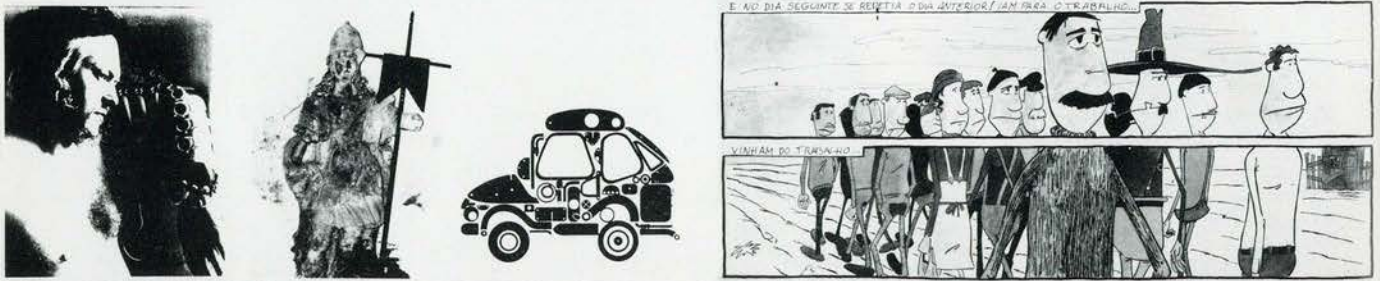


DEPOSITO LEGAL

# arteopinao



- HÁ UMA ESTÉTICA MATERIALISTA?** 4 MAFALDA P. SOUSA  
 "(...) Não se trata aqui de demonstrar que existe (ou que não existe) uma Estética Marxista mas sim de a REINVENTAR (...)"
- ARQUITECTURA POPULAR** 7 JOSÉ AFONSO  
 "(...) Por mais amargo que seja, constata-se facilmente que, na institucionalização dos mecanismos da arquitectura popular, deriva a morte desta mesma arquitectura (...)"
- ACORDO IAPMEI ESBAL** 11 ARTEOPINIÃO  
 "(...) Temos, enquanto escola, objectivos a cumprir, do nosso programa, que devemos prosseguir, e que não devemos deixar sujeitos a uma ponta final de um estágio de 6 meses, num curso de 5 anos (...)"
- CULTURA, IDEOLOGIA URBANA E PRODUÇÃO** 13 GUAPO GARÇÃO  
 "(...) Recordando que em verdade, a importação de projectos de conteúdo e interesse contraditórios pode conduzir à construção de um quadro sócio-económico caracterizado pela importação de bens de equipamento, de capital e de cultura inadequados ao interesse natural (...)"
- O ANIMAL COMPLICADO** 14 SÍLVIA CHICÓ  
 "(...) Falar de Wolf Vostell enquanto artista que sinteriza e assume uma longa série de correntes da arte contemporânea, é o mesmo que dissecar um cadáver e verificar que de um animal estranho se trata(...)"
- B.D. E CARTOON** 15 ARTEOPINIÃO  
 "(...) Hoje, quem rivaliza mais com a BD é a TV, já que as artes visuais têm uma maior influência e a pintura está restrita aos salões (...)"
- O CASO MUTUAL** 21 JOSÉ PULIDO VALENTE  
 "(...) A CIDADE TEM O DIREITO de saber porque uma obra de volume considerável e localização tão significativa, iniciada em 1972 (...) ainda não foi concluída encontrando-se parada há mais de cinco anos (...)"
- PATRIMÓNIO ARTÍSTICO E CULTURAL** 23 HORÁCIO BONIFÁCIO MARIA M. CALADO  
 "(...) Não compete só ao Estado tomar medidas que possibilitem a manutenção do património, mas também às próprias populações, às quais devem ser dados meios próprios (...)"
- O ARTISTA AUTODIDACTA** 25 GRUPO PUKTA  
 "(...) Cuspimos na cara daqueles que dizem: 'quem não pode, não faz' (...)"
- POSITIVO NEGATIVO** 27 LUIS JORGE CARVALHO  
 "(...) A história da fotografia não tem sido feita pelos habilidosos do laboratório, pelos campeões de concursos, mas pelos fotógrafos que souberam entender a fotografia e o mundo (...)"
- DISCURSO DA ARTE** 29 JORGE PINHEIRO  
 "(...) Evidentemente que arte não está morta, porque a arte não pertence a este nosso mundo dos mortais (...)"
- O PACTO SOCIAL DO ARQUITECTO** 31 JOAQUIM BRAZINHA  
 "(...) A prática duma profissão liberal é um pacto estabelecido entre a sociedade e o indivíduo. A finalidade do presente ensaio é de ilustrar a sociedade que estabeleceu tal pacto e o tipo de profissional que daí derivou (...)"
- BONECOS PORTUGUESES** 35 GRUPO 2  
 "(...) O boneco popular reflecte sempre as características de um povo, nas suas formas mais espontâneas (...)"
- O PARISIENSE** SÁTIRO  
 "(...) O parisiense tem sempre a resposta na ponta da língua, afixada como uma caneta (...)"



NA CAPA: COMPOSIÇÃO DE JÚDICE DA COSTA

director e proprietário pedro cabrita reis grupo redactorial filipe rocha da silva, luísa coimbra, mário cardoso pires fotografias eduardo coutinho, júdice da costa equipa gráfica cândida ruivo, eduardo coutinho, j. a. pacheco, josé dionísio, rui cochofel 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 montagem cooperativa gráfica 25 de abril, scarl impressão grua artes gráficas lda., calçada dos barbadinhos 114-a, lisboa preço avulso 30\$00 periodicidade mensal tiragem 1.000 ex. condições de assinatura 6 números 165\$00/12 números 330\$00 cheques ou vales dirigidos ao director.



Cá vamos chegando ao fim.

Não ao fim de uma vez por todas e pronto! mas apenas um intervalo para férias.

Fim de uma primeira fase que foi melhor do que alguns previram e pior do que outros pudessem esperar, esta revista no dizer de um leitor anónimo não poderia deixar de ser aquilo que foi, aquilo que vocês têm vindo a conhecer ao longo destes sete números que, por não sermos os profissionais que alguns talvez quisessem que fossemos, esses números bem que nos deixaram de rastos por vezes.

Mas o momento não é para lamentações, especialmente se pensarmos que elas possam ser interpretadas como uma espécie de "fado da ceguinha coitadinha..." que pretende fazer chorar as pedras da calçada e, atirar areia aos olhos dos digníssimos leitores de tão séria revista. Convirá, sabemos-lo muito bem, aproveitar estas linhas para olhando para trás sem complexos, fazer a autocrítica que se impõe.

Que poderemos dizer?

Os depoimentos que acima publicamos, embora não cobrindo o leque ideal e completo de pessoas que seria importante auscultar, dá-nos quase que uma ideia aproximada daquilo que pode servir de matéria de reflexão para que esta revista se torne naquilo que ela precisa ser, numa segunda fase da sua publicação: mais interveniente nos seus objectivos, mais polémica nos seus enunciados, mais irreverente na sua roupa e no seu espírito, mais atenta nos seus projectos de divulgação das coisas que acontecem, mais conhecedora ela própria das coisas do seu pelouro próprio, mais capaz de, por isto tudo, aglutinar em torno de si pessoas que dos mais variados campos de actuação e de pensamento tenham qualquer coisa para dizer que de algum modo venha tornar mais fácil a operação cirúrgica tão delicada que esta esclerótica cultura portuguesa reclama urgentemente antes de uma morte por asfixia e envenenamento que lhe ponha por fim o epitáfio da apatia e da mesmice imbecil e lazarenta.

Mudar seria o que se impõe como necessário. Isso já aqui foi dito a propósito de outras coisas mas o caso é idêntico, e a palavra e o seu peso aplicam-se aqui com todo o à-vontade. Mudar estas vinte e oito folhas para fazer delas muito mais do que elas foram na prática (embora enquanto projecto o tivessem sido plenamente, mas isso...) passar para além de uma actividade que por vezes punha como meta quase só o facto de fazer sair a revista a tempo e horas, ao invés de se propor fazer de cada número senão mesmo de cada página, algo de sumarento, qualquer coisa que fosse um verdadeiro canal de comunicação, um cordão umbilical entre nós e aí, entre a notícia e a crítica, a proposta e o debate.

