio da própria linguagem.

Neste sentido, a "vanguarda artística", entendida esta como designação aceite tanto pelo dicionário como pela polícia do Estado, não contribui mais para o desenvolvimento da sociedade do que o lançamento de uma nova moda extravagante.

Todavia, se o que se procura por entre as letras da vossa pergunta, é o lugar do verdadeiro acto insubmisso, aí eu não o poderei nomear, mas pelo menos posso já garantir que não é na prática conformista (de retaguarda ou de vanguarda) que esse lugar se poderá jamais descobrir.

O gozo da arte é o gozo de não corresponder àquilo que é "naturalmente" esperado, é o gozo de ir sempre mais longe na ambição de conquistar o inesperado e o inaudito.

Não existe pois nenhuma palavra que possa rotular essa conquista, e quando ela surge, nomeando e acorrentando os actos à linguagem do poder, então deve-se abandonar tudo isso e partir de novo à procura do inaudito.

2. Inscreves a tua prática artística na designação de vanguarda? Porquê?

— Inscrevo a minha prática artística na designação "desejo", tentando assim fazer a minha vida. E inscrevo também a minha prática artística no seio das contradições e vícios dos discursos que me atravessam o corpo.

Daí que tenha defendido a "vanguarda", o que aliás motiva a vossa pergunta, e que hoje diga que o acto da arte, o acto da inaudição, não está lá onde eu ontem disse que estava.

Não nego no entanto nada daquilo que para trás ficou dito e feito, o que nego é continuar a dizê-lo e fazê-lo.

3. Qual o verdadeiro balanço em termos culturais e sociais de um percurso já desenvolvido em Portugal por diversos autores no campo do que se costuma designar por "Happening" ou "performance"?

— Antes de mais entre Happening e Performance não existe terminologicamente nenhuma ligação evidente pelo menos não mais do que a que existe, por exemplo, entre Futurismo e Construtivismo, para citar o que está historiado.

A Performance — que Happenings praticamente já ninguém os faz — interessa realmente hoje um considerável número de artistas, oriundos daqueles países que por razões económicas continuam a ditar as leis (e as palavras) da arte e do mercado de arte.

Entre nós a pintura continua a ter uma grande força institucional, mesmo se uma enorme fraqueza teórica, impedindo, à sua maneira, o aparecimento e desenvolvimento de novas experiên-

cias. De qualquer forma não deixa de ser assinalável a extrema e estranha passividade conformista, por parte dos artistas mais jovens, e nomeadamente aqueles que frequentam Escolas e cursos relacionados com arte.

As Performances em Portugal são pois actos de circunstância, não podendo senão muito forçadamente, considerá-los significativos como tendência ou situação concreta.

4. Qual o papel da crítica de arte no seu desenvolvimento? Analisa a crítica de arte em Portugal.

— Em Portugal existe efectivamente uma “crítica de arte” mas não existe crítica. Para existir crítica seria necessário que houvesse análise da arte dos nossos dias, e essa análise não existe mesmo. Basta dizer que não se encontra nenhum livro, publicado por um crítico português, que aborde a arte actual. Talvez a única coisa escrita que levante, com qualidade e formação teórica, algumas questões relativas à prática artística contemporânea, seja o livro de Alberto Pimenta, o qual aliás se pretende definir mais como poeta do que como artista visual. (Embora por seu lado esta separação não seja nem evidente nem importante).

Aquilo a que se chama “crítica de arte” resume-se afinal a uma actividade jornalística, semelhante em muitos dos seus aspectos ao comentário de futebol. É praticada por pessoas que se especializam e que preenchem assim no quadro social funções determinadas.

A “crítica de arte” pode também ser comparada aos editoriais dos nossos jornais, salvas as devidas proporções em termos de Poder que se aspira. É uma actividade de pressão e de defesa dos interesses de um grupo ou até de um só indivíduo. As palavras, por mais retorcidas que se mostrem, por mais cheias de estilizações excessivas, escondem sempre o desejo de dominação. Dominação em relação ao leitor que as consome.

Como prática circunstanciada e especializada, a “crítica de arte” ultrapassa de longe em termos de poder, a sua real expressão em termos de sociedade.

Mas há que reconhecer que é a própria sociedade que concede poderes de valoração a estes especialistas, com a contrapartida de os mesmos garantirem a manutenção de uma ordem indispensável para a sobrevivência dos próprios valores da sociedade.

Na verdade, a “crítica de arte” está lá para que o poder não caia na rua!

Em termos de real desenvolvimento da arte, a “crítica de arte” tem pouca importância, até porque a mesma se encontra invariavelmente com a cara virada para o lado oposto àquele onde se passam as “coisas”.

Mesmo como travão, a “crítica de arte” tem dificuldades em funcionar, já que é na realidade muito difícil tentar parar aquilo mesmo de que se desconhece o movimento.

A única utilidade relativa dessa troca de piropos ou de mexericos, a que se assiste veladamente nos escritos da “crítica de arte”, seria se as suas dissidências eventuais ultrapassassem a fase dos afectos e desafectos pessoais e se se entrasse na verdadeira discussão das razões da própria dissidência. Mas isso não se adivinha para breve, pelo menos enquanto esta geração de “críticos” não for substituída por outra, menos comprometida com o pensamento autoritário e conservador.

Resta a actividade puramente jorna-

lística, que anuncia exposições, que diz bem ou mal, deste ou daquele.

Quanto aos artistas mais jovens, penso que nem sequer se devem preocupar muito com a existência dessas pessoas. O projecto desta geração, projecto de vida e projecto de arte, não pode estar sujeito aos vícios e misérias daquilo que constitui o resultado prático de um projecto de geração passada.

O projecto dos artistas mais jovens, e particularmente daqueles cujo 25 de Abril atravessou a adolescência, não poderá deixar de ser, seguramente, diferente daquele que animou as gerações anteriores — incluindo a minha.

No fundo, a “crítica de arte” também é vício da linguagem...

Leonel Moura



A TABERNA

"BOCAS" SECAS

O que é uma taberna? Pergunta desnecessária, toda a gente sabe (ou crê saber) o que é uma tasca ou taberna.

"É onde se bebe vinho e se apanham aquelas bebedeiras de bela memória", pensa (sonha, lembra-se) o boémio aprendiz de noites de S. João.

"É onde o Manel gasta a miséria que ganha e onde passa o dia a beber sem cuidar dos putos e eu qu'os aguente", avança a mulher de um qualquer frequentador habitual.

"É onde se perde a saúde", alvitra, alcova a velha alcoviteira.

"É onde fazem tramóias os gatunos, onde se reúnem os vagabundos, os bêbados e toda a espécie de escórias", determinam as outras autoridades. Etc. etc.

ENTRONCAMENTO=ENGARAFAMENTO SEM AUTOMÓVEIS

Portugal é um Entroncamento em ponto grande. E um Entroncamento ele próprio muito *sui generis*, um Entroncamento² (elevado ao quadrado). Não porque todos os caminhos vão dar a Portugal — pelo contrário, parece que todos saem deste país — nem (só) porque coisas extraordinárias sem conta aqui aparecem (a taberna é uma delas). Mas principalmente porque essas coisas desaparecem. Ou melhor, deixa-se que desapareçam sem deixar rasto. Ou traço: São ignoradas por ignorância (é o caso da taberna).

Mas toda a gente sabe (ou crê saber) o que é uma taberna. Ou, quase mais propriamente, toda a gente soube (ou pensa que soube) o que ela foi. Contudo a memória oral é fraca, sobretudo se os actores se distanciam gradualmente dela, no espaço e no tempo, como é o caso, e ela própria evolui em snack-bar, por exemplo.

Porém, se a taberna foi, também é verdade que não desiste. Resiste. Simplesmente porque existe. Mesmo sem que exista um conhecimento sistemático e consciente (não impressionista) sobre ela. É sobretudo fundamental compreender que a persistência da taberna não pode ser explicada em termos, simplistas, de resistência à mudança, mas de resistência-resposta a uma cultura essencialmente, estruturalmente estranha.

Todavia ficar não basta. É necessário, urgente, a contribuição teórica. Se não há um saber constituído sobre o que foi, muito menos — e é o mais importante — sobre o que é neste momento. A primeira questão a pôr é, assim, o que é uma taberna hoje em dia. E se possível

compará-la com a sua ocorrência e existência anteriores.

Este estudo, disse-se, ainda não foi feito de um modo exaustivo. Houve tentativas esparsas, parciais, incompletas, mas preciosas, ao menos pela iniciativa, de alguns antropólogos: Luis Chaves, por ex. (1).

Uma contribuição para a delimitação da sua problemática e para a definição do conceito de taberna ((menos (ou mais) evidente do que se pensa)) está agora, desde há pouco, em curso. Seria longo tentar explicar esta proposta nas poucas linhas disponíveis neste artigo. Pode-se avançar, contudo, e resumindo, que essa reflexão passa pela crítica da imagem do conceito de taberna, pela análise das dimensões do conceito (sociológica, histórica, económica, arquitectónica-urbanística, linguístico-semiológica, antropológica, mesmo psicanalítica e filosófica), pela escolha de caracteres, observáveis — parciais — do fenómeno (indicadores, no jargão sociológico) em vista à construção de um *índice de tabernidade* isto é, uma medida única de referência, ou pelo menos uma ordenação mínima, que permita passar à *definição teórica* (provisória) e compará-la com os outros estabelecimentos, simultaneamente comerciais e serviços, de passagem do tempo fora do local de produção, como o café, o snack-bar, a casa de pasto, etc.

"ARTE" PARA QUEM ESTÁ F"ARTE"

Mas deixemos de momento essa problemática, a resolver com instrumentos operatórios principalmente sociológicos, e pondo igualmente de parte por agora as relações complexas da taberna com as unidades geográfico-urbanístico-sociológicas que são a rua, o bairro, a cidade — que justificadamente se poderiam incluir nos limites deste artigo, de estudo da taberna como um todo "artístico" — e tentemos suspeitar quais as relações entre a taberna como unidade, isolada por e para comodidade de análise, e a "arte", ou melhor, a prática criativa em geral, dado que a "arte" há muito tempo que recebeu dois golpes de morte decisivos, os necessários, embora as excrescências persistam até ao terceiro: A nível essencialmente teórico com Hegel (teoria da teoria e prática da teoria), a nível principalmente de prática criativa com o movimento. Dada e a vanguarda soviética dos anos 20 (prática da teoria, teoria da prática e prática da prática). Falta o conclusivo, o prático-teórico realmente construído em síntese minimamente duradora.

Não há assim "arte" nem "artes" na (ou da) taberna, nem a taberna é uma "arte", até porque é cada vez mais irrisório falar-se de "arte" hoje em dia, ao menos de "arte" que crie, porque a "arte", pelo que se disse atrás e também por outras razões, como por exemplo a expansão desmedida do mercado da "arte", há um certo tempo que perdeu, menos ou mais completamente, um dos monopólios da invenção, o seu ancestral de direito por outro lado, a própria taberna é uma prática criativa. A(s) prática(s) criativa(s) são as produções de consciência e de Inconsciente, expressões quotidianamente e *no* quotidiano, que são produções de quotidiano ou de excepção, práticas de todos os sentidos e de inteligência também, várias "artes" totais, ou, o que é mais correcto, práticas criativas totais. A "arte", por só ter (ou ter incompletamente) alguns destes requisitos necessários (que não são exaustivos, aliás) a qualquer prática criativa (a arte *foi* somente uma prática criativa entre muitas, é somente uma Geometria de Euclides dentro duma geometria geral, total e totalizante), praticamente, e nitidamente, mente ((já (só))). Necessita de aspas, ou mesmo de parênteses se a compreendermos na sua acepção criativa num presente histórico menos ou mais longo, dispensa-os se for considerada como um objecto de estudo do passado das práticas criativas, mesmo se, como se disse, com prolongamentos leprozantes no presente, isto é, em decomposição acelerada que se dá como e em espectáculo.

Vejamos o que isto significa no caso da taberna, quer dizer, procuremos os modos de manifestação de práticas criativas neste espaço-tempo a partir de uma análise, de um trabalho de campo, ou seja, no próprio local. Esta investigação pode fazer-se, além de com outras técnicas mais complexas, por entrevistas, por observação directa, ou por uma análise mais específica dos objectos aí recolhidos, ou o que é mais são para o que é observado, fotografados.

A TABERNA-PRÁTICAS: DO TABERNEIRO

Situemos o problema: A partir dessa recolha, é muito provável que se chegue à conclusão que a taberna já existe antes do taberneiro e os frequentadores a conhecerem, ela já é produção de um arquitecto, mesmo se também determinado por condicionais de vários ordens.

Nesse momento ela foi, entre outras coisas, concebida "artisticamente". Mas a prática do taberneiro para os seus fins princi-

palmente comerciais teve um efeito de transformação desse espaço primeiro — em colaboração ou o que é talvez mais frequente, em oposição ao arquitecto — muito mais forte de que nos outros estabelecimentos, simultaneamente comerciais e serviço, de passagem do tempo fora do local de produção. Enumeremos algumas dessas iniciativas, que por vezes contam com o conselho dos frequentadores, de toda a gente conhecidas:

1 — A nível "decorativo": Colocação de pratos, cornos e cabeças de touro, cangas, castanholas, etc., nas paredes, que introduzem valores ambientais impossíveis de conseguir noutra local, mesmo imitativo deste espaço-tempo (por reproduzir, quando o consegue, apenas o espaço).

2 — A nível estrutural (conscientemente ou não): a) Tecto: Presuntos, conjuntos de cebolas e de alhos, garrafas de vinagre, chouriços, etc., que pendem do tecto e que como, por ex., as estalactites numa gruta, modificam o espaço relativo do volume superior e até inferior da taberna baixando visualmente e espacialmente o tecto, como se fossem prolongamentos do seu estuque, da sua matéria, sugerindo assim novas relações estruturais, isto é, relações inter-elementos constitutivos e entre o todo e as partes, e talvez novas funções de cada um dos elementos originários da contribuição do arquitecto, que a partir desse momento deixam de ser os mesmos, assim como o todo. b) Paredes: construção, suspensão, colocação de rodas de carroça com lâmpadas, aves empalhadas, nichos (2), pratos com quadras e ditos jozocos, e outros elementos de parede de alto grau de dinamismo, que interpõem cores novas, relevos novos, luzes novas, semânticas e retóricas novas, e que aproximam ou afastam, objectiva ou subjectivamente as paredes, modificando deste modo a relação espaço-actor. c) Balcão: Interposição de apêndices estruturais do balcão: por ex., pequena montra paralelepípedica de vidro com arestas metálicas ou de madeira para exposição de queijos frescos, sandes, torresmos, carapaus fritos, conservas, etc., situada em cima ou dentro do balcão, ou às vezes uma balança ou a caixa, que modificam menos ou mais a sua função essencial: A de primeiro elemento organizador e estruturante do espaço interior da taberna, separador dos dois tipos de espaço aí existentes (o espaço aquém-balcão, do lado dos frequentadores e o espaço além-balcão, do lado do taberneiro), e que é necessário notar para compreender a lógica interna, a semiologia do espaço tabernal.

3 - A nível mais directamente comercial (derivado de necessidades comerciais mais urgentes em locução com o espaço da taberna; devido a este espaço ser normalmente pequeno esta dialéctica necessidades comerciais/espaço tem neste tipo de estabelecimento a sua máxima expressão): Aposição de caixas de plástico de garrafas de bebidas vazias e de barris junto ao balcão ou atrás, estes últimos até fora da própria taberna, ao lado da porta de entrada, o que prolonga o espaço tabernal para o passeio, do mesmo modo que as mesas externas do café o fazem, e se constituem como signo tabernal para o transeunte, mais propriamente um índice.

CONFUSÕES AO QUE PARECE COM BOAS INTENÇÕES

Depois de (ou por vezes durante) a prática criativa do taberneiro, insinua-se a dos frequentadores, que é a mais importante e que deixa na sombra a primeira, a "original" do arquitecto e discute com a segunda, a do taberneiro, que ao contrário daquela ainda sobrevive, na vida quotidiana, ao menos de um modelo original.

Convém, antes de a analisar em detalhe, de notar primeiro que as práticas diversas dos diferentes actores intervenientes, assim como em particular as modificações originais (as práticas criativas de entre as novas) inscritas neste espaço,

têm relação (directa ou indirecta, menos ou mais evidente) com as transformações das estruturas e conjunturas sociais globais. São, assim, processos de práticas espaciais derivados e, o que é menos notado, também parcialmente derivadores de processos sociais. Mais especificamente, são combinações particulares de práticas criativas espaço-temporais próprias da formação social portuguesa.

Percutemos o caso peculiar de uma parte desta formação social que forma o grosso dos frequentadores habituais da taberna. A(s) sua(s) prática(s) criativa(s) começam por mostrar características essencialmente diferentes das práticas precedentemente apontadas e até de outras contíguas, as dos estabelecimentos, simultaneamente comerciais e serviço de passagem de tempo fora do local de produção, como se verá adiante, embora ainda muito incompletamente. Ela(s) são múltiplos do múltiplo a tiragens abundantes que são as práticas primeiras do taberneiro (as de arranjo da taberna, porque há outras, que não veremos aqui), onde já se nota, porém, a demissão da assinatura da obra única do génio primeiro: o arquitecto, no melhor dos casos, o antepassado do "pato-bravo", provavelmente na maior parte das vezes.

O que parece demonstrar que o problema é mais complexo do que surge à vista periscópica: a taberna, espaço-tempo original e

único, merece não um artigo, mas uma bibliografia inteira, por ser o local onde se manifesta talvez com mais intensidade não já a arte mas a(s) prática(s) criativa(s) quotidiana(s) não já de um artista isolado nem em grupo, ou com obras em grupo (no múltiplo) em exército ((propriedade de um oficial (miliciano)), mas de vários praticantes criativos, em classe: um mais que sem-assinaturas ou que cem-assinaturas, uma assinatura comum; que reabilita o sujeito e denuncia as ambiguidades do múltiplo, disseca-o, desmultiplica-o multiplicando-se por ele.

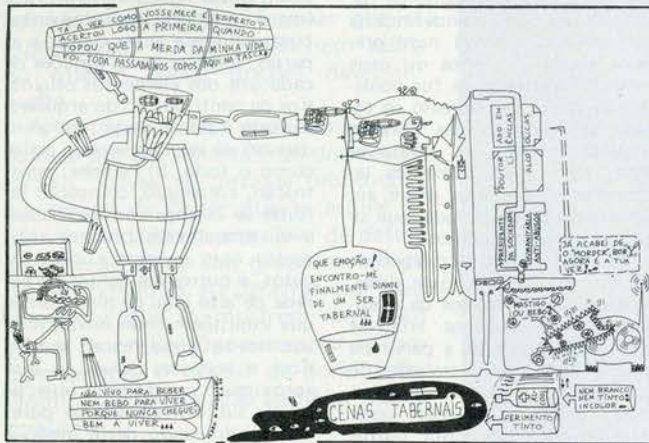
Na taberna, uma classe social inteira aí cria a prática e pratica a criação. Da melhor maneira que pode e sabe. Este facto não pode ser negligenciado. É um facto de relevância e importância que começa por ser sociológica e histórica e se ri, em facto, dos paternalismos de alguns etnólogos. É uma efeméride a notar em todas as páginas das agendas de todos os que têm relação com a "arte" e dos outros também. As relações com a "arte" oficial ou com a que a contesta necessitam, assim, de ser detectados. Sem isso, a confusão será sempre a mais perigosa de entre todas as confusões, a confusão clara: O popular, principalmente o chamado cidadão, continuará a ser considerado somente em termos de consumo ("pop art" e outras "artes de massa") não (também) de produção (que existe na taberna) e

que simplisticamente se atribui muitas vezes só às "artes" (mais ou menos "artesanatos") rurais. Mesmo Hauser não desenvolve exaustivamente o problema (3). Sem isso, o povo será sempre "nobre povo" e aparecerá somente a nível de tema, ou na melhor das hipóteses como figurante. Mas a sombra do realizador único nunca poderá coincidir com o tematizado, com o figurado, (em sentido e em sentido!), porque este último também tem a sua própria sombra. Que é sombra própria, ao contrário da primeira, projectada (nos dois sentidos). O actor secundário também é autor e luta para ser o principal (ou já o é, parcialmente).

A TABERNA-LUGAR: LUGAR DE LUGARES

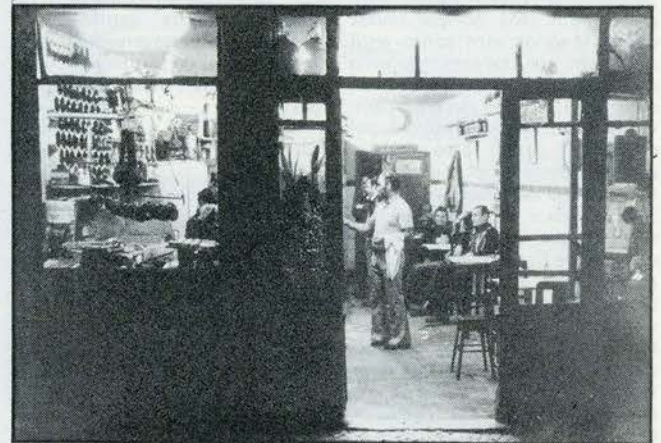
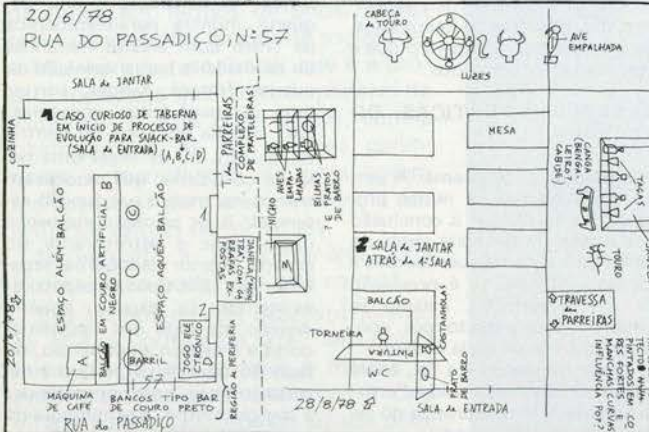
Quais são então, concretamente, as práticas provisórias, esperando outras práticas criativas globais, dos frequentadores habituais da taberna?

Começemos por observar a taberna-lugar, por ser o ensejo onde as práticas se manifestam (sobre objectos ou mesmo sobre práticas). Para proceder a esta análise é necessário efectuar um primeiro corte, uma separação espaço externo/espaço interno à taberna, que motiva a aparição de uma região interior e de outra de periferia, esta última de relação mais íntima do espaço interior com o exterior e que faz parte dos dois. No espaço inter-



Croquis de campo

Qual o território de cada grupo de actores?



no uma segunda divisão analítica se tem de operar, e isto na sala de entrada (corpus principal da taberna, porque na maior parte dos casos este estabelecimento não tem, contigua à primeira, uma sala de jantar, pelo menos aberta sempre ao público): O balcão surge, como se disse, como o primeiro elemento organizador, como protagonista do espaço tabernal. Diferencia dois sub-espacos internos, o aquém-balcão e o além-balcão, dialecticamente ligados dentro do lugar sintetizador que é a taberna. Em muitas delas, são de igual tamanho, isto é, a sua relação é 1:1. A denominação destes dois sub-espacos é evidentemente relativa, depende da situação do sujeito, individual ou colectivo. Mas o critério de designação, que se preferiu adoptar por agora pode justificar-se plenamente num estudo de práticas num espaço essencialmente dinâmico, e talvez nem só aqui. Além disso, o ponto de vista considerado foi o de frequentador, por ser ele, mais de que o inaugurador da taberna (o taberneiro), quem o produz criativamente no quotidiano, o que constitui o objectivo da presente reflexão.

Por vezes, o espaço aquém-balcão de circulação chega a ser mais pequeno do que o além-balcão (4), o que demonstra, um pouco tragicamente, a redução-limite da taberna ao seu elemento estruturante mais essencial: O balcão e o espaço que o

rodeia, embora no exemplo escolhido haja também mesas, mas que, comprimidas neste espaço, se subordinam totalmente a esse elemento de atracção. Esta preponderância ou talvez tendência de movimentação de um espaço em direcção ao balcão é de sentido contrário à dos outros estabelecimentos (salvo talvez em alguns snack-bars), em que o espaço aquém-balcão aumenta relativamente pouco com o snack-bar (não de luxo), mas já consideravelmente nos cafés, etc., onde inclusivamente se prolonga para o exterior, pelo optimismo e complacência — que não deixam de ser de certa maneira, ingénuos porque em grande (demasiada) parte ilusórios — do vidro separador-integrante dos dois espacos interior e exterior do estabelecimento (sendo assim elemento da região periférica) ou, como já se viu atrás, pela colocação de mesas no exterior.

A TABERNA-ACTORES: OS PRATICANTES DE TABERNA

Dois espacos, dois lugares, dois territórios em torno do balcão que, a nível de actores, perpetuam no interior da taberna uma sub-divisão de classes, a muitos níveis semelhante àquela que se insinua na divisão mais geral espaço-lugar-território interior e exterior à taberna. É evidente que, porque dialécticos, esses territórios e respectivos proprietários se interpenetram e não são complementares. A cada

uma destas divisões correspondem, menos ou mais, um tipo de sujeito, de personagem, de papel. Por ex., sujeitos de exterior de taberna, personagens de interior, papel especial de actores da região periférica (mulheres, crianças, visitantes, etc.).

Mas as distinções de elementos diferentes pertencentes à estrutura dos praticantes não acabam aí: Uma terceira, mais subtil, aparece entre os frequentadores habituais participantes nos grupos Excursionistas e Almoçaristas (5) e os não-participantes. Uma quarta corresponde à que se verifica entre os homens e as mulheres frequentadores da taberna não-filiados nos grupos Excursionistas, que também existe no seio dos próprios grupos, no caso (raro) de conterem entre os seus elementos (mesmo se sendo a nível simbólico) uma mulher (a madrinha). Finalmente, duas últimas podem aparecer entre as "classes" de idade e também entre as crianças que não fazem parte dos grupos e as que fazem (as mascotes).

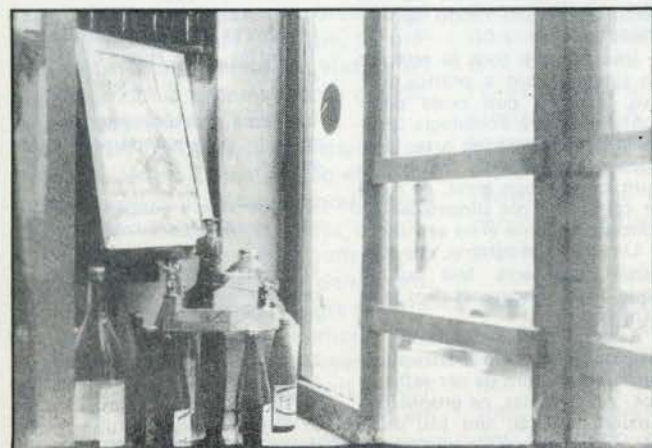
A TABERNA-OBJECTOS NÃO A TABERNA OBJECTO

Continuemos a observação começada, pela taberna-objects e não pelos objectos da taberna dela isolados, de uma maneira ou de outra; o que quer dizer que o seu estudo só é possível, de um modo rigoroso, se constantemente se interligar os ob-

jectos com o seu espaço-tempo de referência, isto é, se se fizer o estudo de objectos de taberna, mesmo se alguns também existam fora dela.

Há uma grande variedade, e qualquer tentativa de tipologia que os diferencie em funcionais por um lado e decorativos por outro, contando-se entre os primeiros as mesas, as cadeiras, etc., e entre os segundos os objectos de parede (alguns já vistos atrás) é pouco satisfatória, não só porque se deveria acrescentar os estruturantes, também já apontados aquando da análise da prática do taberneiro, mas também porque a própria decoração (e a estruturação) são duas funções existentes em determinados objectos. Isto para só falar do caso geral da taberna, sem grupos Excursionistas no interior, o que a inunda de uma grande outra variedade, com funções novas e inesperadas. Uma classificação diferente seria talvez mais dinâmica, que consistiria em separar os objectos únicos dos fabricados em série, os pré-industriais e os industriais. E, dentro de uma lógica de procura da morfologia e discurso objectual da taberna-objects, é necessário isolar os modelos interiores, as estruturas de séries de arranjos e de arranjo das séries de objectos únicos ou dos fabricados em série, as simbólicas e mitos dos objectos, circulantes neste espaço-tempo.