Houve alguns momentos verdadeiramente criativos é certo, mas neles reside a própria noção da descontinuidade no nível de construção desta revista que estaria na nossa mão evitar e que poderia ter sido feito se de uma forma mais crítica (e talvez menos neutral ou até menos expectante) tivéssemos "tomado partido" naquilo que é o bom sentido do termo, isto é: levantarmo-nos aberta e comprometidamente em polémicas que sabemos e sabíamos serem importantes e actuais mas que uma concepção demasiado pacífica desta actividade de fazer revistas num meio que muitas vezes não prima pela clareza de discurso e de objectivos como é o das "artes" (...), nos embotou a iniciativa que seria lícito esperar.

O nosso justo desejo de coisificar/divulgar/generalizar/desmistificar os "malabarismos das belas (malas)artes" não foi até onde se deveria e muito menos da forma como se deveria. Arcozelo, a Póvoa e Cabanas ao pé de Tavira continuam à espera ainda desta coisa que se chama arteopinião muito embora se diga que lá eles não querem saber disso para nada. E talvez não queiram e talvez tenham razão. Paris e Dusseldorf não lhes dizem absolutamente nada. O que apesar de tudo também não é ainda uma razão para serem ignoradas. Arcozelo e Dusseldorf, a Póvoa e Paris. O pior erro que talvez tivéssemos cometido quanto a este assunto foi nós próprios não termos ido lá. Não há que rir. Só se sabe o gosto de uma maçã se a mordermos e esta revista foi vezes demais uma aldeia que desprezou a possibilidade de se deslocar até à montanha quando o poderia e deveria ter feito. Ignorância de muitas realidades, negligência no estudo dos meios e métodos para ultrapassar essa ignorância, demasiadas vezes nos ficámos pelo contentamento simples de termos conseguido fazer mais uma e lá no fundo conscientes do erro em que se laborava, tentávamos iludir essa realidade com uma outra que embora não de desprezar, serviu no entanto demasiadas vezes de alibi: éramos apenas estudantes, não dava para mais...

E no entanto... No entanto valeu a pena. Calai-vos inveterados criticistas, estetas do snobismo provinciano, lisboémico. Claro que valeu a pena fazer isto, confrontar um projecto com uma realidade, uma ideia com um objectivo, a imagem do objectivo com a sua própria mecânica de desenvolvimento e ainda com a sua crítica. Não poucas vezes subiu de tom a voz de cada um quando da discussão de algum assunto. Não poucas vezes a divergência correu o risco de se transformar em antagonismo que quase pareceria irreductível. A experiência vive da sua própria continuidade e é isso que nos impulsiona, foi isso que nos acordou para a obrigatoriedade de continuar a apalpar quase no escuro das nossas poucas possibilidades e algumas imbecilidades anedóticas, até encontrar o fio da meada. Coisa que reconhecemos não ter acontecido sempre, nem sempre que se queria, mas que em esboço se encontra traçado já nos números que saíram e que constitui assim um bom terreno de cultivo para a próxima série a começar em Outubro.

Falta dizer ainda muito. Falta quase dizer o essencial. Quase ridícula esta afirmação podia ser bem a medida da nossa própria surpresa perante o quotidiano desta revista, que sempre quase sempre improvisada no seu evoluir, pecou também por ser em algumas alturas demasiado miscellanizada não propondo uma linha de investigação (o termo adapta-se) que se lesse direita (sem ser cega ou estrábica...) e que se entendesse clara sem que tivesse sido meramente epidérmica (o que foi também para além dos limites que poderíamos ter admitido) ou simplista ou ainda o polo oposto: o hermetismo lírico (...) tão do agrado de alguns sargentos de plantão da nossa praça artística...

O essencial continuará por dizer. Não se trata de escamoteamento. O que acontece é que o essencial e a própria revista e ela esteve aí, está ainda aqui submetida à análise do leitor, ao crivo da apreciação desapassionada que exige o fazê-la. Propositadamente interrompe-se aqui este esboço de autocrítica. Propositadamente se disse interromper e não acabar, propositadamente se disse esboço e não, apenas e peremptoriamente, autocrítica. Projecto/projectar é a noção própria do percurso que se desenha, mas não se conhece a expressão final, que se adivinha mas que não se programa totalmente como se fora um simples relatório de contas.

Apesar de tudo arteopinião é/foi/erá um projecto. Em permanência e acima de tudo constantemente sintonizado com as próprias limitações, a sua natureza, e a forma de as ultrapassar, pretendemos que ela seja mais um meio de transformar o mundo. O que não é brinquedo não senhor! ●

O que a Direcção da Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design pretendeu ao criar a "Arteopinião" está bem expresso no Estatuto Editorial então aprovado (Outubro-78) e plenamente actual: "abertura ao confronto e debate construtivo "entre as mais variadas posições de autores nacionais ou estrangeiros, cuja actividade se desenrola no campo das Artes Plásticas, Design, Arquitectura e áreas próximas ou afins".

Desiludiram-se pois aqueles que nos queriam ver atrelar a "Arteopinião" às suas tertúlias, círculos, tendências, etc., pois tal não aconteceu. A abertura manifestada leva igualmente o Estatuto Editorial a considerar contrários ao projecto cultural democrático que se pretende construir "posições que aberta ou veladamente façam a apologia de projectos de carácter fascizante, retrógrado e/ou obscurantista".

Ao fim de um ano e 7 números publicados, que dizer?

No programa da lista que veio a ser eleita para a Direcção da Associação para 1979/80 afirmávamos: "Consideramos positivo o investimento realizado no Projecto AO pelo que tudo faremos para que ele continue a desenvolver-se a partir de Outubro, após uma pausa necessária devido às férias". E esse investimento foi enorme, relativamente às escassas fontes de receita de uma Associação de Estudantes, e considerando que não recebemos qualquer subsídio para produzir a AO em 78/79.

Evidentemente que trabalho esforçado de toda a equipa que produziu a AO, direcção-corpo redactorial e gráficos, não foi isento de erros e insuficiências, algumas delas internas à escola e ao movimento estudantil, outras dizendo respeito ao conteúdo geral da revista. A principal de entre as primeiras foi sem dúvida ter sido reduzida a participação de estudantes da ESBAL na revista, através de artigos e trabalhos.

Entre os erros que se fizeram sentir no conteúdo geral da revista alguns eram objectivamente não corrigíveis, resultavam de impossibilidades, outros de uma certa confusão entre abertura e neutralidade

que fez com que a Arteopinião não tivesse muitas vezes qualquer opinião. Da necessária reestruturação que se irá processar ao longo deste curto intervalo, será de esperar uma melhoria geral do conteúdo da revista, assim como um aspecto gráfico mais vivo.

Dos artigos publicados pensamos que, embora tenham aparecido alguns sem qualquer interesse e mesmo ilegíveis ou superficiais, bastantes outros contribuíram para o tal "debate construtivo" a que nos referimos. Dividindo os colaboradores, um pouco superficialmente, entre escritores consagrados e não-consagrados, verifica-se que foi neste último grupo que apareceram os contributos mais significativos.

Para finalizar este curto balanço queremos dar a todos os leitores da AO a certeza de que a Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design tudo fará para aperfeiçoar esta ferramenta chamada Arteopinião que nos projecta, nós Associação de um Departamento que reúne pouco mais de 500 alunos e 50 professores, ao encontro de mais do dobro de pessoas imersas como nós na mesma situação cultural. Para dizer o quê? Leia o nº 8 da "Arteopinião" ●

Pela Direcção da Associação de Artes Plásticas e Design  
20-6-79

Tendo em conta todas as circunstâncias que constituem envolvimento à vossa intervenção: a publicação regular de uma meia dúzia de números de uma revista "mais ou menos bem apresentada", de qualquer maneira especializada, feita por estudantes universitários especializados... poderíamos concluir: exercício escolar razoavelmente cumprido. Mas isto traz-me à memória, vagamente, um diálogo de Platão:

Perguntam-lhe: O que é que se deve esperar (e desejar) dos jovens?

Resposta: O máximo.

O máximo teria sido neste caso, e não discuto a maneira nem o estilo, sequer a ideologia ou os temas preferenciais, **uma pedrada no charco.**

Não foi. À parte um ou dois artigos notáveis, o teor geral reza por uma completa indefinição quanto aos objectivos, pela frequente mediocridade-academismo das soluções, por uma inesperada reverência docente e por uma quási total e completa ignorância dos problemas específicos que dizem respeito à vossa especialidade, quer do ponto de vista estético, quer do ponto de vista profissional (os dois muitas vezes se confundem); enfim, o trabalho da arte.

Diga-se de passagem, para realçar este estado de coisas, que em editoriais e outros artigos, com frequência surgiu uma agressividade, afinal apenas petulante e palavreira onde certos problemas (como por exemplo os relativos à noção de vanguarda) que deviam ser inquiridos a sério apenas foram tratados como fantasmas.