Por outro lado, e decorrente da primeira precisão sobre a



taberna-objectos, os objectos tabernais (ou mesmo a própria taberna) nunca se podem (ou não se deveriam) transformar em objectos "artísticos", nem na taberna nem em nenhum outro lugar, porque são essencialmente objectos e objecto de práticas, e de práticas muito peculiares. São um meio e não um fim. Aliás todo o fim é meio de alguma coisa: Por ex., no caso, fora da taberna, em que o objecto é considerado por si mesmo, como o fetiche "artístico" ((Ex.: execução de "obra de arte" (de objecto "artístico") ou celebração de contemplação da mesma, ou ainda acção de uma "obra de arte", objectual ou não, no museu ou em qualquer espaço fechado)), está-se principalmente perante uma prática, a do fetiche, ou melhor a do objecto que o representa, nos dois primeiros casos; ou perante uma prática de uma prática tornada objecto, no último.

A TABERNA - PRÁTICAS: PRÁTICAS DOS FREQUENTADORES HABITUAIS

Tudo é prática ou é para a prática. Mesmo quando — como no caso apontado do fetiche "artístico" generalizado que é a "arte" de hoje, ou fetichização completa da arte — aquela é pouco evidente ou se invertem os termos, isto é, a prática é considerada como um meio para se chegar ao fim último que é o objecto, e não o contrário, o objecto como meio do fim que é a prática. (Nesta última frase especialmente, mas também em geral, considera-se como objecto tudo o que foi objectualizado, incluindo as "práticas"-fins", como por ex. a acção do museu). Mas se *todo* o fim é meio de alguma coisa, a prática como fim é ainda meio de uma outra coisa, coisa Outra. Esta coisa é, simplesmente, a prática da prática final, que se transforma, por sua vez, sucessiva e indefinidamente em novos fins, isto é, práticas elevadas aos quadrado, ao cubo, a *N* expoentes.

Completemos o raciocínio efectuado por, finalmente, as práticas dos frequentadores habituais. Três principais aparecem neste(s) espaço(s), neste(s) território(s), onde a produção e a fruição se determinam constantemente e se completam, sendo precisamente por isso talvez as únicas práticas criativas completas:

1) Penetração na taberna
2) Circulação na taberna 3) Saída da taberna.

Cada uma delas tem os seus ritos, os seus mitos, os seus objectos fetichizados. Consideremos, dentro das linhas ainda disponíveis, só uma e rapidamente. Por exemplo, dentro da circulação e práticas internas, por sua vez 3 outros sub-tipos se oferecem à observação:

1) As práticas de balcão.
2) As práticas de mesa. 3) As práticas de banco comum.

As de balcão são talvez as mais características, as mais de-

finidoras do caso taberna, como já pareceu ser demonstrado pela alusão atrás ao exemplo extremo que o espaço além-balcão superava, embora pouco, o aquém-balcão, o que motivava não só a redução da taberna ao seu elemento protagonista, fronteira divisora de espaços, mas também à sua (da taberna) função essencial (6): O permitir a ocorrência, de práticas de balcão, de um modo intenso, talvez as únicas que realizam a comunhão conseguida da totalidade dos actores do estabelecimento, simultaneamente comercial e serviço, de passagem de tempo fora do local de produção, aliadas evidentemente ao normalmente pequeno tamanho da taberna (e também efeito deste facto) e a um segundo, o de não haver quase nunca bancos de balcão neste estabelecimento (7). Para isso, concorre um facto muito importante que é a atitude, provocada precisamente pelo balcão sem bancos, de estar de pé. Ou mais precisamente, estar de pé em grupo. Este estado é uma organização activa (física e intelectualmente) do espaço-tempo. Os gestos, corporais ou outros, individuais ou colectivos, a relação das partes entre si e do todo com as partes são fundamentalmente diferentes dos das práticas de mesa, que predonominam, por ex., no fenómeno café, onde há uma organização atomisadora de espaços-tempos. Desta sumariíssima comparação entre os dois tipos de estabelecimentos, talvez ao mesmo tempo os mais característicos e os mais antagónicos, e cujo termo comum, de passagem, é a cervejaria, a correspondência praticantes sociais/espaço e vice-versa pode aparecer se mais tarde completada, como inesperadamente demonstrada.

Mais concretamente, entre estas práticas de balcão contam-se conversas em grupo alargado, execução de praxes, cenas de humor e brincadeiras, saudações, rituais diversos, etc., cada uma já, menos ou mais, com características especificamente de índole tabernal, e outros tipos de produções de sentido e de imaginário intensamente realizantes, embora ainda não completamente — porém mais do que nos outros estabelecimentos — da simbiose, da síntese trabalho corporal-trabalho intelectual criativos de grupo, ou melhor, em classe. Falta, pelo menos, uma precisão:

É evidente que na taberna também há práticas de mesa, e chegamos assim ao segundo sub-tipo. Os jogos constituem as principais, por ex., o dominó, as damas, os dados, etc. Mas é muito mais frequente na taberna do que no café, e isto nos casos que há neste último este tipo de jogos, que se junte à volta de quem joga uma parte dos frequentadores, como observadores e comentadores, reproduzindo assim na mesa, embora parcialmente, o que foi criado no balcão.

Restam as práticas de bancos

comuns. Este tipo de assentos, normalmente de madeira, sem ou com mesas à frente, e sugestivos a tantos níveis, tendem a desaparecer, principalmente nas tabernas da cidade. São outra realização, evidentemente também por necessidades de custo, e também precisamente por causa disso, das correspondências processos sociais/processos de organização de espaço, praticantes sociais/praticantes de espaço. Reunem, de certa maneira, algumas vantagens das práticas de balcão e das práticas de mesa. Mas esta fusão origina outras desvantagens maiores.

OBSERVAÇÕES FINAIS NA PROCURA DOS (E VICE-VERSA) "CITADISMOS" RURAIS

Primeiramente, nem tudo é exemplar na taberna: Da crítica de uma imagem mítica e romântica, muitas vezes confusa, que se tem dela, crítica completa como se disse ainda por fazer não seria muito apropriado cair no extremo (em parte) oposto, de a considerar como um modelo nítido e acabado. Há certos mitos aí existentes a denunciar, depois de os discutir suficientemente, dos quais o principal é o conhecido machismo, que aliás não é representativo, só deste espaço-tempo. Por outro lado, alguns objectos relevam do Kitsch mesmo se menos do que se pensa à primeira vista. Finalmente, nem tudo aí é harmonia (embora a harmonia não seja sempre exemplar), como já foi sublinhado atrás e como, por ex., Oscar Lewis, a nível mais geral pertinentemente põe a nu.(8)

Segundo, a taberna tem de se reinserir depois/antes da análise do seu espaço-tempo interior, na totalidade de que faz parte, a cidade, a vila, a aldeia ou o grupo de casas. Uma síntese é necessária, e principalmente no caso da cidade, é preciso fazer o estudo da passagem da "função da relação" a nível local para a "função simbólica da zona urbana", assim como o das relações do que é local (rua, bairro) com o total cidadão no que diz respeito aos dois conceitos de inovação e intercâmbio que, com a capacidade de absorção social, segundo alguns autores resumem de um modo aproximado a cidade.

Isto no que toca às relações da taberna com a prática criativa, assunto que pode pedir contribuições à Sociologia urbana e à Sociologia da arte. Uma nova síntese seria necessária num campo mais geral, ao nível de cada uma das dimensões do conceito taberna e no seu todo. Um vasto programa, é a conclusão necessária. Mas que se pode dividir em etapas. Em fases minúsculas.

Este ou outros programas de procura de práticas criativas originais necessitam de ser reflectidos. As tabernas, os grupos Excursionistas, são um (ou dois) dos muitos temas a pedirem que

os transformem em objectos de estudo. É necessário (novamente) formar equipas a partir do nada, equipas de documentação sócio-histórica-artística/ou de práticas criativas actuais. Com, para começar, uma caixa comum para despesas de funcionalmente e material, com um mínimo de organização de arquivo e de uma mini-biblioteca e de uma média-máxi-bibliografia de temática próxima do objecto de estudo. Lisboa, por exemplo, é uma cidade cheia de ideias. E de propostas de articulação com o resto do país: Os campos de Lisboa e as megalopoles da "província" formam um todo. A primeira descentralização cultural faz-se com o estudo da chamada "cultura rural" detectável em Lisboa. O centralismo cultural, o "citadismo" castrante, por seu lado, deve ser procurado nas cidades periféricas de Lisboa, nos subúrbios urbanos desta última, isto é, do Minho ao Algarve. É tudo questão, pela N-ésima vez, de uma pequenina reviravolta metodológica e até epistemológica de aproximação.

A taberna é, para a maior parte dos frequentadores e resumindo, uma primeira alternativa face ao espaço-tempo alienante de produção, mesmo se ambígua. A segunda, mais conseguida, os Grupos Excursionistas e Almoçarista, vê-la-emos mais tarde com algum detalhe.

PEDRO DE ANDRADE — Estudante de doutoramento em Sociologia da Arte na École Pratique des Hauts Études.

(1) Luís Chaves: — Lisboa Nas Auras Do Povo E Da História-Ensaio De Etnografia —, vol. III, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1966, pp. 349-351

(2) Taberna da Rua do Passadiço, nº 57.

(3) Arnold Hauser: — Teorias da Arte —, tradução portuguesa, (Ed. Presença, segunda edição, 1978, Lisboa, pp. 309-405.)

(4) Um ex. é o "Bar Estefânia", Taberna da Rua Estefânia, nº 62.

(5) Tema a desenvolver num artigo do próximo número desta revista.

(6) Outro ex. é a taberna da Travessa do Alcaide, nº 15-B.

(7) Uma excepção é, por ex., a taberna da Rua Almirante Barroso nº 26.

(8) Oscar Lewis: — Tepoztlan Restudied. A Critique of the Folk-Urban Conceptualization of Social Changes, Rural Sociology, vol. 18, 1953.

ESBAP

exposições encontros

N.R.: Do Porto, mais uma meditação acerca das saídas organizadas de trabalhos da ESBAP, desta vez assinada por Júlio Resende.

O discurso é conhecido: torna-se necessário, é urgente que todo o homem tenha acesso à Cultura! Não há autêntica evolução das sociedades se não forem atendidos persistentemente os aspectos culturais! A Cultura é índice de um Povo! Há que dar a conhecer a nossa cultura! Façam-se acordos culturais! Mandem-se exposições dos nossos artistas ao estrangeiro! Representemo-nos as mostras internacionais! Descentralizem-se as manifestações culturais! A Cultura... A Cultura...

Basta de intenções!, é o nosso desabafo. E também será lícito que, a propósito, possamos formular as nossas íntimas cogitações sobre a convicção daqueles que frequentemente lançam estas afirmações... É bonito fazê-las, é prudente, é índice de competência... E a verdade é que temos razões para as reservas que mantemos. São muitas, aliás. A começar, e se quiserem, apenas como exemplo, veja-se a mal disfarçada obstrução, sempre que surgem posições a defender a inserção das matérias artísticas no ensino universitário. Diremos: Basta!

Pela frequência com que se invoca a Cultura como a mais lídima expressão de um Povo e se afirma a intenção de a fazer chegar a todas as parcelas do território, tudo faria crer que, na prática, um plano estivesse em vias de ser seguido, com a sistematização devida. A realidade, porém, é outra.

As Artes Plásticas, a Música, o Teatro, o Ballet e o Cinema terão efectivamente saído da Capital, de modo esporádico, em incursões tímidas e isoladas, falhando todas elas num ponto fundamental: a inexistência de um propósito assente numa pedagogia realista. As Artes Plásticas, por exemplo, normalmente, limitam-se a aparecer ao público sob a forma das habituais exposições, e, quando estas se realizam em locais onde não são frequentes o pro-

veito é mínimo, nulo, ou, pior que isso, é nefasto.

Porquê ocuparmo-nos com este problema aparentemente tão parcelar, quando existem outros com que a sociedade em crise se debate? Acontece que corroboramos com aqueles que só acreditam numa verdadeira ascensão do Homem quando esta se processa pela dupla via: a económica e a cultural.

De há muito que se afirma a existência de um divórcio entre a arte e o público e isto parece um contra-senso se meditarmos que a arte é, ou deve ser, a imagem do homem, o espelho das suas angústias, o reflexo das suas lutas para a ascensão e dignidade que lhe é devida. É igualmente a marca do seu incorfomismo e sinal dinâmico da vida.

O artista como homem independente, é livre de comunicar como lhe aprouver. Porém, o comunicável não terá de ser forçosamente descritivo. A sensibilidade será a via de transmissão do incomunicável, e sê-lo-á por excelência. Sendo a "sensibilidade" característica do homem, terá de ser evoluída para resultar receptiva a certos graus de subjectividade que sempre encerra uma obra de arte. Em conclusão, a "sensibilidade" será o meio através do qual o homem pode ascender mais amplamente a qualquer obra de arte, desde a mais figurativa até à mais subjectiva. Assim, estamos firmemente persuadidos que a "sensibilidade" é algo a merecer dos pedagogos e dos responsáveis pela educação a maior das atenções, pois o homem jamais o será na verdadeira acepção do termo se não estiver possibilitado a agir em simultaneidade, pelo conhecimento, pela inteligência e pela sensibilidade. A Arte será, neste sentido, o inequívoco meio de enriquecimento do Homem.

Sendo isto uma verdade, surpreende porque se espera para agir. Existe uma coisa que não perdoa, e essa é o tempo que decorre e se mantém como o mais inflexível desafio ao homem.

O que verificamos é que as pessoas ocupam esse tempo, tudo criticando, num coro de lamentações, ou quedando-se num desânimo e de braços caídos. Entretanto o tempo, esse, decorre, escapando-se-lhes irremediável e ingloriamente. A montanha nunca se venceu pelo imobilismo do corpo e do espírito e, no entanto, ela é a melhor provocação às capacidades de imaginação e à natureza do querer do próprio homem.

Porque o País correrá o risco de se manter em subdesenvolvimento cultural ainda que se afirme e reafirme a necessidade e a intenção de se fazer isto e aquilo, uma meia dúzia de pessoas, com dois olhos e uma cabeça e um profundo desprezo pelo confor-

mismo e estagnação envolvente, pois entendeu que o melhor seria abrir os olhos e erguer os braços. Jovens alunos e o seu professor, traçaram um plano com o objectivo de obstar a cómoda passividade. Contrários a propagandas precipitadas, iniciaram uma experiência de investigação de grupo, impondo-se à partida, como condição, não afectar com ela os erários públicos. Daí que cada qual teria de abrir as suas bolsas.

Consistia essa experiência no seguinte: As obras realizadas na aula seriam deslocadas à província e aí submetidas a uma testagem. O duplo fim era mais que evidente: o esclarecimento mútuo face a uma realidade e consequente contribuição à maturidade do jovem artista e sensibilização de um público não iniciado.

A experiência, repetida noutros locais, deu resultados de tal modo evidentes que a secção de Artes Plásticas e Design da ESBAP decidiu, em boa hora, dar-lhe o âmbito da própria Escola. Apelidadas de "EXPOSIÇÕES-ENCONTROS" porque tal designação exprime a especificidade da acção: o choque e o entendimento, contradição que deixa de o ser... A dupla finalidade: conhecer e dar-se a conhecer, abertura de diálogo directo e vivo, interrogação e resposta, sem subterfúgio especulativo.

Depreende-se que tal plano deva obedecer a uma estrutura onde a sistematização dos dados, é facto importante. Toda a deslocação, material e humana, é preparada cuidadosamente e cada qual tem uma missão a cumprir, desde a de guiar grupos de visitantes, recolha de documentação gravada, distribuição de inquéritos, comentar filmes, orientar colóquios, etc., etc. O material recolhido é objecto de posterior análise pelo Centro de Estudos.

Sendo estas "EXPOSIÇÕES-ENCONTROS" destinadas a todo o público, a verdade é que elas têm merecido da parte do Magistério Primário e dos docentes do Ensino Secundário um particular interesse, pelo que, e previamente, são estabelecidos convenientes contactos.

O objectivo será o da cobertura do Centro e Norte do País, sendo essa a zona de competência da ESBAP. Contando-se já pelos milhares os visitantes, distribuídos pelas localidades percorridas, será bem revelador verificar que a maior parte deles foi a primeira vez que viu uma exposição de arte. Mais elucidativo, porém, é o que se depreende através dos depoimentos, em que se salienta a preocupação dessas manifestações não virem a ser repetidas.

(continua na pág. 28)

psicanálise criatividade e arte algumas observações



Uma mudança de tom é evidente nos escritos psicanalíticos dos últimos anos. Os Analistas, como repara Green "cansados do jogo de analisar Freud através dos seus escritos, compreenderam enfim, que escrevendo, era deles mesmos que falavam". É nesta linha que coloco indubitavelmente este texto. Winnicot dizia que, mesmo quando se faz uma conferência sobre matemática, é sempre de algo secreto e pessoal que se fala. Por maioria de razões um texto sobre as relações entre psicanálise e processos criativos, só pode ser um texto pessoal.

Apesar de tudo interroga os textos. E Freud. Recordo-me, associo a minha inquietação, à sua Conferência sobre criatividade de 1908. Faço minha a sua curiosidade sobre qual a fonte de onde "o poeta retira o seu material, e qual o modo como este nos impressiona e nos desperta emoções, das quais muitas vezes nos julgávamos incapazes". Interrogo um e outros textos (Janine Chasseguet Smirgel, Hanna Segel, Adrian Strocke, Gillibert, Gressot, etc.). Tento retomá-los pelo modelo a pensar e não pelo exemplo proposto. Esqueço-os. E recomeço rememorando, mas ainda com a desconfiança perante o texto escrito que Thamon-Ammon, deus rei de Tebas, teve perante Theuth "pai da escrita". Desta, Ammon formula a certo momento a seguinte crítica: "confiantes na escrita, os homens procurarão fora de si o conhecimento, graças a caracteres estrangeiros, excluindo assim de procurar dentro deles mesmos, o meio de se recordarem". Gostaria que fosse num para além do artefacto da linguagem, que este texto fosse evocado...

Vários pontos me surgiram como sedutores para este diálogo. O primeiro, deriva de um vivido pessoal. Tendo eu tido uma experiência artística que precedeu a minha formação psicanalítica, foi por aí que comecei a tentar descriptar a relação entre Psicanálise e Criação artística. Diria que uma certa complementaridade se me impôs no plano do pré-consciente entre estes dois exercícios. A reflexão porém, mostrou-me também até que ponto eles eram antitéticos. Este sentido antitético de experiências comple-

mentares (apenas na aparência, paradoxal), relaciona-se sobretudo com o problema da formação simbólica, e com o problema do homem com os símbolos, do homem com o mundo, do homem com a sua própria linguagem e do homem com os outros.

É preciso dizer aqui, que a Psicanálise é uma ciência redutora. Quer dizer, ela refere-se a alguns pontos essenciais, críticas no desenvolvimento psíquico humano, e sobretudo ao problema do inconsciente, e do significado inconsciente dos comportamentos humanos — ponto por onde aliás começou de facto a Psicanálise. Uma certa irritação dos artistas, perante as chamadas psicobiografias, provém do facto destas porém a nu uma certa elementariedade e até universalidade dos processos psicológicos que estão na base da criatividade.

Quer dizer, a Psicanálise inverte habitualmente o caminho da Arte, isto é, a primeira como redução a elementos simbólicos e a segunda como a expansão dos elementos significantes.

Obviamente também que esta expansão do significativo tem a ver com o significado, e isto quer dizer que o estilo e a forma do tratamento simbolizante é aqui a passagem de um conteúdo manifesto a um conteúdo latente, com toda a inevitável resistência da revelação.

Por outro lado, é o próprio Freud o primeiro a afirmá-lo, o artista tem como "campo mais legítimo" a vida interior e portanto funciona sempre como "um precursor da ciência, e portanto, também da Psicologia Científica". Quer dizer, o que a Arte e a Psicanálise têm em comum é a pesquisa da relação (sobretudo da dimensão), quer da relação do homem consigo próprio, quer com o mundo real (das pessoas e das coisas), isto é, o problema do vivido subjectivo e intra-subjectivo. A Arte é sempre uma experiência subjectiva e mesmo o artista mais realista, imprime à obra a sua dimensão interna. Aliás nem podia ser de outra maneira. Recordo-me por exemplo, dos trabalhos de Pedro Luzes sobre o Eça, aonde ele nos mostra como existe uma implicação permanente dos conflitos intra-psíquicos do escritor em toda a sua obra. E é ainda

essa dimensão, que permite o encontro entre a Psicanálise e a obra de arte. Quer dizer, a dimensão simbólica que o artista apesar dele próprio muitas vezes, imprime à criação é o que permite ao Psicanalista o efeito interpretativo e a reconstrução na grelha da linguagem do inconsciente do próprio discurso artístico. Eis porque só o verdadeiro artista pode ser "lido" pela Psicanálise, porque então não se trata nunca de "trocas" entre dois inanimados; pelo contrário, trata-se de uma ida e volta do vivo para o vivo.

Vejamos agora, à luz da sua dimensão psicológica, os mecanismos que são postos em jogo na criação artística.

O primeiro é aliás, aquele que Freud postulou ao longo de toda a sua obra, é a sublimação. A própria palavra sublimação nos diz algo sobre o mecanismo em jogo; ele evoca simultaneamente o termo sublime empregado frequentemente nas Belas Artes para designar uma produção de grande qualidade e ao mesmo tempo o termo propriamente dito sublimação que na Química designa um processo através do qual um corpo passa directamente do estado sólido ao estado gasoso.

Neste sentido a sublimação é um processo económico e dinâmico (no interior da vida psíquica) através do qual se pode compreender um conjunto de actividades humanas aparentemente sem relação com a sexualidade, mas que encontrava a sua força na própria pulsão sexual. As actividades de sublimação foram descritas por Freud ligadas a objectos socialmente valorizados, nomeadamente a actividade artística e a investigação intelectual (1910).

Esta electividade do processo sublimatório, para ser compreendido em toda a sua dimensão, necessita no entanto de se supor previamente uma dessexualização da actividade psíquica. Ora, foi o próprio Freud, quem ao descrever o declínio do complexo de Édipo, a situação nuclear na vida mental de um indivíduo, afirmou que era tão somente após a interiorização do interdito, isto é, da Lei do Pai, que a pulsão sexual se tornava susceptível da dessexualização (Zartlichkeit).

Diria que quando este mecanismo é

dominante na criatividade o Lhogos individual se postulou na sua dimensão intra-histórica ligado as predecessores, quer dizer, que o artista, então teve um Pai, recebeu uma herança, adoptou-a transformando-a.

Esta preocupação no artista de uma compreensão triangular do Mundo, coloca então a arte como jogo, prazer, investimento de uma energia livre, desligada do conflito.

Freud servir-nos-ia aqui como exemplo. Na sua obra "Princeps" (Traum-dang) ele nos primeiros capítulos inscreve deliberadamente o seu texto na sucessão de uma série de investigações prévias sobre o sonho. E no entanto a introdução à ciência dos sonhos, tinha de facto o valor de uma ruptura epistemológica: inaugurava um novo conhecimento, reconhecia a existência de processos psíquicos inconscientes e, o que teve aliás uma enorme influência directa sobre a Arte Contemporânea, e dava ao sonho e ao processo primário uma categoria de pensamento designando-o como a via real para chegar ao inconsciente. Uma observação mesmo que superficial da arte surrealista revela a enorme importância desta descoberta.

Quer dizer, inaugurando Freud uma nova forma de apreensão da realidade humana ele não cessou jamais de a colocar sob a égide de predecessores.

Aliás esse luto (consciente ou inconsciente) da imagem do Pai, reconhecida ou não como capital, observa-se exemplarmente em alguns criadores cuja obra só encontrou a sua dimensão após a morte real daquele. Lembramos por exemplo James Joyce, Pascal e Proust, os quais segundo Anzieu (1975) só se tornaram criativos após a morte de seu Pai. Segundo a lenda, o Buda Siddhârtha - Gautama, aos 29 anos foi marcado pela visão de um velho homem. O seu cocheiro Channa explicou-lhe então que todas as pessoas estavam destinadas à morte, o que desencadeou nele uma profunda meditação que o levou a uma crise de identidade, sobre a qual se construiu a filosofia budista.

Um outro processo na Arte e na criatividade, é a idealização. Este mecanismo reconhece nele próprio o sentimento de falta e de incompletude. Quer dizer, a criatividade surgiria então como uma forma de reparação de uma ferida narcísica, localizada na génese da vida interior. Uma jovem artista, Alice, que actualmente tenho em psicoterapia refere-se frequentemente a um passado ligado à terra natal. "Em M..., eu sentia o cheiro da terra, da chuva; vinha para casa, subia ao sótão e as esculturas saíam-me espontâneas de dentro de mim. Quando vim para Portugal nunca mais pude cheirar a terra desse modo, nunca mais

me pude identificar às coisas e às pessoas de um modo tão absoluto. Quando crio, então algo desse passado volta".

Esta depressão, esta perda, esta falta, tão claramente expressa pela minha cliente, envia-nos a uma famosa carta que Roman Roland escreveu a Freud, e na qual se interrogava sobre esse sentimento de comunhão com todas as coisas por ele designadas de Sentimento Oceânico.

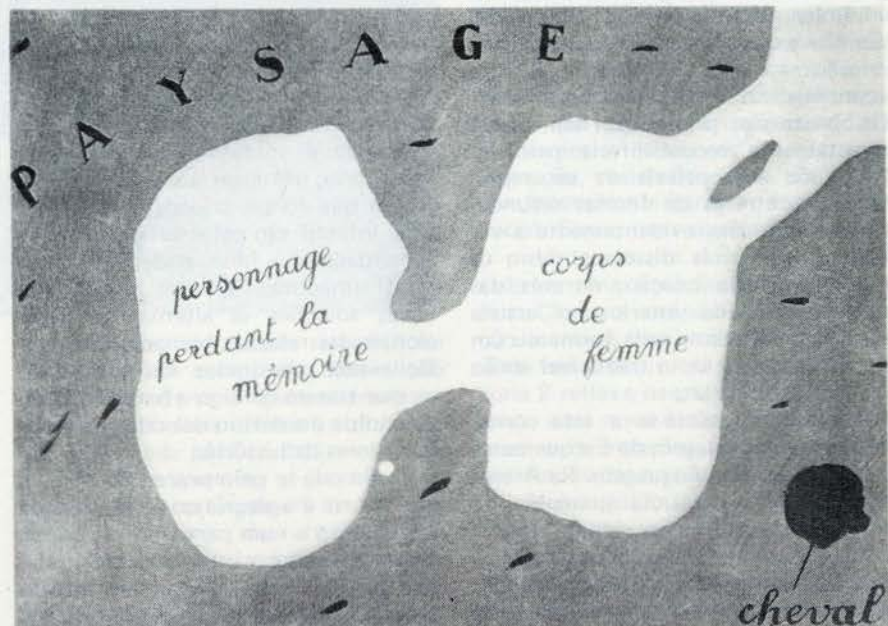
Quer dizer, a arte inscreve-se então aí como mecanismo de recuperação de um Paraíso perdido, como forma de ultrapassagem do sentimento de perda de unidade, como expressão do reencontro da beatitude primitiva, da fusão perfeita com o corpo da Mãe. (A terra-Mãe de Alice, o mar de Eugénio de Andrade).

É ainda através da depressão, e do sentimento de perda que se podem ler alguns dados hoje conhecidos. São numerosos os artistas que tiveram uma perda real de um dos pais na infância: Baudelaire, Poe, Byron, Swift, Dostoievski; outros foram crianças abandonadas ou filhos ilegítimos: Francis Bacon, Rousseau, Kits, Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Rubens, etc.

A partir daqui pode-se compreender a criatividade como um dos múltiplos elos entre a morte e o desejo de reparação. Reparação aqui compreendida no sentido Kleiniano, isto é, como mecanismo electivo, através do qual o aparelho psíquico restaura e se restaura dos danos causados no seu interior, numa permanente luta contra a depressão, e contra a morte. É olhando então para o passado - mesmo não o sabendo - que o artista é compelido a criar. É o que Proust nos diz no seu espantoso "À la recherche du temps perdu". Por exemplo ao tropeçar

numa pedra revivo a lembrança de umas férias em Veneza, que em vão tentara antes recordar. Proust chama a estas associações fugitivas as "intermittence du coeur". Para as captar, para lhes dar vida permanente ele tem de criar uma obra de arte: "Il fallait... faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de la reconvertir en un equivalent spirituel. Or ce moyen qui me paraissait le seule, qu'était-ce autre chose que de créer un oeuvre d'art?". Proust diz-nos que é apenas o passado perdido, isto é, o objecto perdido ou morto que podem ser recuperados numa obra de arte. Faz Elstir o pintor dizer: "Só pela renúncia se pode recriar o que se ama". Quer dizer, só no reconhecimento da perda e da mágoa sentida, a criação pode ter lugar.