Em resumo: papel e papel cheio de compromissos e soluções médias, mas reflectindo um nível geral extremamente baixo. A não ser que adoptemos a forma piedosa: "Perdoai-lhes, Senhor, que eles não sabem o que (não) fazem", que de resto não adoptarei. Vocês não têm perdão. É sempre perigoso invocar a Lei...

Estão quási a perder-se os últimos comboios. Uns vão para Arcozelo, outros vão para Paris ou Dusseldorf... O que não podemos é ficar parados tratando das minhocas domésticas.

Há pelo menos uma reforma (agrária ou não) violenta. Sabiam? ●

ERNESTO DE SOUSA

ArteOpinião — uma revista — 6 números já — capa, editorial, artigos vários sobre coisas das artes. Campos abrangidos: pintura, escultura, arquitectura, história de arte, crítica, fotografia, banda desenhada, ensino artístico, ensaios diversos sobre produção de imagens. Assuntos tratados de um modo acessível, alguns bem aprofundados, outros menos bem. Sinto no entanto falta de qualquer coisa. O quê? A inexistência de certas infraestruturas (quem lê revistas estrangeiras logo disso dá falta) não é mal de maior mas provoca certas faltas (reportagens de exposições, actividades culturais, contactos com galerias nacionais e estrangeiras, etc.). A paginação "certinha" mas pouco dinâmica "apaga" bastante a revista e torna monótona a sua leitura. Em parte a frase "nem só de ensaio vive o leitor" talvez ajude a explicar o meu ponto de vista. Proponho que AO considere a análise, necessariamente superficial, que fiz à colocação de imagens no nº 6 da AO (considereei imagem o que não é texto corrido nem brancos, isto é portanto os títulos de caixa alta e fotografias ou desenhos, e verifiquei que cerca de 60% das imagens foram colocadas aos cantos das paginas, alternadamente, desalternadamente, elas lá estão! A falta de meios não desculpa a falta de experimentação e a procura

de uma imagem de marca também não (é necessário pesar o par: qualidade "imagem" duma qualidade). Por outro lado sempre nos seus editoriais AO fez apelos à colaboração livre dos leitores, referindo que será da exposição e discussão de diferentes pontos de vista que se poderá "incendiar a seara". Mas a falta desta colaboração não é desculpa para os nºs mais fracos a nível de conteúdo: o corpo redactorial deverá ter na manga soluções para evitar eventuais quebras de qualidade (um centro de documentação, se ainda não foi iniciado, deverá sê-lo imediatamente).

Pode-se dizer, no entanto, que no panorama das revistas portuguesas AO é, quanto a mim, mais interessante que o tradicional (académico?) Colóquio Artes ou que o 1º já cansado nº da Sema e não dispõe das estrelas que neles colaboram.

Na realidade, criticar não serve se não se colaborar. Apelo portanto para que colaboremos com AO, revista que tenta não se limitar a sobreviver, revista sem dogmas mas sempre incómoda para muitos personagens da vida portuguesa ●

6 Junho de 79  
Pedro Calapez  
— estudante de Pintura da ESBAL

# há uma estética materialista

*N.R.: Não será por acaso que é a primeira vez que em arteopinião se foca directamente o campo da estética. De abordagem não possível de se fazer de uma forma simplista, é natural que só agora, algo apareça.*

*E "pela pena" de um estudante da ESBAL, fica uma contribuição que quer pela sua natureza quer ainda pela área abordada — estética materialista (?) — não deixará por certo de suscitar vontade de dizer coisas e levantar perguntas.*

**"Existem dois caminhos que o conhecimento humano deve percorrer: isto é, da realidade concreta dos fenómenos singulares às mais altas abstrações, e destas novamente à realidade concreta, a qual — com a ajuda das abstrações pode agora ser compreendida de forma cada vez mais exacta".**

**KARL MARX in "INTRODUÇÃO À OBRA ECONÓMICA"**

**"Por conseguinte, os opostos (o singular que se opõe ao universal) são idênticos: o singular só existe na relação que o conduz ao universal. O universal só existe no singular e através do singular.**

**Todas as coisas singulares são (de um ou de outro modo) universais".**

**LÉNIN in "OBRAS FILOSÓFICAS PÓSTUMAS"**

*A necessidade desta (s) resposta (s) surge exactamente da necessária reformulação que se exige à pergunta.*

*Uma pergunta que ora assusta ou aborrece ora encanta ou desperta... Mas que é ainda difícil. Inacessível à maioria. Inacessível porque se apresenta e é encarada precisamente no terreno dos valores que pretende combater, desligada assim, do sentir e do viver quotidiano.*

*Hoje é possível ir além do conceito de ESTÉTICA, generalizando-o, tornando-o uma prática, uma maneira de ser e de ver as coisas. Uma atitude, um posicionamento do indivíduo face a tudo que o rodeia. Reflexo de uma prática necessariamente transformadora. Assim, não se trata aqui de demonstrar que existe (ou que não existe) uma Estética Marxista mas sim de a REINVENTAR.*

*Com ou sem a possibilidade de estudar a flutuação que os conceitos de Estética e Marxismo têm sofrido ao longo do tempo, mais importante será o seu entendimento através dessa atitude e dessa prática dia a dia reinventada.*

*Uma Estética assim entendida não encontrará hoje sentido sem a participação do Outro, sem a criatividade colectiva, sem o diálogo.*

*Um diálogo que a associe permanentemente a objectivos e pessoas dela habitualmente desligadas, para que possa (re)adquirir uma função de complemento activo e reorganizador.*

*Perspectivando cada instante pelo ponto onde todo o conjunto se ilumina e esclarece, onde se joga a totalidade dos sentidos e se arrisca tudo por tudo.*

*Estabelecendo uma continuidade absoluta entre as actividades ditas artísticas e o quotidiano a Estética ao interligar a pintura, a escultura, a arquitectura, o cinema, o teatro, a música ou a literatura às realidades do mundo — a fome, o analfabetismo, o desemprego, a doença, o desenvolvimento tecnológico, as revoluções, a Paz ou a Guerra — poderá assim, formular, equacionar, variar e desenvolver sistematicamente as primeiras e contribuir para transformar as segundas.*

*Ainda que a Estética possa não ser mais do que um sistema ou sinal do devir das transformações que o seja de forma efectivamente coerente.*

*Por isso, se deixa aqui em aberto se esta perspectiva é ou não marxista e se este espaço que é proposto fica assim incompleto para que outros colectivamente o percorram.*

*Será, certamente, um caminho feito de negativas e de afirmativas, de recuos e de avanços, uma constante procura num desejo permanente de transformação que se procurará traduzir numa retrospecção incessante e fulgurante sobre qual a forma, qual o conteúdo, do contributo quotidiano. A ânsia de novidade que se articula com a densidade inédita que em cada dia se deverá inventar, a avidez do espanto que em cada instante deverá acontecer, o que nos obriga a que não nos insta-*

*lemos num cómodo sim ou não mas numa exigência que se deve ao colectivo que se exige, na transformação que se propõe.*

**APONTAMENTOS PARA UMA ESTÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA**

I

Toda a gente sabe hoje, depois de o saber, que há geometrias chamadas não-euclidianas, isto é, que partem de postulados diferentes dos de Euclides, e chegam a conclusões diferentes. Estas geometrias têm cada uma um desenvolvimento lógico: são sistemas interpretativos independentes, independentemente aplicáveis à realidade. Foi fecundo em matemática e além da matemática (Einstein bastante lhe deve) este processo de multiplicar as geometrias "verdadeiras", e fazer, por assim dizer, abstrações de vários tipos na mesma realidade objectiva.

Ora, assim como se podem formar, se formaram, e foi útil que se formassem, geometrias não-euclidianas, não sei que razão se poderá invocar para que não possam formar-se, não se formem, e não seja útil que se formem, estéticas não-aristotélicas.

Há muito tempo que, sem reparar que o fazia, formulei uma estética não-aristotélica. Quero deixar escritos estes apontamentos para ela, em paralelo, não sei se modesto, com a tese de Riemann sobre a geometria clássica.

Chamo estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas. Para a arte clássica — e as suas derivadas, a romântica, a decadente, e outras assim — a beleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim, exactamente como em matemática se podem fazer diversas demonstrações do mesmo teorema. A arte clássica deu-nos obras grandes e sublimes, o que não quer dizer que a teoria da construção dessas obras seja certa, ou que seja a única teoria "certa". É frequente, aliás, e tanto na vida teórica como na prática, chegar-se a um resultado certo por processos incertos ou mesmo errados.

Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força — tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza. Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas grande número de obras clássicas — admitindo-as porém por uma razão diferente da dos aristotélicos, que foi naturalmente também a dos seus autores — estabelece

uma possibilidade de se constituírem novas espécies de obras de arte que quem sustenta a teoria aristotélica não poderá prever ou aceitar.

A arte, para mim é, como toda a actividade, um início de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida. Ora a força vital é dupla, de integração e de desintegração — anabolismo e katabolismo, como dizem os fisiologistas. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte. Como estas forças essencialmente se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, vida, a vida é uma acção acompanhada automática e intrinsecamente da reacção correspondente. E é no automatismo da reacção que reside o fenómeno específico da vida.

O valor de uma vida, isto é, a vitalidade de um organismo, reside pois na intensidade da sua força de reacção. Como, porém, esta reacção é automática, e equilibra a acção que a provoca, igual, isto é, igualmente grande, tem que ser a força de acção, isto é, de desintegração. Para haver intensidade ou valor vital (no conceito de vida não pode caber outro conceito de valor que não o de intensidade, isto é, de grau de vida), ou vitalidade, é forçoso que essas duas forças sejam ambas intensas, mas iguais, pois, se o não forem, não só não há equilíbrio mas também uma das forças é pequena, pelo menos em relação à outra. Assim o equilíbrio vital é, não um facto directo — como querem para a arte (não esqueçamos o fim destes apontamentos) os aristotélicos — mas o resultado abstracto do encontro de dois factos.

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir — sem o que seria ciência ou propaganda — baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a vida da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se, lhe dão vida. Se a força de integração viesse na arte, de fora da sensibilidade, viria de fora da vida; não se trataria de uma reacção automática ou natural, mas de uma reacção mecânica ou artificial.

Como aplicaremos à arte o princípio vital de integração e desintegração? O problema não oferece dificuldade; como a maioria dos problemas, basta, para o resolver, ver bem que problema ele é. Indo ao aspecto fundamental da integração e da desintegração, isto é, à sua manifestação no mundo chamado inorgânico, vemos a integração manifestar-se como coesão, a desintegração

como ruptibilidade, isto é, tendência a, por causas (neste nível) quase todas macroscopicamente externas — aliás perpetuamente operantes, em grau maior ou menor — o corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é. No mundo chamado orgânico mantém-se, variando o nome porque a forma de manifestação, estas duas forças.

Na sensibilidade o princípio de coesão vem do indivíduo, que essa sensibilidade caracteriza, ou, antes, essa forma de sensibilidade, pois é a forma — tomando este termo no sentido abstracto e completo — que define o composto individualizado. Na sensibilidade o princípio de ruptibilidade está em variadíssimas forças, na sua maioria externas, que, porém, se reflectem no indivíduo físico através da não-sensibilidade, isto é, da inteligência e da vontade — a primeira tendendo a desintegrar a sensibilidade perturbando-a, inserindo nela elementos (ideias) gerais e assim contrários necessariamente aos individuais, a tornar a sensibilidade humana em vez de pessoal; a segunda tendendo a desintegrar a sensibilidade limitando-a, tirando-lhe todos aqueles elementos que não sirvam, ou, por excessivos, à acção em si, ou, por supérfluos, à acção rápida e perfeita, a tornar pois a sensibilidade centrífuga em vez de centrípta.

Contra estas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para coerir, e, como toda a vida, reage, por uma forma especial de coesão, que é a assimilação, isto é, a conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância sua.

Assim, ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o “exterior” que se deve tornar “interior”.

Creio esta teoria mais lógica — se é que há lógica — que a aristotélica; e creio-o pela simples razão de que, nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece. Na estética aristotélica, como na ciência, parte-se em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte. E como ciência e arte são, como é intuitivo e axiomático, actividades opostas, opostos devem ser os seus modos de manifestação e mais provavelmente certa a teoria que dê esses modos como realmente opostos que aquela que os dê como convergentes ou semelhantes.

Álvaro de Campos  
in “ATHENA” vol. 1 nº 3  
Dezembro 1924

## EXISTE OU NÃO UMA ESTÉTICA MARXISTA?

Resposta de E.M. de Melo e Castro

A pergunta, tal como está formulada, na alternativa “existe/não existe” é a expressão superficial de uma multidão de outros problemas mais profundos e reais, que, esses sim, existem, e podem ou devem ser colocados com rigor e objectividade.

Assim, o primeiro problema que essa alternativa encobre é a presunção de que só podem existir estéticas não-marxistas, ou seja, só o idealismo ou só o materialismo não-dialéctico são capazes de produzir sistemas teóricos sobre o fenómeno artístico e a produção do belo. Tal presunção é no entanto, ao mesmo tempo, justificada e não-justificada porque de facto a vocação primeira do Marxismo não é a produção de sistemas teóricos de conceituações especializadas sobre si próprias.

Diferentemente, o Marxismo é um sistema global de compreensão de todos os fenómenos humanos, através de uma análise histórica das condições do seu acontecimento e dos seus justificativos económicos, propondo sínteses não-normativas que são a manifestação dessa compreensão e ao mesmo tempo constituem as bases para a prática das futuras análises históricas, e assim sucessivamente.

Dentro de uma tal forma de pensar o real, não parece efectivamente caberem quaisquer sistemas de normas específicas (estéticas ou outras) ficando assim, pelo carácter total do Marxismo, posta em causa a própria noção de Estética tal como ela é geralmente concebida: um capítulo especial da filosofia clássica. Muito pelo contrário, o pensamento Marxista obriga a considerar os fenómenos artísticos (ditos estéticos) de uma forma objectiva nas suas condições de produção e de comunicação nas diferentes classes sociais e na dinâmica das suas lutas, colocando portanto a ênfase na “prática estética” muito mais que na sua conceituação.

Tal não foi no entanto sempre assim considerado e o realismo socialista, na sua forma academizada, o zdanovismo, preconizava totalmente o oposto; o reflexo na arte de uma ordem histórica e social que era previamente estabelecida sem tomar em conta os fenómenos artísticos e que lhes era necessariamente alheia.

O zdanovismo partia assim de uma verdadeira exclusão da actividade artística do homem, nas suas análises históricas, para concluir logicamente (e não dialecticamente) que a arte é um sistema que deve ser submetido e posto ao serviço das categorias sociais pois não dispõe de autonomia ideológica dentro do mundo Marxista.

O zdanovismo é pois também responsável pelo enraizamento da tal pre-ensão de que não é possível uma estética Marxista, mas sim apenas reflexos do Marxismo na estética e a sua submissão completa à infra-estrutura económica. No entanto é a própria dinâmica da criação artística que nega tais conclusões e já antes de Zdanov, artistas e teóricos como Maiakovsky, Walter Benjamim, Brecht, Piscator, Mukarovsky para só falar nos maiores, provaram a possibilidade de uma verdadeira prática estética Marxista, ou seja, de uma produção artística informada pelos princípios do pensamento de Marx e não dele excluídas ou a ele submetidas. Também um Lukacs, tenta a formulação de uma monumental Estética Marxista apoiado nas categorias do realismo do século XIX. Mais recentemente Althusser e Adorno aprofundam as possibilidades teóricas de uma estética nova podendo hoje dizer-se que sim, existe uma estética que se formula em termos Marxistas, propondo uma compreensão global da produção e comunicação (ou não-comunicação) da arte em termos históricos, sociais e dialécticos, desvinculada das velhas categorias filosóficas e Estéticas.

Mas os problemas não ficam assim necessariamente resolvidos, antes se lhes abrem novas perspectivas de prática e de discussão.

Assim os excessos sociologistas devem também ser devidamente corrigidos, pois a transformação da estética Marxista numa simples sociologia da arte é uma outra tentação cujos resultados não são brilhantes em termos de produção da arte. Isto, quando a sociologia da arte tende hoje muito mais a ser um simples capítulo da sociologia geral que um substituto da teoria estética. Mas os verdadeiros problemas encontram-se em níveis mais profundos e consistem em saber se "a história da arte é inteiramente determinada pela história sócio-económica ou se ela o é apenas relativamente" (Marc le Bot). Isto porque o Marxismo coloca a produção artística entre as superestruturas que são determinadas pelas infraestruturas económicas e sociais. A solução de Althusser é conceber que a arte que se manifesta no nível das superestruturas é no entanto uma subestrutura da estrutura social global. E se esta concepção pode ser criticada em termos de ortodoxia ela é frutuosa e produtiva em termos de prática estética, respondendo às necessidades de desvinculação pragmática que a criação artística exige e justificando até os aspectos de marginalismo e contestação da arte de vanguarda, pois essas manifestações são a válvula de escape das tensões acumuladas nas camadas profundas da subestrutura so-

cial e que contém as forças motrizes originais (primitivas) do homem e das suas organizações sociais.