Gostaria finalmente de dizer algo que tem a ver com a minha própria experiência pessoal. Penso que a criação não pode ser lida em nenhum destes mecanismos em isolado. A criatividade é de facto sempre um olhar para trás, para um sentimento interior inquietante, mas através de uma energia que o artista, no momento exacto da criação, sente disponível no plano do Eu. A actividade criadora é então a criação de uma complitude (frequentemente bissexual) sem separação nem diferença (nem diferença dos sexos nem castração) mas simultaneamente, como nos diz Melanie Klein, o impulso artístico pré-figurado nos componentes pré-edipianos descritos, só pode ser dinamizado através do líbido genital. Ella Sharpe no seu estudo sobre o Hamlet escreve: "Parece-me que a concepção de obra de arte na sua totalidade só é possível quando ocorreu uma unificação das tendências componentes sobre o primado genital mesmo que este tenha sido mantido apenas por um período muito breve".



Pintura de Magritte O mundo perdido.

Quer dizer, sob o primado da sublimação a criação no seu próprio momento protege contra a angústia da separação, fecha a ferida narcísica inicial e recria o objecto perdido. No fim, terminada a obra, os processos psíquicos, acalmados na sua estranheza podem de novo recomeçar. O verdadeiro artista sabe que nenhuma obra escreve um fim à Arte, e jamais um fim à sua necessidade de criação. Mas no momento da criatividade ele nega esse conhecimento na procura da complexidade. Isto é, é sempre para um Outro que o artista cria; Picasso afirmava ao seu biógrafo: "Quando começo um quadro, há alguém que trabalha comigo. Quando chego ao fim, tenho a impressão de ter trabalhado sem ajuda". A criança indefesa não pode estar sozinha e necessita de alguém que a ajude. Ressuscitando o objecto, o artista reconheceu essa ajuda e simultaneamente dispensou-a. Eis o maravilhoso do processo artístico.

Gostaria para terminar de abordar mais aspectos da arte, susceptíveis entre muitos outros, de discussão.

O primeiro é a relação entre Arte, delírio e psicose.

Penso que a arte se opõe económica e dinamicamente ao delírio. No delírio o que existe é uma contaminação dos processos secundários, quer dizer, dos processos do Eu e da linguagem do consciente pela simbologia do processo primário, isto é, do processo inconsciente. Contaminação quer dizer então, que o delirante, apesar dele mesmo, exprime um mundo simbólico vivido no concreto, o qual não é apreendido pelo sujeito, mas pelo contrário, que prende o sujeito permanentemente à sua expressão. O processo artístico é, pelo contrário, uma tentativa deliberada do Eu de discernir no meio do caos simbólico ligado ao processo primário, aqueles símbolos cuja ressonância pessoal lhe permite exprimir a sua vida interior. A criação artística obedeceria a esta economia do funcionamento mental. Os processos primários, não sendo directamente reconhecíveis pelo artista, são susceptíveis de ser representados, através de formas secundarizadas que têm evidentemente a ver com o que atrás dissemos sobre os mecanismos da criação. Através das malhas da vida interior, o artista abarca uma determinada forma ou um determinado símbolo traduzível então na linguagem da arte.

No delírio assiste-se a esta contaminação da linguagem do Eu que passa a ser um Eu sem linguagem. Na Arte o que se observa é uma apreensão da linguagem do inconsciente muitas vezes até como defesa electiva contra a própria contaminação. Não quer isto dizer que a criação psicótica não possa

ser lida como uma verdadeira obra de Arte. Porém é o próprio Eu do observador quem, através duma relação à distância, pode impregnar o vivido primário de uma linguagem primeiro metaprimária traduzível depois na evocação pessoal do observador. Então, o mundo caótico e cindido é lido através dos processos egóicos que estabelecem perante o caos significativa, a significação consentida pelo Eu.

Gostaria finalmente de vos falar da decência e puritanismo inerentes a muita da Arte moderna. Num outro texto que escrevi a propósito do filme "Taxi-driver" elaborei então algumas destas concepções.

Referia-me então muito concretamente a alguns filmes da moderna cinematografia, os quais pelas suas características não permitiam a distância, quer dizer o prazer pessoal, diante do écran. "Os 120 dias de Sodoma" de Pier Paolo Pasolini, ilustram bem o que quero dizer. Aí aparece claramente o sexual, o comportamento amoroso, numa rede sem fantasmas e sem desejo. A decência da obra estava aí neste mostrar tudo para não se poder sentir nada. Isto é, no sancionamento da participação pela imagem no sexual. O puritanismo estava também presente quando pela negativa se sanciona uma participação na coisa sexual sem a relação imaginária, isto é, sem a sexualidade. Decência e puritanismo nesta e em muitas outras obras, testemunham o grande medo moderno à sexualidade humana. Este medo está aliás presente como também dizia, quando se pretende ensinar às crianças tudo sobre o sexo adulto esquecendo a existência de uma sexualidade infantil. Aliás pela primeira vez na minha vida deposito inteira esperança nas professoras solteironas que não vão ensinar estas coisas às crianças. Então elas poderão ir ao Jardim Zoológico como diz João dos Santos, aprender com os animais a fazer o amor e imaginando o que se passa de facto entre os Pais.

A arte é sobretudo um lugar do imaginário, um lugar aonde os adultos sabem que foram crianças. A arte e o jogo infantil são pelas suas qualidades de verdadeiro — falso, poderosas forças transformadoras. É em ambos que novas soluções às alternativas tradicionais das relações humanas são mais facilmente procuradas. Os artistas são os que trazem consigo a bandeira compreendida do delírio das crianças e dos narradores de histórias.

Então cria-se pelo prazer, Marx dizia que a Arte é a alegria que o homem dá a si mesmo e num para além do prazer o que a Arte nos propõe é o correlativo de uma participação no próprio processo criativo, participação que nos

permite uma recriação do nós próprios. É somente nesta recriação que fazemos através das nossas próprias fontes, através da nossa própria infância, que a Arte ganha sentido enriquecendo-se e criando nela e no criador, bem como à volta dele mesmo uma nova organização das relações inter-pessoais.

Carlos Amaral Dias - Psiquiatra

BIBLIOGRAFIA

Ammon, Gunter — "L'idéal du Moi e le processus créateur", in Revue Française de Psychanalyse, vol. 5-6, pg. 1086, PUF, Sept. — Déc. 1973.

Barchilon, José — "Plaisir, moquerie et intégrations créatrices" in Revue Française de Psychanalyse, vol. 4, pg. 599, PUF, Juillet, 1972.

Freud, S. — "Delírios e Sonhos na Gradiva de Jansen, (1907)" Edições Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud, vol. 9, Editora Imago, Rio de Janeiro, 1976.

— "Escritores creativos e devaneio" (1908), *ibid.*, vol. 9.

— "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância (1910)" Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud, vol. 11, Editora Imago, Rio de Janeiro, 1970.

Gillibert, Jean — "La maladie d'idéalité" in Revue Française de Psychanalyse, vol. 5-6, pag. 973, PUF, Sept. — Déc. 1973.

Gressot, Michel — "L'idéal du Moi une illusion créatrice et une illusion aliénante" in Revue Française de Psychanalyse, vol. 5-6, pg. 973, PUF, Sept. — Déc. 1973.

Haynal, André — "Le sens du désespoir" La Problématique de la dépression dans la théorie Psychanalytique, PUF, Paris, 1976.

Klein, Melanie — "Temas de Psicanálise Aplicada" Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969.

Ledoux, Michel — "Vie, mort et création" in Revue Française de Psychanalyse, vol. 4, pg. 585, PUF, Juillet, 1972.

Romart, Julien — "Création Artistique et maladie de l'idéalité" in Revue Française de Psychanalyse, vol. 5-6, pg. 1066, PUF, Sept. — Déc., 1973.

Sebaoun, Wilfrid — "Remarques à propos de l'idéalisation de soi dans certains souvenirs écrans" in Revue Française de Psychanalyse, vol. 5-6, pg. 1081, PUF, Sept. — Déc., 1973.

Segal, Hanna — "Uma concepção Psicanalítica da Estética" in Temas de Psicanálise Aplicada, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969.

Slochower, Harry — "L'approche psychanalytique de la littérature: Quelques pièges et promesses" in Revue Française de Psychanalyse, vol. 4, pg. 629, PUF, Juillet, 1972.

Smirgel, Janine Chasseguet — "Essai sur l'idéal du Moi. Contribution à l'étude psychanalytique de la maladie d'idéalité" in Revue Française de Psychanalyse, vol. 5-6, pg. 735, PUF, Sept. — Déc., 1973.

Stokes, Adrian — "A forma em arte" in Temas de Psicanálise Aplicada, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969.

AVEIRO

arquitetura

em

debate



Noticiar o debate deveria ser antes de tudo o mais uma reflexão dirigida ao papel do arquitecto no quadro sócio-político, às questões do método e conteúdo do seu discurso, reflexão que ajudasse o seu modo de actuação, enquanto atitude cívica, enquanto portadora de significados no processo de transformação e uso e portanto indutora de uma nova ordem ou de estrutura.

A natureza do debate remete-o no entanto a um campo de intervenção restrito. Tendo-se dirigido a apresentação dos trabalhos apenas ao domínio da encomenda pública, balizou-se logo à partida as questões a levantar desviando da discussão alguns factos mais comprometedores da actividade do arquitecto no actual quadro sócio-político.

Creio no entanto que apesar do nú-

mero elevado dos trabalhos apresentados, que tornou escasso o tempo disponível ao debate e atrapalhou a sua disciplina, algumas questões apesar de tudo se tornaram preocupação àqueles que nele interviram e, de um modo geral se tornaram o sumo da discussão.

Sem pretendermos forçar a nossa análise a uma sistematização demasiado simplificada creio que poderemos subdividir os temas abordados em duas escalas de acção: aquela que diz respeito à intervenção em território urbano com estruturas pré-existentes e população radcada, criando uma nova estrutura, propondo novos usos e significados às formas de habitar, e uma nova dinâmica urbana à já existente, e aquela que embora intervindo em território definido e também caracterizável (porque todo o é) não conhece a população, como interveniente directo, regendo-se apenas pelas leis gerais da formação social e urbana em curso e consequentemente possuindo apenas como dinâmica a do processo de desenvolvimento.

No entanto, quer uma quer outra levantariam o mesmo grau de polémica dentro do domínio dos valores disciplinares que invariavelmente determinam e orientam a acção do arquitecto, qual quer que seja a escala e o lugar da sua intervenção e que tiveram maior atenção no que dizia respeito aos níveis de articulação dos projectos, na sua aferição geral/particular aos modelos urbanos de referência, aos aspectos tácticos e estratégicos da apropriação dos espaços e um pouco também, embora com menor peso, na discussão dos problemas de qualificação urbana.

Dentro deste tipo de questões um conceito e uma metodologia foi mais uma vez colocado em causa: "a ideia do plano geral". A questão foi levantada logo no primeiro dia após a apresentação do projecto de Sines e no segundo com Chelas. Mais uma vez se notou que a cidade não é uma criação que possa ser reportada a uma única ideia base, mas sim o somatório de muitas partes como criação nascida de numerosos e diferentes momentos de formação, residindo a sua leitura, no seu proeminente carácter formal e espacial. Sines, mais que uma dinâmica, o produto de um conflito, ou resultado de uma situação política específica. Chelas a incapacidade de adaptação às novas circunstâncias regida por uma ideia instituída. O projecto da zona 2 reflexo de uma tentativa de instituir uma nova dinâmica urbana num quadro de relações gerais contraditórias vinculadas no plano.(1)

A constituição de uma estrutura urbana por sistemas informados e enformados através dos modelos de referência da história da cidade e da história da arquitectura mostra no Plano Inte-

grado de Setúbal outro tipo de relação de transposição da dinâmica de desenvolvimento à dinâmica urbana. O "sítio" vai definindo a relação dos sistemas instituídos, conferindo significado à complexidade de relações e à diversificação dos usos.

Este vector disciplinar assumiria de certo uma expressão bastante marcada enquanto vínculo estruturante na proposta do Bairro da Malagueira — Évora: "o arquitecto partiu da ideia apontada na primeira visita, porque considerou que não se projecta somando bocados de informação e que esta serve, se aplicada a uma ideia, para a corrigir e definir. E que esta está no 'sítio' mais que na cabeça de cada um, para quem souber ver, e por isso pode e deve surgir ao primeiro olhar, outros olhares dele e de outros se irão sobrepondo, e o que nasce simples e linear vai-se tornando complexo e próximo do real, verdadeiramente simples".

Outras obras do mesmo autor denotam a preocupação profunda do entendimento da cidade.

A geografia da cidade é de facto inscindível da sua história. Sem a compreensão dos seus valores estruturais não poderemos compreender-lhe a arquitectura.

As relações entre os factos urbanos configuram de um modo concreto a cidade e, sendo isto verificável nas cidades em que as vicissitudes históricas têm agido no sentido da unificação dos vários elementos, é também igualmente evidente no caso das cidades que nunca os reuniram ou tentaram reunir, numa única forma, não existindo na cidade zonas amorfas, e se estas parecem existir são apenas momentos de um processo de transformação, que representam por assim dizer os tempos mortos da dinâmica urbana. Uma preocupação idêntica à anterior foi quanto a mim tentada equacionar pelo grupo Equipamentos Urbanos — Quinta das Funsecas (2); no entanto, a orientação da intervenção tornou difícil o seu acompanhamento por parte dos presentes bem como o seu debate. O extenso número de trabalhos apresentados, bem como a diversidade de locais de intervenção, não permitiu quanto a mim nem visualizar as questões propostas ao debate, nem esgotar os elementos que caracterizavam em si mesmos e na sua relação específica com cada situação cada uma das obras, deixando ficar mais claro a ideia de que o acto de projectar pode ser entendido numa relação de situação para situação, mais do que numa relação em si mesma.

Um trabalho nos mereceu particular atenção quanto à forma de intervenção do arquitecto na sua relação com as populações: S. Pedro da Cova, que poderíamos considerar de uma verdadeira

acção pedagógica dentro do processo SAAL. Do relatório escrito registamos alguns extractos: "Não se tratou nunca de prefigurar a cidade, a vida quotidiana nem as normas de vida socialistas, não se tentou nunca elaborar um contraplano exterior à consciência dos moradores. Tratou-se de propor, praticando, uma alternativa metodológica que, nascida de um processo dinâmico de luta e organização, ela própria processo, criasse as suas imagens provisórias, construísse a sua teoria.

Assim, metodicamente, a par e passo com o desenvolvimento da luta, pela efectiva melhoria das condições de vida dos trabalhadores, sempre a partir de situações reais e com base em propostas viáveis, se foram concretizando algumas, poucas, obras que fixam, no concreto da organização territorial, os efeitos urbanos e os efeitos políticos dos movimentos urbanos, transformando as suas lutas em vitórias".