É pois como "prática" que uma estética Marxista deve ser entendida, prática cujas motivações e cujas características específicas não podem ser concebidas fora de um sistema global do pensamento e da actividade humana, sem se correr o duplo risco de: a) o sistema não ser de facto global, pois exclui uma actividade especificamente humana; b) amputar a existência do homem de potencialidades que lhe são próprias, ao excluir a arte dessa globalidade ou ao submetê-la a dominações que lhe são extrínsecas.

Ora tanto um como outro destes dois desvios são redutores e não-dialécticos, pelo que não podem ser obviamente Marxistas.

A arte como prática específica de produção não pode ser hoje excluída da totalidade dos fenómenos sociais e a formulação de uma estética adequada deve ser encarada como uma tarefa da própria dinâmica do materialismo dialéctico. Tal tarefa passa necessariamente por um apertado crivo crítico de análise de toda uma fenomenologia dos actos de criação, de produção, da difusão e do consumo dos objectos ditos de arte, questionando até essa mesma denominação.

Tal foi o intento de Adorno na última obra que nos deixou, a Teoria Estética, que deve ser considerada como talvez a mais completa proposta feita em termos marxistas não ortodoxos sobre a natureza, a circunstancialidade e função específica da arte nas sociedades ocidentais burguesas em decadência.

E.M. de Melo e Castro  
Abril de 79

## EXISTE UMA ESTÉTICA MARXISTA?

Começo por desviar a pergunta. Prefiro outra e estou no meu direito. Em que condições a "relação estética" pode ser revolucionária? Entendamos: quando digo revolucionária, ainda que porventura as duas coisas tendam a coincidir. E se mudo a pergunta não é porque penso que é o mais cómodo ou mais fácil responder-lhe, mas porque penso que é o modo correcto de pôr a questão. De facto, não creio que haja obras "marxistas" ou "revolucionárias" em si, ou em absoluto. Como muito menos ainda creio que haja obras revolucionárias por intenção ou deliberação de um autor, ou simplesmente porque o autor é, nas suas ideias e na sua prática, um revolucionário — e por hipótese, da sua inspiração ou da sua mão só poderiam sair coisas necessariamente revolucionárias. Se falo em "relação estética" é

justamente porque, neste domínio — como em tantos outros — é na relação que tudo está: concretamente, na relação entre a obra e o fruidor. E por isso se diz que uma obra de arte é um significativo cujos significados são múltiplos, no tempo e no espaço, o que desde logo torna vãs quaisquer pretensões de um autor que vise dirigir a leitura da sua obra para um único significado. Mais: ainda que o conseguisse, a sua obra seria de tal modo mais um acto de razão e de vontade do que de liberdade, que a relação que se estabeleceria entre a obra e o fruidor seria fatalmente uma relação de domínio, e a "obra" uma simples mediação desse domínio.

Sendo assim, retomemos o ponto de partida, já um pouco mais adiante. Para que a relação estética possa ser revolucionária, para que a obra de arte seja um desafio à liberdade daquele que a observa (ou que a lê, ou a presencia), ela tem de ser o produto de um acto de liberdade. É uma primeira, e essencial, condição, mas não é só por si suficiente. De facto, a liberdade do fruidor pode ser apenas liberdade de ser conformista, ou de se comprazer na sua própria "cultura", ou de se extasiar num mero prazer solitário. A relação estética só será revolucionária se provocar no fruidor uma "tensão subversiva", se puser em questão aquilo que ele julga ser a sua liberdade, se o instalar na incomodidade e na interrogação quanto a essa liberdade — outra que é a aposta e o risco de crer que tudo é possível — para todos.

Então o mais que se poderá dizer é que certas obras, ainda que dentro da sua abertura e ambiguidade essenciais, num determinado contexto histórico e social, face a um determinado contexto histórico e social, face a um determinado público ideológica, logo "culturalmente" condicionado, tendem mais do que outras a determinar relações estéticas revolucionárias — e são essas que, abusivamente a meu ver, acabam por ser consideradas obras revolucionárias. Em muitos casos, e compreende-se porquê, tais obras são esteticamente inovadoras, representam formalmente um corte com as gramáticas convencionais — mas não creio que isso seja uma condição indispensável.

Se isto tem algum sentido, e nem sequer julgo que seja nada de novo, desiludam-se os portadores de mensagens, ou os bem-intencionados da "arte para o proletariado". Cada um, "naif" ou erudito, intelectual ou analfabeto, faça livremente a sua proposta. A partir daí, o jogo muda de mãos: é um outro que lhe dará sentido(s). ●

João Martins Pereira



# ARQUITECTURA POPULAR

in "despues de los urbanistas que?"



## 1. REFLEXÕES GENÉRICAS EM TORNO DA ARQUITECTURA POPULAR

Na sequência de um estudo realizado na aldeia do Barbaído ( ), em 1973, colocaram-se todo um conjunto de problemas em torno da evolução das tipologias do alojamento na arquitectura popular. A verificação das hipóteses então levantadas sobre o evoluir da casa rural, **por inexistência de uma pesquisa posterior**, não tiveram ainda confirmação.

Concretamente, numa aldeia em regime de subsistência, como o Barbaído, com fronteiras geográficas bastante fortes contribuindo para o seu isolamento, foram levantados todo um conjunto de tipos e subtipos de arquitectura popular, ao nível do alojamento, formando nitidamente conjuntos temporais que naturalmente, responderiam às condições económicas e concepções de vida de cada fase da aldeia.

Cada uma dessas tipologias da casa do Barbaído, dominante em cada fase da história da aldeia parece querer recuperar através duma adaptação de espaços, às novas necessidades, as tipologias das casas anteriores.

Ao mesmo tempo, cada tipologia de casa dominante em cada fase parece idêntica, **apenas com alteração ao nível dos materiais empregues**, à tipologia de casa de outras regiões do país doutras fases do seu desenvolvimento.

Poderá então falar-se, ao nível da arquitectura popular em Portugal, da reprodução de tipologias de casa através do território apenas desincronizadas no tempo, de região para região, e com uma variação dos materiais empregues, de acordo com as características de cada local?

Quer isto dizer também que, na mesma formação social de um dado país, correspondem em simultâneo formas arquitectónicas diferentes, adequadas a cada modo de produção em conflito, tendendo as formas arquitectónicas dominantes em cada região, num dado momento, arrasar ou recuperar todas as outras formas, dentro e fora de si?

Outra hipótese não contraditória com estas diz respeito à Beira Baixa, como ponto de convergência cultural fortemente assinalada na casa rural. Neste caso, a própria aldeia do Barbaído, mesmo isolada, será ainda um repositório disso.

Ao pensar-se no estudo "Arquitectura Popular em Portugal" realizado ao nível de todo o país, pelo antigo Sindicato dos Arquitectos Portugueses, vê-se ter-se caído mais numa belíssima inventariação e catalogação de casos significativos de "arquitectura sem arquitectos" do que numa compreensão dos fenómenos gerados deste ou daquele tipo de espaços e duma afectação destes a esta ou aquela região, a este ou aquele modo de produção.

Esse levantamento da arquitectura popular em Portugal nada prova quanto a isto, isto é, nada nos diz da relação existente entre o espaço com o modo de vida das populações.

Trata-se antes de um trabalho em extensão, de indiscutível mérito, cujas conclusões bem podem ser postas em causa por uma pesquisa pontual e em profundidade levada a efeito em várias zonas do país em simultâneo, com a aplicação de um único modelo de análise espacial com vista ao estabelecimento das comparações possíveis entre os casos verificados.

Só nessa altura seria então

possível a delimitação de regiões, na perspectiva das tipologias do alojamento existentes, válidas apenas para um determinado tempo, difícil de precisar, uma vez que a dinâmica contraditória entre essas mesmas tipologias parece bastante aguda.

Se o estudo "Arquitectura Popular em Portugal" deu azo à recuperação da arquitectura sem arquitectos pelo regime anterior ao 25 de Abril, através da apropriação de modelos de casa, dita desta ou daquela região, por "especialistas" na matéria que, então, se deleitavam a impor e a reproduzir com certo sentido normativo (hoje anedótico)

esses mesmos modelos é porque, no fundo, o que estava em jogo era um ataque cerrado à verdadeira arquitectura popular autónoma, o alargamento do negócio da arquitectura expandindo-o a todos os recantos do país, assim como a defesa na área da construção da via do centralismo, tentando colocar nas mãos dos "especialistas" o saber técnico dominante, e nas mãos do grande capital as decisões na actividade de construir.