Outras questões seriam levantadas ainda no âmbito das relações arquitecto-população com a apresentação dos projectos dos bairros CHASA, em Alverca, SOCASA na Azambuja e CHUT em Vila Nova da Caparica. Os trabalhos denotaram, entre outras, a preocupação de uma articulação entre os espaços, públicos e privados, bem como a constituição de uma morfologia coerente, tomando como material de projectação a cada passo do projecto a discussão com a população de modelos de referência. No entanto creio que faltou neste caso ao debate uma maior discussão ao nível do estabelecimento dos standards, dos custos e da rentabilidade dos investimentos, já que seria justamente o ponto em que estes trabalhos poderiam levantar mais polémica.

A mesma crítica quanto a este último ponto poderia ficar relativamente à discussão dos projectos para a Cooperativa HABITOVAR, que se situaram na discussão mais virados para problemas de índole tipológica e que, quanto a mim, muito tiveram a dizer neste território.

Apesar de ainda ser cedo para tirar conclusões de fundo do debate, creio que ele constitui desde já matéria de reflexão, podendo representar um avanço quanto à discussão dos problemas que a todo o momento se vão colocando no campo de acção do arquitecto e no território da arquitectura e que seria bom vermos também alargada a questões de outro âmbito.

Lisboa, 23 de Abril de 1979

Luis Teles

(1) Este projecto aparecerá desenvolvido muito brevemente na nossa revista.

(2) Este trabalho também aparecerá desenvolvido num dos números seguintes.

viagem espiral

N. R.: Concluímos neste número o artigo de Maria João Fernandes inspirado na exposição de Hundertwasser que esteve recentemente em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian.

Porque não poderá um homem, tal como uma flor, fazer o que lhe é próprio?

Hundertwasser

A nossa viagem prossegue, neste momento com **duas árvores a bordo do Regentag**, presenças que mais uma vez concretizam a espiral, o negro no centro (a mais bela das cores para Hundertwasser, talvez por aproximação com a noite, o sono, e o sonho). Cores frias e quentes, o ouro, a noite e o dia, a totalidade do ciclo da vida, simbolizada pela árvore. Vida-morte e regeneração.

A bordo do Regentag, negando limites, navega a vida sobre o mar, num espaço conquistado fluindo sempre na descoberta de novas maravilhas: figuras tênues, silhuetas azuladas, leves, manchas de rosa, núcleos borbulhantes de cor, espaços enquadrados mais sombrios, sobre os quais a cor se espalha, convulsiva e brilhante.

Na visão do poeta a **chuva cai em sete cores**, a realidade transfigura-se. Ou será apenas a magia que vive no seu olhar? Olhos enormes, ou óculos dominam o espaço dividido, sugerindo-nos várias portas de acesso a um mundo ao nosso alcance e inacessível, vivo através do poder evocativo da cor, mas abstracto, indefinido. Sonho fragmentado, presente e ausente, que o real transporta e o ultrapassa.

Com Hundertwasser vivemos o tempo do sonho e do sono. **Sono inundado**, vivo, criador, na disponibilidade gritante do amarelo, nas pequenas formas, glóbulos vermelhos e azuis flu-

tuantes, preenchendo um espaço mais vazio e evadindo-se no sentido inferior, sobre ondas coloridas, derramando-se elas também em várias direcções. Sono, o das formas quietas, alinhadas na sua desordem evidente, casas de ouro, cinza brilhante, o negro da noite, janelas iluminadas, o rubro, o lilás da vida que se agita ou desvanece na sombra. Sono leve. Um pingo de tinta azul, ou chuva e outros mais, descem irreverentemente sobre o branco do fundo. Sono inundado. Sonho. Ecloração líquida, partículas de fogo, movimento, a afirmação da vida sobre a vida.

A poesia colhida no sonho, permanece vitalizando toda a experiência do artista, acompanha-o na **lenta viagem sob o sol da barca Regentag**, caminho de invenção surpresa e descoberta do real, no qual a si próprio profundamente se empenhou.

Sobre um céu rubro, talvez o pálido céu da manhã que o sol torna púrpura, recorta-se a barca colorida que preserva a vida, a **Arca** dos nossos dias. Duas árvores guardam a sua magia, poalha rosa brilhante, apoiando-se numa forma esférica (o mundo?) preenchida pelas complementares vermelho e verde sugerindo contrastes que se harmonizam através do círculo e das árvores, apontando a evolução numa linha ascendente. A criação e a destruição, a vida e a morte, a alegria e o sofrimento, encontram nela uma imagem e uma resposta ainda que silenciosa.

A árvore mergulha directamente nas mais profundas energias do cosmos, que a habitam. Talvez por isso o pintor considere que a relação árvore-pessoa deve tornar-se religiosa e exista em toda a sua pintura e na sua própria vida, de uma forma manifesta, o culto da árvore.

As árvores, vida, alma do planeta navegam sobre um mar de verde onde a espiral imprime sulcos de fogo ou sangue, conduzindo a um núcleo mais



"na foto, Hundertwasser"

brilhante, destino nunca encontrado, sempre perseguido, de um percurso imaginário e real.

É o olhar que marca os momentos essenciais, de um tempo muito interior em busca de uma correspondência na realidade circundante, ou apenas captando a magia natural da paisagem como a dos jardins sobrepostos, quando as **casas estão suspensas sob as pradarias**, as árvores bordadas a fio cintilante de seda vogando no espaço sem uma disciplina aparente. Liberdade para as aves onde a luz se concentra, para as árvores. Deixemos dormir nos seus ramos os pássaros de ouro. As casas podem adormecer também tranquilamente nos braços da noite negra e povoada de luz. No país da surpresa, o sol será verde? Ou apenas as nuvens se dão ao luxo de passear formas inabituais? Recusa da geometria, do espaço linear. As formas pairam, como negando a própria gravidade. Todas as linhas se tornam docemente curvas. As casas magicamente suspensas sob as pradarias, as árvores brilhando e os homens algures gozando o seu espanto.

Num dia de sol, toldam-se as águas, o céu, mas tudo brilha, e as cores ganham a sua dimensão mais secreta, mágica: **chuva sobre Regentag**. O azul cintila em vários matizes, o vermelho adormece no rosa, e a chuva sem cessar, sombria, acorda à sua volta o espaço. Magia do olhar transformando a paisagem. Mágico dia fascinando o olhar. O azul da água ou do céu, é uma lâmina de cristal refulgindo em tons de cinza, verde, azul forte. O negro dilui-se na cor. Harmonia que duas esferas ligadas, num arroxeadado misterioso e nocturno, evocam.

Mais um anel da viagem em espiral, que a pintura de Hundertwasser recria, e nós interrogamos.

Num céu polvilhado de rosa e ouro, no mar rosa, lilás, dourado, azul claro e verde, vibra toda a atmosfera do

amor. A vida agita-se nas águas, condensa-se em potencialidades insuspeitadas: pequenos mundos, esferas, glóbulos coloridos, a zona escondida do mar do amor.

À superfície mais escura, de um azul arroxeadado que se aproxima do negro, encontramos um barco dentro de outro barco. A vida que repercute e se multiplica. **Regentag sobre as ondas do amor.**

Amor presente e ausente. Por vezes é **doloroso aguardar com amor, quando o amor está longe**, dentro de casas vazias, cobertas de cartas coloridas. O jogo? O vazio do amor. Um rosto indefinido de olhar azul, distante e lábios rubros aguarda encerrado numa das casas. Talvez apenas o rosto de uma carta na fachada de uma casa inabitada. Ou o desejo de um rosto que anseia ser habitado por si mesmo, na busca de um fogo interior, e por um outro...

Sobre um fundo azul carregado, que formas preenchidas por cores vivas animam, recorta-se um retângulo negro, unindo duas das casas. Janela para a escuridão, ou trampolim para a noite povoada, para além das casas feitas de baralhos de cartas, prisão para um homem sozinho...

Gotas de água ou lágrimas, escorrem das paredes coloridas, cobrindo a angústia a melancolia do amarelo, a intensidade e o calor do vermelho, com uma rede de sinais trazendo com o movimento, a frescura, a possibilidade da vida, do amor. Vida secreta que pressentimos na única casa de paredes vermelhas, cujo interior não vislumbramos, aguardando no silêncio do desejo e do sonho, o encontro com a realidade... Encontro nem sempre perfeitamente realizado, quando a dor prevalece, limitando, restringendo o homem, impedindo o diálogo, confinando-o em espaços sucessivamente reduzidos, na **cidade sangrenta**, onde a natureza não é já visível e a solidão deixou impressas a negro, como grandes nódoas as suas marcas.

É a espiral que conduz ao sofrimento e surge no **movimento giratório dos crucificados nas ruas**, destacando-se negra e amarela sobre um fundo vermelho estriado. Amálgama de rostos doentios amarelo esverdeados, carros nos múltiplos caminhos da cidade levam a um centro escuro onde se inscreve viscosa, sinuosamente uma linha curva e ondulante. Carros amassados. Partindo ou chegando impotentes e espantados a um núcleo negro, habitado por uma cobra, que os atrai com a força fatal de um íman, para a destruição.

A dimensão dolorosa de um dia-a-dia desprovido de significação e encanto exige uma óptica especial, um penetrar profundamente no real, para além da

sua fachada muitas vezes agradável. Em **balanço ocular nº 5**, é o momento dessa visão dramática sobre um mundo tantas vezes hostil. Aí encontramos cores carregadas, tons sombrios, com predomínio do vermelho sangue, do amarelo, do castanho e do negro.

Linhas curvas e quebradas concêntricas, dão-nos mais uma vez a sugestão da espiral, evocando um espaço subterrâneo, as entranhas da terra onde em silêncio, numa alquimia secreta, se agita e cresce a vida. Com a violência, o dramatismo do eclodir de energias incontroláveis e por vezes excessivas, e ao mesmo tempo a delicadeza de frágeis formas, talvez apenas dourada memória de luz, dormindo resguardada, quase escondida, envolta em sombras.

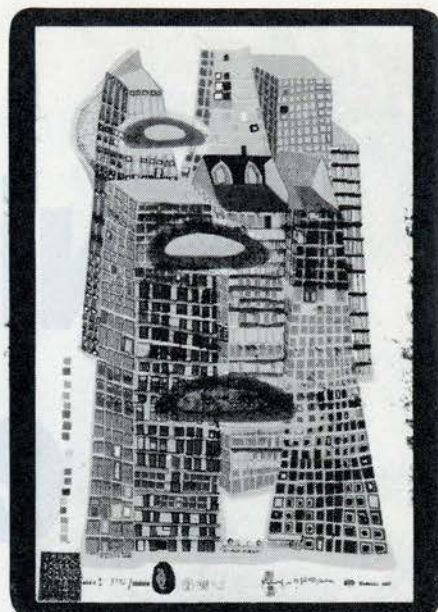
É também trágica a vivência que nos comunicam por exemplo o **comboio nocturno**, o **reino dos touros** e **King-Kong**, revelando estes dois últimos, vestígios de antigos mitos e tabús, a presença de fantasmas individuais ou colectivos, entidades psicológicas com raízes profundas nos complexos e frustrações de uma época.

Ultrapassada a angústia, o pavor diante de uma realidade dolorosa mas não irremediável, a beleza é recuperada.

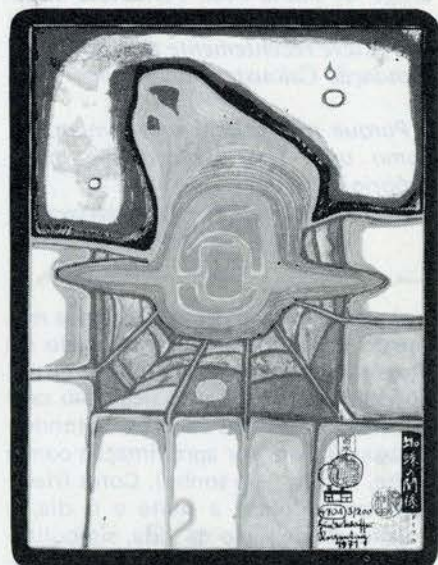
A terra renasce transfigurada, com um rosto de mulher, fresca e expectante. Rosto de ouro sobre a noite, os vales e os mares. Casas de cores festivas, equilibram-se na luz dos seus cabelos, o fogo e a água dormem nos seus lábios. **Terra de Irina sobre os Balcãs**, ou terra apenas, acordando de um sono de séculos, germinando em mil formas de vida nova, irrompendo no seu seio verde e fértil.

O sonho desenhando o seu enigma na paisagem que o acolhe feliz, identificando-se com a poesia da terra e da luz, dos homens e dos céus.

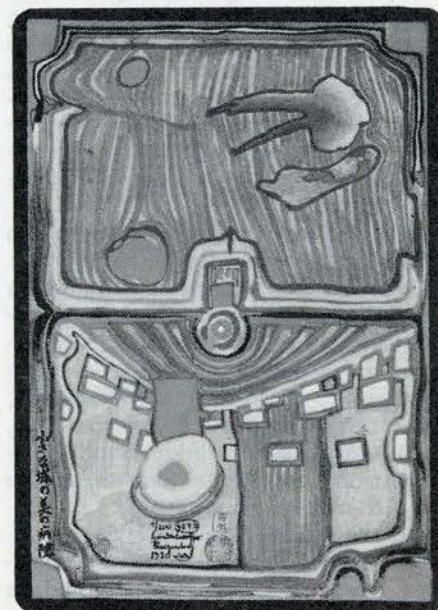
A imaginação, a criatividade, indicam-nos o caminho possível de regresso a nós próprios, à natureza mais profunda do mundo que habitamos. Na **estrada dos sobreviventes** formas estranhas, dispersas sobre uma superfície avermelhada dividida por sulcos verdes, procuram um centro, uma orientação, que parece situar-se na cidade, como ponto de chegada. Aí encontramos a chuva, brancas gotas de uma pureza inicial, caindo como lágrimas de alegria, a espiral radiantemente colorida, em tons de vermelho, azul, amarelo, lilás, rosa e verde, conduzindo a um centro brilhante. O enigma ao fim ou no princípio da estrada dos sobreviventes. Talvez o caminho comece aí, dirigindo-se a nós que devemos procurá-lo também, guiados apenas por uma intuição secreta, uma iluminação trágica e submersa que a pintura de Hundertwasser nos comunica, e a imagem melhor do que a palavra traduz.



Irinland sur les Balcans



Relations of a spider



Little palace of illness

O sol ou nada mais do que um olhar, ou um sol que olha reparte o espaço: a noite no azul forte, escurecido por gotas negras e o dia claro. O ciclo que se completa e para além permanece a surpresa nas cores exuberantes ou sombrias, nas formas insólitas.