Por mais amargo que seja, constata-se facilmente que, na institucionalização dos mecanismos da arquitectura popular, reside a morte dessa mesma arqui-

tectura.

Na aldeia de Monsanto da Beira, por exemplo, a existência de legislação instituída, rigorosa e dura na "defesa" do património arquitectónico local, uma vez que se contraria a dinâmica das próprias tipologias do alojamento, leva a que as populações, numa fase inicial, abandonem esses espaços por não responderem às suas necessidades de vida. Para a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais esta aldeia manter-se-ia como que numa redoma de vidro, petrificada no tempo, em que a acção do homem não poderia ter qualquer efeito de mudança. Só que, mesmo que o homem cruzasse os braços e se ausentasse da tarefa reguladora da manutenção dos ecossistemas em causa, estes mesmo ecossistemas manteriam muito naturalmente uma vida própria, independentemente do homem, e deste modo uma constante transformação da sua realidade.

No caso de Monsanto da Beira, o turista invade então esse lugar, apropria-se "temporariamente" dele e, em simultâneo, surge o típico e o castiço nas linguagens da arquitectura, morte subtil das linguagens antecedentes.

Se, pelo contrário, o poder instituído não tivesse demarcado essa aldeia como "museu morto", a dinâmica das populações, num processo produtivo que, por razões de ordem económica, são forçadas a abandonar as terras de origem, em breve transformaria a arquitectura tradicional em arquitectura do emigrante com toda a carga de arrogância e ruptura que lhe é própria relativamente à paisagem anterior.

As suas leis de implantação são agora outras; os princípios de auto-regulação, auto-suficiência, respeito pelos ecossistemas existentes são postos em causa. Afectivamente está-se ligado à terra-mãe. Economicamente está-se preso a outro local, uma cidade distante, geralmente o estrangeiro.

O desejo de alargamento dos ecossistemas rurais anteriormente existentes, os mecanismos de poder individual, uma vontade de auto-afirmação perante a comunidade, a apreensão de aspectos parcelares doutras linguagens de arquitectura fundidas com valores locais, levam a uma arquitectura do emigrante, violenta e arrogante com o meio. Paradoxalmente, o amor pela terra-mãe, através desta arquitectura, conduz ao próprio desenraizamento da terra-mãe.

Uma outra hipótese dentro desta problemática, até aqui ainda não experimentada no nosso país, esboçando-se só agora, consiste na revitalização dos ecossistemas locais (Eco-Museus), integrados num processo de cooperação entre os seus elementos por forma a que, na relação com os outros ecossistemas, assumam plenamente a sua força. O preço do objecto produzido, pago pelo



Robert Goodman

turista, tem de estar conforme a força de trabalho gasta na sua produção.

As relações de cooperação entre os produtores, por sua vez, permite-lhes a acumulação de capital necessário para o alargamento dos ecossistemas em que vivem e que naturalmente vão de sejar.

Num momento seguinte, os objectos produzidos tornar-se-ão só acessíveis a escassas minorias, de poder de compra elevado, ou então, caso se enverede pela industrialização do "artesanato" atinge-se a sua banalização e decrepitude.

A espacialização desta contra-dição, no campo da arquitectura, vai também surgir.

Este fenómeno acompanha o próprio desenraizamento do homem nos campos caso se não siga a via da auto-regulação, auto-suficiência, contar-se prioritariamente com as próprias forças no seio duma via de desenvolvimento integral e orgânica.

Relacionando-se directamente com todo o meio involvente, identificando-se com esse mesmo meio, é como que estabelece um equilíbrio nas trocas energéticas que retira da Natureza com as que lhe devolve. Porém, sem pôr em causa esse equilíbrio,

sem mesmo entrar em ruptura com a capacidade de regeneração energética desse meio involvente, o homem poderá alargar ainda mais o ecossistema em que se situa.

Poderá contudo acontecer que isso não lhe seja possível com os conhecimentos e os meios técnicos de que dispõe.

Instala-se nele o sentido da prisão e do beco. A ruptura com este contexto é uma necessidade urgente. Abrem-se aqui as portas à aculturação do exterior através do fenómeno da emigração.

As consequências na alteração das características do espaço existente vão ser muito fortes. A casa do emigrante, nos campos, é hoje uma realidade de que ninguém se poderá alhear e o mesmo se dirá dos bairros da lata e dos clandestinos a nível das cidades.

Essa impossibilidade de auto-alargamento dos ecossistemas em que o homem do campo se situa acompanhado de um evoluir dos conhecimentos e dos meios técnicos é contudo um aspecto parcelar da realidade ali existente, não podendo assumir um sentido globalizante na vida da aldeia.

A própria família patriarcal, nas zonas rurais por exemplo, pode bem engendrar a acumu-

lação de capital, quer através da agricultura, quer do trabalho artesanal. A sua transformação em capital industrial, através duma acumulação progressiva que lhe permita essa passagem, será a causa do desmembramento deste tipo de família e florescimento da família burguesa.

Mesmo as relações de produção de raiz comunitária poderão ser geradoras dessa acumulação de capital e das transformações no espaço a ela ligadas.

O alargamento ou a ruptura dos ecossistemas existentes neste caso na aldeia é gerado ou tem o contributo de uma parcela da própria aldeia.

Contudo, se por vezes o alargamento dos ecossistemas rurais é sentido como necessário, até onde dar-se, e como dar-se, por forma a que o homem que neles habita não perca a sua identidade com tudo aquilo que o rodeia?

Pelo contrário, no alargamento desses ecossistemas, parece não ser seguida geralmente a via da cooperação entre os elementos que o compõem por forma à manutenção do equilíbrio entre eles, assim como do princípio da identidade do homem com o espaço.

Entre a cidade e o campo reforçam-se então os laços assen-

tes em trocas energéticas desiguais. Em termos caricatos bem poderá dizer-se que o primeiro se asfixia à mímica, enquanto que o segundo bem pode sucumbir de indegestão.

Os ecossistemas urbanos não podem pôr em causa a existência dos ecossistemas rurais sob pena de se porem a si próprios em causa; contudo, tem sido esta a via do centralismo.

Ao falar-se de regionalismo e descentralização colocam-se de novo algumas questões em torno da arquitectura.

Regionalismo poderá querer dizer reprodução alargada, cada vez mais alargada dos modelos de espaço criados centralmente e impostos por forma normativa. Esta será a via dos novos feudos cujos modelos espaciais de centralismo se multiplicam a uma escala naturalmente mais pequena.

Determinadas forças locais contestam o poder central não tendo em vista as necessidades de um desabrochar das criatividades locais na via da cooperação mas, pelo contrário, para serem elas próprias as gestoras e repositoras de modelos de espaço e de vida altamente centralizados, apropriados dos poderes que "contestam" e reproduzidos numa escala menor à sua imagem e semelhança.



Nos tempos de Salazar, por exemplo, implantavam-se escolas primárias "tipo por centenários" pelo país fora, hoje criticadas na sua organização espacial interna.

Nos tempos que correm ganha-se fôlego para semear escolas primárias e preparatórias standardizadas e copiadas quase a papel químico umas das outras, muito naturalmente reivindicadas pelas forças locais como símbolos do poder.

Este juízo poderá aplicar-se à generalidade dos equipamentos públicos, senão mesmo à sua globalidade.

O mesmo princípio, a mesma atitude, mantêm-se de pé na criação do espaço normativo e do tédio, contra o princípio verdadeiramente descentralizador da unidade na diversidade dos espaços.

Mas regionalismo e descentralização também poderá querer dizer o desabrochar das potencialidades e criatividade local e em que o centro ganha a expressão da unidade na diversidade das regiões.

É aqui que, no campo específico da arquitectura, a casa tradicional, a casa do emigrante, o bairro da lata e a casa clandestina merecem toda uma pesquisa e reflexão cuidadosa quanto aos seus modos de produção, técnicas dos materiais e, acima de tudo, a análise das linguagens de arquitectura nelas existentes.

Cada um destes tipos de arquitectura deverá ser assim entendido, na sua dinâmica por vezes bastante contraditória, e nunca como peças meramente museológicas (casa tradicional) ou como peças de arquitectura à partida refutáveis por juízos de valor estabelecidos à priori (bairros de lata, clandestinos, casas de emigrantes...).

E quais as contradições da casa tradicional com a casa do emigrante, o clandestino e a casa projectada pelo especialista?

Em que medida a casa rural se projecta nestes tipos de casa e estas naquela até que os seus traços e memórias sejam progressivamente e totalmente apagados?

O nascer, crescer e morrer de uma linguagem de arquitectura tem a ver directamente com a própria dinâmica da cultura subjacente ao objecto construído.

O enfatizar das ombreiras e da soleira da porta principal na arquitectura popular, por exemplo, tem muito a ver com os ritos de passagem a ela associados.

Em termos de arquitectura, o tratamento a dar às ombreiras e soleira da porta principal tem de surgir forçosamente diferente nas casas das comunidades rurais e nas grandes cidades.

Para cada caso, desde o nascimento até à morte de cada membro da família, as ombreiras e soleira da porta ganham simbólicas muito diferentes. O

próprio conceito de família não é o mesmo.

Para cada caso, o território do pai, da mãe, dos filhos, dos avós, diverge no tempo.

O território do pai, à mesa ou à volta da fogueira, nas comunidades rurais, é bem demarcado e indiscutível. A sua própria cadeira ou banco é património de que só se desliga com a morte.

Nas sociedades urbanas, a abolição dos territórios próprios, individuais, de grupo ou colectivos, num sentido "absoluto" ao nível do espaço físico, parece progressivo.

Resta ao "managers" das sociedades altamente industrializadas o seu território mental, já que o seu território físico é efêmero e transitório. Muda de casa, muda de carro, muda de mulher, muda de cidade, muda de lugar a cada momento.

Onde reside aqui a sua identificação com o mundo?

Desaparecem os marcos físicos de referência sem que se tenha nisto intervenção, permanecem memórias efêmeras de vivências, resta o homem numa solidão isolada, limitado e indefeso enquanto ser global que deve ser.

Nesta sua liberdade (de consumir) não está a sua própria prisão, a sua própria miséria?

Por sua vez, nas comunidades rurais num espaço território pontualizado e delimitado por fronteiras bem demarcadas, o homem poderá conseguir a sua identidade com o meio envolvente mas também a sua própria prisão e desintegração quando da necessidade sentida, sem o conseguir, do alargamento dos ecossistemas em que vive. Esse mesmo sentido da perda de identidade dá-se com o alargamento dos ecossistemas locais quando impostos quer do interior, quer do exterior da comunidade.

Os marcos construídos do passado, todas as memórias do passado, são a base da consciência do presente.

Passar-lhes levanamente uma esponja é quebrar as próprias raízes dum processo individual colectivo.

Mas poderemos aceitar que os marcos construídos do passado e todas as memórias sejam um travão à dinâmica do presente?

Não poderão, pelo contrário, essas mesmas memórias ser uma fonte de vida do presente em vez de contradizerem o seu movimento?

Qual o sentido do presente, para onde nos leva?

Como fazer, no espaço construído estas leituras?

Como intervir, nesse mesmo espaço, no nosso quotidiano?

A arquitectura popular com o seu nascer, crescer e morrer de tipologias e não como ideia estática, é portadora do princípio inquestionável da identidade do homem com o espaço. Só o desenvolvimento e produtivismo mais grosseiro se arroga de forma implacável a passar-lhe uma esponja impunemente.

A imposição da tecnologia

pela tecnologia, assim como o pôr-se em causa o princípio da identidade no acto da produção do espaço, são facetas do mundo urbano cuja unidade com o mundo rural é progressivamente posta em causa.

Campo e cidade numa relação de trocas energéticas desiguais reflectem hoje o sentido do seu desenraizamento.

Campo e cidade podem, contudo, constituir a harmonia, a simbiose, uma nova realidade espacial biodinâmica, identificada à própria alegria de viver.

## 2. A NECESSIDADE URGENTE DE UMA PESQUISA ACTUAL SOBRE O TEMA EM CAUSA

Para o projectista sentado ao estirador, a ideia de espaço anda geralmente associada à de "bolo" ou "fatia de bolo" em que ele, cozinheiro mais ou menos hábil, possui os ingredientes e, sobretudo, a faca, no acto de projectar.

Dir-se-ia que este projectista sente o rei na barriga. No acto de cortar a fatia ou de a desenhar, projecta para o mundo o "seu poder". Nesse mesmo acto, não consegue esquivar-se dos vários agentes de intervenção do espaço que se situam à margem dos verdadeiros utentes. Os promotores (privados ou do Estado) ali estão a ditar-lhe como ele deve fazer, o que deve desenhar, enfim, como "cozinhar" e "repartir" o "bolo" ou "fatia" chamado espaço.

Ligada a esta ideia anda também a da espécie meramente "receptáculo". Distante da realidade quotidiana, estrangeiro do lugar onde vai intervir, torna-se incapaz de estabelecer relações "conscientes" dos objectos que concebe em todo o meio envolvente. Delimitada a área da sua intervenção vai entender esse mesmo espaço como uma espécie de suporte, mero receptáculo de elementos que concebe, envolvido por determinadas fronteiras.

Ainda que as suas intenções sejam outras, o facto de se situar ao nível do estrangeiro do sítio para onde projecta, torna-o incapaz de estabelecer simulações minimamente sérias, em termos genéricos, das relações de espaços com espaços. Os ecossistemas locais são assim, sistematicamente agredidos.

A falência deste processo, a agressividade patente no que respeita ao seu impacto sobre os modos e qualidade de viver, são mais do que conhecidos.

Surge aqui o computador como tábua de salvação do especialista do projecto.

Mil e uma simulações são agora possíveis.

Em termos meramente técnicos diz-se ser-se quase infalível. Contudo, o homem comum torna-se ainda mais arredado do processo de desenvolvimento do espaço que o envolve. Todas as decisões lhe passam ao lado, sem que possa pronunciar-se sobre

elas. Também aqui, o princípio da identidade é posto em causa. A sofisticação da técnica, por mais avançada que seja, quando não integrada na óptica da descentralização, não dá resposta a esta questão basilar. O homem comum cada vez menos decide do seu quotidiano espacializado.

Esboça-se, contudo, o limiar duma outra percepção do espaço. Este, a ser entendido como "jogo contraditório de territórios", não só do homem (classes sociais, grupos, família, indivíduo), como das outras espécies.

Já são significativos os técnicos de ponta a nível internacional que desenham agora, no plano ideológico e prático, os caminhos da simplicidade na construção do habitat acessível ao comum dos homens.

A negação do especialista em defesa do homem global parece constituir já hoje uma nova filosofia, precisamente a partir destes técnicos de ponta.

É aqui que a etologia vem dar nova vida ao campo da arquitectura. Não é possível hoje a compreensão das linguagens do espaço construído, quer no campo quer na cidade, sem a relação daquela ciência com a semiologia da arquitectura.

Em termos de pesquisa em torno do espaço não basta agora o simples desenho deste ou daquele tipo de casa, deste ou daquele tipo de estrutura de aldeia, bairro ou cidade.

Dentro da casa, por exemplo, importa saber o território dos avós, do pai, da mãe, de cada filho, etc.

Como jogar entre si cada um desses territórios por forma a definir fronteiras espacializadas?

Quais os ritos de passagem que aí existem e como se espacializam?

Cada vez mais a simbiose de diversas ciências (arquitectura, economia, semiologia, etnologia, etologia, antropologia,...) se tornam imprescindíveis ao entendimento das diferentes culturas existentes e da sua espacialização.

Só agora, dentro desta óptica, se dão os primeiros passos no nosso país. Contudo, se não houver desde já um registo dos valores existentes, a transformação acelerada da realidade construída pode motivar a perda irreparável de valores culturais do passado, básicos para a compreensão do presente, podendo mesmo ser agentes de vitalização do quotidiano actual.

Um levantamento das suas tipologias e elaboração do respectivo processo evolutivo encontra-se por fazer.

Do mesmo modo, encontra-se por fazer (são raríssimos os estudos nesse sentido) a pesquisa das linguagens de arquitectura existentes enquanto expressão do jogo contraditório dos territórios de cada elemento utente. ●

José Afonso  
Arquitecto

# Acordo IAPMEI- ESBAL

*N.R.: No nº 6 de ArteOpinião publicamos uma entrevista com os representantes do IAPMEI no acordo que este Instituto celebrou com a ESBAL/DAPD, os Engenheiros Rui Freire de Andrade e António José Teixeira Souto, cujos nomes por lapso foram omitidos. Chegou a vez de ouvir os professores Helder Baptista e Rogério Ribeiro, representantes do Departamento no referido acordo. A entrevista efectuada com alunos do sector de design, por motivo de ordem técnica, não pode ser publicada neste número, pelo que guardamos para mais tarde o balanço dos estudantes sobre este importante assunto.*

**AO — Em que fase se encontram os preparativos para o lançamento do primeiro estágio?**

**Helder Baptista** — Está definido quem vai dar o primeiro curso, demorou um pouco porque nós queríamos saber, uma vez que estava prevista uma alínea referente ao papel do design nas empresas, o que entendiam as pessoas que iriam leccionar esse curso por design; isto definido, vai portanto ser a empresa CEGOC a dar esse curso. Por

proposta nossa, ao fim dos primeiros três meses, a CEGOC volta ao IAPMEI, para um debate sobre os problemas que os estagiários tenham a levantar. Ao fim desses meses de experiência é possível que face às condições concretas que vão encontrar e aos problemas que vão detectar, ou não, nas empresas, estes tenham então perguntas mais específicas a fazer, sobre o sector de gestão.