É esse o caminho **sem fim em direcção a ti**, o caminho da descoberta sem limites de nós próprios e do espaço que se prolonga no infinito.

O sol vigia sobre uma estrada rubra, um céu rosa, numa atmosfera onde domina o vermelho quente, a cor que melhor representa a energia, a paixão que nos mantém vivos.

Visível, uma mão, a tua, responsável, pela direcção escolhida e ao mesmo tempo em repouso, como se recebesse uma misteriosa influência, esperando a revelação que numa curva do caminho, quando menos esperarmos, surgirá fatalmente.

Com Hundertwasser assistimos ao despertar do maravilhoso no quotidiano que nele cresce e se expande como uma flor rara de pétalas brilhantes e perfumadas. Na sua pintura encontramos os mesmos ritmos primordiais da natureza, a sua respiração larga, a sucessão encantada das estações, numa sinfonia da cor e da forma.

A paisagem ganha a inteligência, a sensibilidade, a imaginação que o artista em si e nela descobre. A conquista de outras dimensões do ser interior faz também surgir diferentes dimensões para o real que deixa transparecer uma ressonância, uma profundidade novas. O artista toma corpo na densidade do real, capta a sua linguagem, a música acorda o silêncio e tudo vibra e cintila como no início dos tempos. A arte reitera a criação do mundo. Também a arte de Hundertwasser. O pintor precisa de inventar de novo tudo o que o cerca, de vibrar em uníssono com o cosmos. Recusa-se a ser um estrangeiro em relação à vida, a encarar de forma definitiva os condicionamentos da sociedade. Não satisfeito com o mundo, propõe a sua transformação, e não podendo esperar por ela, inventa-o.

Hundertwasser não esquece a perspectiva do desencanto no mundo dos homens que o rodeiam, presente também nos seus quadros. Mas faz-nos ao mesmo tempo uma proposta de felicidade, apresentando-nos como ele próprio diz, a "maquette" de um sonho que realiza através da sua pintura.

O diálogo com a natureza, consigo mesmo e com os outros, a descoberta no tempo e no espaço do precário e do infinito, do limitado e do ilimitado, da ordem e da desordem, a sugestão de um novo sentido para a viagem em espiral que todos realizamos, são alguns dos aspectos que mais nos sensibilizam na pintura de Hundertwasser.

O caminho que nos aponta deverá



Good morning city – Bleeding town

ser descoberto por cada um. É o da eterna procura, momentaneamente iluminada por uma poalha de luz, o da vivência poética da realidade e o do empenhamento total nesse processo.

A sua obra dá-nos o registo de instantes de claridade e a noção do peso absurdo e imenso de trevas seculares, em cores translúcidas, vivas, cintilantes ou escuras em formas distorcidas como se o mundo que nos revela fosse verdadeiramente uma realidade submersa, um continente perdido e recuperado através da memória.

Maria João Fernandes
Assistente
da Faculdade de letras de Lisboa

novos contemporâneos

A exposição NOVOS CONTEMPORÂNEOS realiza-se todos os anos, sendo por concurso aberta a todos os estudantes de artes plásticas da Grã-Bretanha. É uma tradição retomada recentemente e que começou com a então chamada Jovens Contemporâneos onde, no princípio dos anos 60, apareceram pela primeira vez ao público obras de pintores como Peter Phillips, R. B Kitaj e David Hockney na altura estudantes no Royal College of Art.

No seu novo formato a exposição realiza-se por iniciativa da Associação Novos Contemporâneos, constituída por professores de várias escolas de arte e ex-alunos das mesmas, que dão continuidade ao projecto, que é executado anualmente por um grupo de estudantes voluntários. Estes, por sua vez, em contacto directo com os estudantes das várias escolas, escolhem os seleccionadores.

A composição dos painéis de selecção tem variado de ano para ano, desta vez era constituído por dois artistas e um não artista (crítico, historiador, etc.) para cada um dos três grupos: pintura, escultura, e 3ª área (performance, filme, video, fotografia ou qualquer outra coisa que não se encaixe nos outros dois).

Todos os anos esperada com certa expectativa e anunciada como indicativa do estado de saúde das escolas de arte, e também todos os anos recebida com uma certa desilusão. As razões são várias e fáceis de perceber.

Além de ter todos os defeitos das exposições seleccionadas por um júri, necessariamente parcial e que portanto ao ser escolhido imprime desde logo determinadas características à selecção; localiza-se sempre em Londres, privilegiando os estudantes das escolas londrinas em detrimento das dezenas de escolas da província; devido à escassez de tempo o júri (que não é pago e portanto não pode dispor de muito tempo) tem de fazer a sua escolha em muito más condições (este ano só em

pintura houve mais de mil candidatos para uma selecção final de cerca de sessenta); as dificuldades de transporte que são por conta do concorrente; o ênfase geralmente posto, não na qualidade das obras, mas em dar uma pretensa panorâmica dos tipos de trabalhos que se vão fazendo nas escolas, o que torna a selecção mais fácil e a transforma numa espécie de catálogo de coisas "à maneira" de x, y e z. Por sua vez a consciência destas limitações leva a que muita gente nem concorra.

Apesar de todos os defeitos, é evidente que é um acontecimento com interesse e que será pena que acabe, como parece que vai acontecer devido ao departamento governamental que subsidiava a sua realização (Arts Council), ter comunicado que provavelmente deixaria de o fazer.

A secção de pintura, largamente constituída por trabalhos abstractos, era apenas curiosa. Notava-se uma certa influência dos pintores de que falo mais à frente, produzindo alguns resultados interessantes.

Era no entanto entre as esculturas e fotografias que havia as coisas mais excitantes (os videos e filmes eram todos eles bastante chatos). Nenhuma linguagem dominava (ao contrário do ano passado não havia nenhuma escultura de aço soldado "à Anthony Caro", que se tornou a imagem de marca da St. Martin's School) e havia uma saudável abertura a técnicas, materiais e interesses. Peças que iam do íntimo e introspectivo até ao monumental. No campo da fotografia, os exemplos mais interessantes eram as instalações com fotos e texto (ou som gravado), na sua maioria viradas para as implicações sociais da fotografia e as formas como estas são lidas e utilizadas.

Papel feito à mão está a tornar-se uma epidemia e não surpreende que surjam agora estes trabalhos de DAVID HOCKNEY intitulados "Paper Pools" (piscinas de papel).

A série exposta no Artists Market

era constituída por painéis formados cada um por seis folhas de papel. O assunto era, como o nome indica, uma piscina. A composição era bastante geométrica, existindo praticamente duas variantes: uma quase simétrica da piscina vista de topo e outra da piscina vista mais de lado. Varia a cor, e a atmosfera. Azuis e verdes brilhantes, azuis e verdes escuros, preto, amarelos e em dois ou três casos, um pouco de cor-de-rosa de um banhista que nada debaixo de água ou que mergulha fazendo mais um "splash". As cores não estão sobre o papel, mas são parte integrante deste, pois os pigmentos são misturados com a polpa do papel.

KEN TYLER, da TYLER GRAPHICS, INC. convidou HOCKNEY a experimentar esta técnica. A princípio hesitante, foi-se entusiasmando com as primeiras experiências. Passou vários dias a fotografar e desenhar a piscina de Tyler a várias horas do dia, e depois a estudar a escala mais apropriada para o que pretendia.

Quantidades enormes de polpa, feita de fibra de panos 100% algodão(1), foram tingidas com determinados tipos de pigmentos até serem obtidas as cores que Hockney pretendia, e os resultados nesse aspecto foram francamente positivos. E a partir desta polpa, através de um sistema de moldes foram formadas as folhas, que foram depois prensadas. A cor parece estar entranhada no papel como num mata-borrão, dando um efeito parecido com o de aguarela, mas na realidade muito diferente. O realismo da sensação está de acordo com a mecânica do processo.

O desenho é muito simples, sendo a composição baseada num pequeno número de planos de cor. A estrutura aproxima-se muito da abstracção contribuindo para a riqueza de sensação e tornando as pinturas muito atmosféricas e algo misteriosas. No entanto Hockney usa tudo isto da forma que lhe é mais fácil, a cor e a estrutura abstracta da pintura são utilizadas de uma maneira inconsequente, não trazendo nada de novo.

Mais uma vez, David Hockney mostrou uma série de obras com a elegância que o caracteriza, belos objectos que ficam bem em qualquer sítio. Na realidade, as peças foram feitas não como objectos únicos, mas como múltiplos em edições de cinco exemplares cada. Tanto na exposição de Nova York como nesta, todos os trabalhos foram vendidos, andando o preço à roda de 9.000 libras cada. David Hockney usou uma técnica nova, como quem experimenta um novo brinquedo, apenas pela novidade. Os resultados foram o que se esperava: objectos belos e caros. Nem mais, nem menos.

Três das mais recentes pinturas de WILLIAM HENDERSON estiveram expostas durante o mês de Março. Telas bastante grandes, cores muito intensas e activas, foram com certeza das coisas mais interessantes que pude ver este mês.

Até há cerca de três anos a pintura de Henderson era cinzenta ou negra, extremamente rigorosa e baseada em complicados sistemas de grelhas. Desde então para cá a situação mudou radicalmente. Na sua exposição na Air Gallery em 1978 os seus quadros fizeram uma certa sensação. Já nessa altura eram constituídos por riscas de cores muito vivas e contrastantes, formando uma espécie de tubos de órgão ou neon. Estes "tubos" estavam integrados dentro de uma estrutura ainda em grelha, mas muito menos rígida e criavam um espaço extremamente dinâmico e ambíguo. Com uma luminosidade interna e intrínseca a cada "tubo" a superfície criada tem semelhanças mais do que casuais com o cubismo analítico e também com certas coisas de Léger.

Nas três pinturas que agora estiveram expostas, a estrutura de "tubos" já não domina totalmente a superfície. Esta é interrompida em certos momentos (momentos é neste caso a palavra mais exacta), pelo aparecimento de glóbulos de cor ou zonas com texturas diferentes, criando um tecido rítmico com dramáticos staccatos. Os próprios "tubos" não são tão uniformes sendo nuns a tinta mais fina, ficando assim visíveis por transparência outras estruturas mais antigas. Num dos quadros, toda à volta dos limites da superfície, formando uma faixa de cerca de 20cm nas margens laterais e inferior, e de cerca de meio metro na margem superior, Henderson pintou uma nova camada de tubos mas desta vez pretos, utilizando tinta muito transparente, fazendo uma homenagem à sua pintura anterior.

O caso de GARY WRAGG é bastante semelhante — também ele "renasceu" de um minimalismo bastante neutro, supostamente depois de uma estadia no México (não há nada melhor do que um bocado de sol na cabeça!). Começou a fazer grandes desenhos a carvão e pouco a pouco foi introduzindo outras técnicas, tendo o processo levado às pinturas recentemente expostas na Acme Gallery.

Os quadros nesta exposição variavam de tamanho, entre o médio e o muito grande (cerca de 4x1,5m). Com uma estrutura extremamente fluida, aparentemente mesmo sem estrutura nenhuma, a superfície está carregada de marcas de carácter mais ou menos caligráfico, sobrepostas, utilizando materiais vários: carvão, óleo, acrílico, esmalte, etc., que formam pequenos ritmos,

ecos que aparecem aqui e ali ao longo da superfície. E este sistema de ecos e ritmos que, juntamente com o carvão, que geralmente é usado com um carácter de condutor, forma a estrutura do quadro.

William Henderson e Gary Wragg juntamente com Bruce Russell, Jennifer Durrant e outros, formam um grupo de pintores de trinta e poucos anos que tem certas características comuns. Apareceram em meados dos anos 70 a afirmar que a pintura é um medium autónomo e cheio de possibilidades, e que não foi inviabilizado pelo aparecimento dos novos média, devendo sim coexistir com eles, cabendo-lhe um papel que só a pintura pode cumprir. A sua pintura surpreendeu pelo optimismo — uma pintura não céptica da sua própria possibilidade de existir, mas afirmativa e bem humorada.

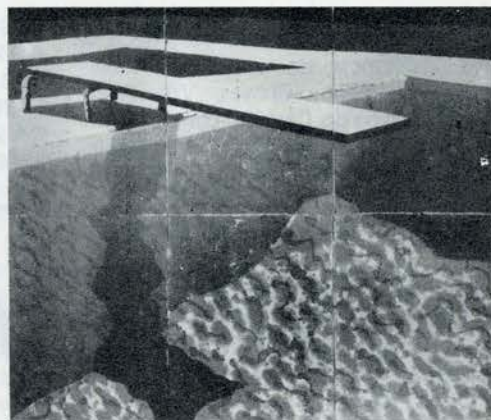
Cubismo cabeludo, chamou-lhe aqui há tempos Bruce Russell, que tem sido um dos mais enérgicos defensores e divulgadores desta pintura. E efectivamente, como já disse anteriormente, certas pinturas têm relações muito estreitas com as obras de 1910-12 de Picasso e Braque. Talvez seja o começo

da exploração sistemática de certos caminhos que Picasso e Braque deixaram indicados e que ninguém seguiu. Pode-se dizer que todos estes pintores têm uma certa ligação ao cubismo, mais evidente nuns casos do que noutros. A grande abertura de vocabulário, o uso de forma muito livre de idiomas de estilos anteriores, a informalidade, a não rigidez de estrutura, a tendência para encher o espaço, o vitalismo, a concepção da forma como algo que cresce de dentro, que tem de ser formado, são características, que mais ou menos se podem aplicar a todos eles. É evidente que nada disto surgiu do vazio e que este grupo tem ligações de parentesco, por várias vias, com artistas anteriores, tanto ingleses como americanos. Também dizer que isto é um maximalismo que se vem agora opor ao minimalismo dominante nos fins dos anos 60, princípios de 70, parece-me prematuro. Se é verdade que isto não é um fenómeno isolado, e coisas semelhantes aparecem no campo das três dimensões, na arquitectura, na música, as relações não são assim tão

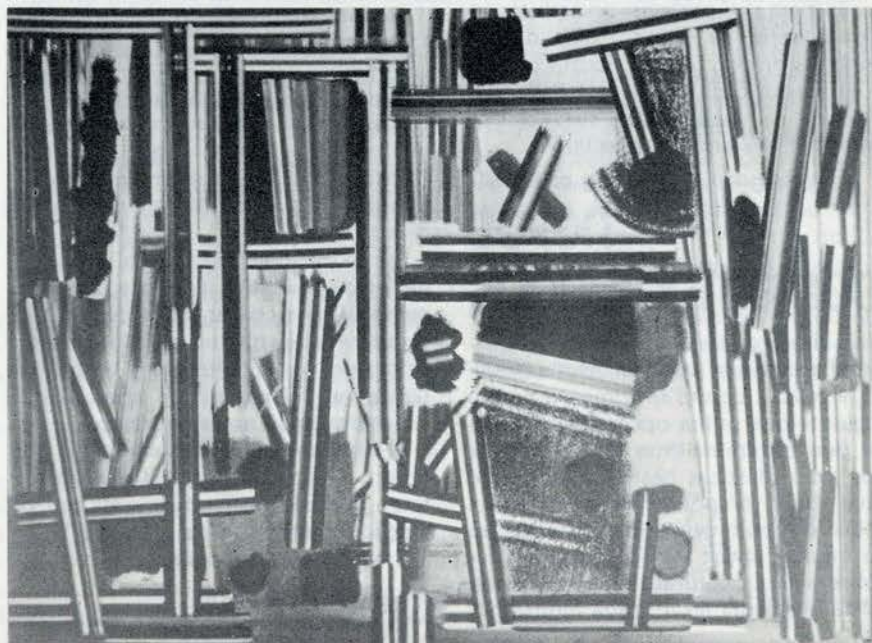
(continua na pág. 28)



1 — Gary Wragg — Mantis 1978



2 — Hochney — Diving Board With Shadow



3 — William Henderson

arte popular

(continuação da pág. 8)

tivos referidos neste último conceito de arte popular se chega através de outros meios radicalmente diferentes (arte com crítica da arte e etc.), outros pensarão que os próprios objectivos estão errados.

Sobretudo com os primeiros, que acreditam num futuro melhor, interessava discutir estes e outros problemas, já que o tradicional assunto do "sexo dos anjos" está mais que debatido. Tanto mais que toda a gente sabe que os anjos não têm sexo, como provou S. Tomás de Aquino já há vários séculos.

Filipe Rocha da Silva
— Estudante de pintura
do Departamento de Artes Plásticas
e Design da ESBAL

exposições

(continuação da pág. 17)

O plano prevê, justamente, sucessivas exposições, uma delas já a levar a efeito este ano lectivo na cidade de Lamego, e pela segunda vez, dada a viva insistência da população local. Aveiro, Lamego, Chaves, Vila Real, Braga e Viana do Castelo, constituíram outras tantas deslocações. Com saídas a Bragança e Miranda do Douro dar-se-á cumprimento ao que se encontra programado para o ano escolar em curso.

A Secretaria de Estado da Cultura, sensível ao projecto, acabou por prestar o seu apoio, facto que tem propiciado a amplitude e a sistematização nele implicados.

Se a experiência resultar como motivação para um projecto de âmbito nacional, seria, só por si, facto de nos congratularmos, como Escola que se quer identificada com a sociedade, servindo-a na medida das suas capacidades. Essa é a nossa expectativa.

Júlio Resende — Professor da ESEAP

novos contemporâneos

(continuação da pág. 27)

simples e não se passa de forma límpida e exacta de um movimento para o seguinte que se lhe opõe. E se é verdade que o minimalismo foi importante nas artes plásticas neste período, não teve uma preponderância completa sobre outros movimentos coexistentes (o mesmo talvez já não se possa dizer sobre a arquitectura). Mas a discussão deste problema levar-nos-ia muito longe.

O que é facto, é que se esta pintura não é a revolução que tudo vai mudar, existem 3 ou 4 excelentes pintores que, com limitações, deixando muitos pontos por considerar, fazem com optimismo (esperemos que não seja esse um dos seus pontos fracos), quadros que são das coisas melhores que aconteceram à pintura inglesa nos últimos anos.

Londres, 26-3-78
Rui Sanches

Nota:

(1) Este tipo de informações foram extraídas do folheto informativo que acompanhava a exposição.

assinantes

Deste número em diante os nossos leitores que pretendam assinar a revista deverão enviar os seus cheques ou vales postais endereçados a ARTEOPINIÃO.

E uma vez mais a sugestão que fica:

ASSINE ARTEOPINIÃO
6 números — 165\$00
12 números — 330\$00

ASSOCIAÇÃO DE ESTUDANTES DE
ARTES PLÁSTICAS E DESIGN DA
ESBAL
LARGO DA BIBLIOTECA PÚBLICA 2
1200 Lisboa

ARTA

Revista arteopinião
Caros amigos,

"Estamos a organizar um Centro de Documentação de Arte, cujo interesse nos parece evidente, já que neste momento não existe nenhuma recolha sistemática dos actos da arte dos nossos dias.

Do êxito, pelo menos do arranque, da nossa iniciativa depende muito o conseguirmos chegar junto dos artistas e outros activistas no campo da arte. Pelo que vos solicitávamos uma referência na "arteopinião", com indicação expressa do nosso apartado.

A vossa revista é certamente lida por muitos artistas, e alunos das Belas Artes, o que poderá significar uma contribuição importante para o Centro."

Envios e correspondências para:

APARTADO 21246
1131 LISBOA CODEX

PUKTA

"Ainda não somos propriamente um grupo de arte/intervenção. Sê-lo significa, antes de tudo, assumir as responsabilidades inerentes a este propósito e não pode compadecer-se com qualquer forma de verborreia estéril.

Foi, no entanto, com aquela firme convicção que deitámos mão a este projecto. Não saber transcrescer da intenção para a acção concreta é negar o próprio espírito que animou a criação do Pukta.

Este surgiu de uma troca de experiências em comum que, com o tempo, se foram retratando e suscitaram a necessidade de ultrapassar o seu carácter espontâneo e elementar.

Num primeiro momento a constatação das limitações de uma actividade puramente associativa e, sobretudo, acumulativa levou-nos a tomar consciência da necessidade de reconverter o "associativo" em "colectivo". Mas um colectivo em permanente metamorfose e, aqui, a recusa do aspecto de acumulação linear.

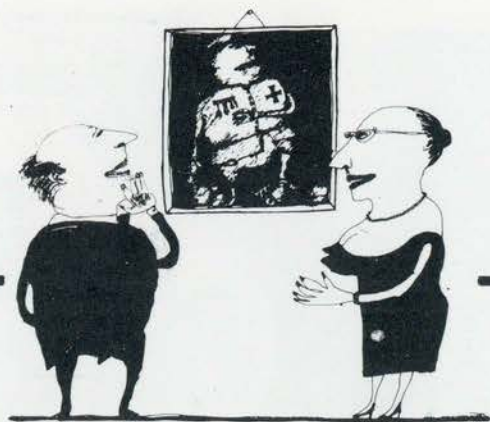
Depois, e muito mais importante que estas considerações de ordem metodológica, sobreveio a reflexão sobre a natureza social do artista e o papel que este pode/deve desempenhar numa sociedade em transformação.

Na qualidade de "produtores de arte" (e independentemente das opções político-partidárias de cada um ou da sua militância na vida corrente), preocupados com a vitalização/massificação (= politização) do fenómeno artístico e a sua mais estreita articulação com o processus social, não nos contentamos em borrar telas ou parir poemas.

Isto significa que, da intervenção passiva, pela simples amostragem, estamos dispostos a passar à arte/intervenção/acção que saiba percorrer os interstícios da realidade social e, à sua maneira, ainda que ligeiramente, contribua para a sua contestação."

CONCURSO

Em resposta ao concurso lançado entre os alunos da ESBAL, recebemos cinco trabalhos, dos quais reproduzimos o 1º classificado, na capa, da autoria de José Tomás Féria e encontrarão na contracapa os restantes, devidamente identificados.



A Direita



Quem pensava que a Direita encara a arte com desprezo, quicá desconfiança perdeu. É verdade que foi a ideia "se todos se pusessem a analisar o mundo, a ler os sinais, a captar as imagens" que precipitou Goering (pai espiritual) num estado avançado de esquizofrenia existencial que o levava a gritar: "Mal oiço falar em cultura, saco logo da pistola!" E não ouvia falar muitas vezes... Mas é por isso mesmo que a Direita gosta da cultura, para que ela não seja (livre-pensamento, consciência e reflexão), a Direita é só cultura.

O Jornal "A Pátria" inaugurou recentemente. Um forno crematório? Um lápis azul? Uma cadeira eléctrica? Um aparelho para escutas telefónicas? Uma central nuclear? Não — uma Galeria de Arte.

E o que acontece nessa Galeria? O Tomáz discursa? Há leilões de antiguidades? Os herdeiros do Vasco Morgado estreiam a peça? O Alpoim conta histórias da guerra? O Saque e Arneiro (vide Portela) conta as últimas do paço? O Tareco escreve o editorial? Ou passam filmes pornográficos e depois é o "ballet rose"?

Nada disso, simplesmente expõe-se pintura. É o império do "conceito violento da cor", segundo o eminente crítico Augusto de Silva que passamos a plagiar, o padrinho dos expositores daquela Galeria. Mas o que é o tal "conceito"? É "patético". "Onde o

doloroso, o triste e o trágico se integram numa profunda humanidade apoiada". Apoiada em quê, a humanidade? "Num sentimento emocional da forma".

Mais: o "conceito violento" engloba as "largas gradações expressivas que a cor é susceptível de interpretar com justeza". E qual o segredo dessa justeza? "As cores normalmente possuem uma policromia perfeitamente integrada no processo dinâmico do chamado "círculo cromático".

A razão de ser do "conceito violento da cor"? A "desumana", "bárbara", "mais negra página", "força bruta ou decisão de minorias irresponsáveis", "sofrimento de drama horrível", "imposto pelo sectarismo político intrasigente das referidas minorias irresponsáveis que a história terá logicamente de julgar como elementos de alta traição". Qual foi a coisa, qual é ela? Aposto que todos sabem... Aquele senhor ali do bigode já adivinhou. Ganhou dois exemplares da edição do Jornal "A Pátria" de há duas semanas e duas entradas na revista "E Tudo S. Bento Levou". O seu nome? "Augusto de Silva".

Foi a descolonização que deu origem ao "conceito violento da cor". Oh leitura genial da história política e social da arte! Só agora nós irresponsáveis compreendemos que foi a previsão da "traição" que levou Van Gogh a um

uso tão imoderado da cor, e depois à loucura. Foi também a vertigem perante o abismo descolonizador que explica o desenvolvimento da arte moderna, do impressionismo dos nossos dias, quando o crítico Augusto de Silva, com o seu olhar clínico, não hesita em diagnosticar corajosamente como uma "época de vanguardas sem alma — onde por vezes a obra de arte deixa de ser revelação para ser apenas plágio".

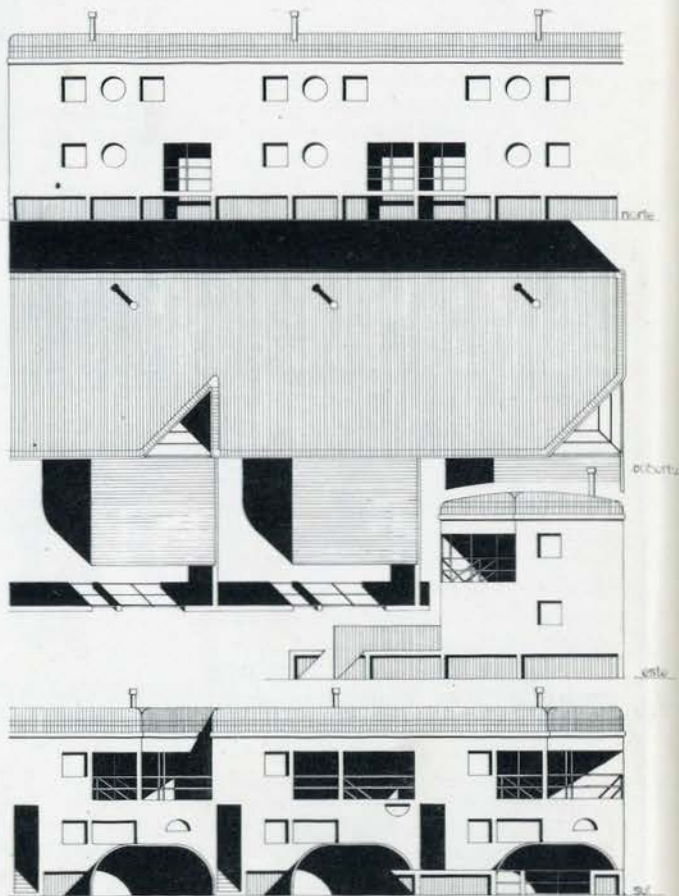
O Sátiro não gosta do Augusto de Silva. O A. de S. de cuecas é feio, cheira mal dos pés e tem, enfim, todos os defeitos que o Almada atribuiu ao Dantas e mais aqueles que na altura não havia. Nem a pistola nem o "conceito violento da cor" destrói as células cinzentas, torna-as brandas e negras. Se entrar na Galeria de "A Pátria", do conselheiro Augusto de Silva, não se esqueça de levar os seus óculos de ver as dimensões a mais que subtraiu dos filmes do Andy Warhol. Verá os aspectos positivos da cultura da Direita. Os que não existem.

Sátiro

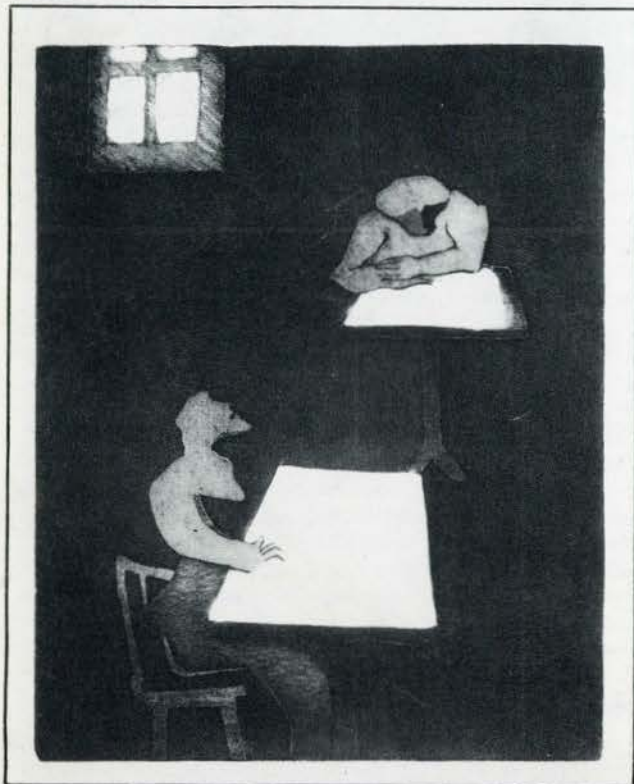
Nuno Tabaquinho



Adalberto Tenreiro



Adão Contreiras



Alexandre Barata