O professor Rogério Ribeiro irá também fazer conferências, para engenheiros e economistas, sobre o design.

**Rogério Ribeiro** — A questão é esta, não dar aos nossos licenciados lições sobre economia e gestão de empresas, e nós entendemos que também tínhamos alguma coisa a dizer aos outros. Se este plano é geral para os ramos de engenharia, economia e design, e se nos querem de facto dar dados sobre os ramos da gestão, pois que fiquem também eles com algumas noções de design.

**AO — Está definida qual a matéria do segundo curso?**

**H.B.** — o segundo curso tem por objectivo dar resposta às dificuldades que os estagiários tenham encontrado

especificamente no sector tecnológico, e estará a cargo dos professores do núcleo de design do departamento; é muito natural que não cheguem para atender a todos os estagiários, e que eu como professor de uma cadeira técnica, dê também uma orientação, até em problemas de economia que possam surgir.

**AO — A ideia é: um professor para um, ou para dois alunos?**

**H.B.** — Ontem definimos melhor este ponto, pensava-se que era um estagiário por empresa, há assim uma troca de impressões, e sentem-se mais acompanhados. Claro que o apoio dos professores não pode ser diário, até em virtude do horário que temos aqui no departamento, nessa altura consoante as necessidades que os estagiários venham a sentir se estabelecerão os dias, e o tempo, conveniente para nos deslocarmos à empresa.

**AO — Há determinadas áreas, entre as previstas para a intervenção dos estagiários, para as quais não há qualquer preparação específica ao longo do curso. Como pensam os professores do sector superar isto?**

**R. R.** — Senão temos que estar sujeitos aos estágios, enquanto escola. Uma coisa é a escola ter necessidade de uma prática, esta foi desde o início dos cursos um objectivo, outra coisa é confundir a prática com a realidade, às vezes a prática reveste também aspectos utópicos. Diremos a escola, as empresas, mas há que pensar que escola, e que empresas. Se a escola tem as deficiências de preparação que sabemos, e que nos impedem de abranger todo o tipo de empresas que nos possam oferecer, às empresas, por seu lado, são poços de vício. Vícios de quê? Dificuldades de toda a ordem, são pequenas e médias empresas, que não têm objectivos claros de produção, que perseguem lucros imediatos, pela sua necessidade de sobrevivência, a disponibilidade para o design nessas empresas é muitas vezes afectada pelas suas condições, para já não referir que os objectivos que elas têm para o sector de design, estão por completo distanciadas daqueles que nós temos, enquanto escola. Vamos ligar a escola à prática, mas vamos lá ver a que prática, nem sempre provavelmente aquela que desejaríamos. A escola não tem que necessariamente preparar-nos para a intervenção em todos os sectores, mas sim dar-nos as condições para que nos possamos preparar-nos a nós próprios, para abordarmos qualquer problema. Temos, enquanto escola, objectivos a cumprir do nosso programa, que devemos prosseguir, e que não devemos deixar sujeitos a uma ponta final de um estágio de 6 meses, num curso de 5 anos.

Os estagiários vão ter um contacto

com a realidade, eles vão ter que ser críticos dessa realidade, poderão nas empresas, numa ou noutra, auxiliar num processo de programação da própria empresa, auxiliar numa transformação dos produtos que ela fabrica, podem disciplinar a própria produção, se tiverem unhas para isso, se tivermos, e se a empresa estiver disponível. É que a ideia de design que muitas vezes aqui se cultiva e que muitos temos, vai levar uma correcção com este contacto com a realidade. Não se trata apenas, de inventar formas, o 1º objectivo pode ser muito mais modesto, é também muito mais rico, e é uma intervenção nos objectos que a empresa habitualmente fabrica, intervenção essa que os melhora, e essa melhoria pode até nem revestir aspectos exteriores imediatos. Este contacto para o recém licenciado pode acertá-lo com os conceitos de design que eventualmente daqui leve.

**H.B.** — É um enriquecimento muito grande, o que este contacto vai proporcionar. Mas, há que referir, os problemas que podem surgir, dentro das empresas, derivados de elas não estarem sensibilizadas para a integração do designer, e da própria formação de muitos dos empresários, posso até dar notícia da atitude que justamente tomou um sr. empresário, relativamente a um estagiário, não sei se de economia, se de engenharia, que ontem telefonava para o IAPMEI dizendo a um dos engenheiros da comissão que não queria ter mulheres na sua empresa a orientar os homens que lá tinha, e como lhe enviaram um estagiário com um 1,50m de altura, dizia ele: "Isto brada aos céus, srºeng.º, como é que é possível que um homem com um 1,50m realmente oriente, ou mande, em homens com 1,80m". Bom, esta é de facto uma das realidades com que vamos contactar, e levanto o problema porque temos consciência de que a maioria da população deste departamento é feminina. Estão a ver que pode acontecer que uma estagiária, numa empresa, em que venha a ser colocada, queira avançar qualquer proposta de trabalho, e se depare com os tais indivíduos de 1,80m, que não queiram receber orientações de uma mulher, penso que isto ilustra as mentalidades que vamos concertar encontrar um pouco por toda a parte.

**AO** — Está já definido o número de licenciados que integrará o 1º grupo de estagiários?

**R.R.** — Temos 14 candidatos, mas há problemas a superar, contrariamente ao que sucede com engenheiros, e economistas, nós não temos licenciados perfeitamente desocupados, os cursos do departamento proporcionam, a partir do bacharelato, uma saída profissional para o ensino, é mu-

tas vezes um emprego não desejado mas que, até ao momento, tem surgido. Há no entanto que criar condições para que os recém-licenciados se possam vir a integrar a tempo inteiro no estágio, pois só assim ele poderá ser integralmente útil, a disciplina do horário completo a cumprir na empresa é também muito importante.

**H.B.** — Até para que a empresa sinta a presença efectiva do designer, existe uma certa desconfiança, se o designer-estagiário aparece irregularmente, como um visitante, nessa altura dirão mesmo que não faz lá falta. Surgem, no entanto, problemas de um certo dramatismo: há licenciados que têm um vencimento de 13.000\$00 ou mais, por exemplo no ensino secundário e que vão realmente passar a 10.000\$00, sem regalias sociais.

**R.R.** — Procura-se que este estágio seja encarado como uma bolsa, e que nessa perspectiva o MEC permita que as pessoas sejam deslocadas para ele, sem perda dos benefícios anteriores, mantendo o seu posto de trabalho e retomando-o seis meses mais tarde.

**H.B.** — Evidentemente que o estágio tem como objectivo, que o licenciado fique imediatamente vinculado à empresa em que estagiou, ou a outra do ramo, mas segundo leis gerais do trabalho, o recém-licenciado, que após os seis meses de estágio, se venha a encontrar numa situação de desemprego, tem direito a receber o subsídio de desemprego.

**R.R.** — O estágio vai ser uma oportunidade de melhorar a formação profissional no sector, é no fundo ampliar essa formação, dotá-la de mais dados, para além do aspecto do reconhecimento da existência de uns indivíduos, os designers.

**AO** — Verifica-se um reconhecimento do design, e até mais especificamente dos cursos de design da ESBAL/DAPD, ao nível da Secretaria de Estado da População e Emprego e do Ministério da Indústria e Tecnologia, por outro lado o Ministério da Educação e Cultura persiste em fazer silêncio em torno do sector, e sobretudo relativamente ao futuro destes cursos, isto é paradoxal, que vos parece?

**R.R.** — Isto liga-se ao que o departamento espera, espera-se a aprovação dos actuais programas, o decreto que oficializa a reestruturação, mas não podemos esperar que o MEC sancione, para comermos a trabalhar, até porque o que fazemos corresponde a uma permência dos próprios alunos.

**H.B.** — O IAPMEI deu conhecimento em devido tempo à Direcção Geral do Ensino Superior do acordo assinado entre a ESBAL/DAPD e o próprio IAPMEI, foi entregue uma cópia do mesmo acordo, e um convite ao director-geral para estar presente à sua as-

sinatura. Nós fizemos o mesmo pelo nosso lado, a direcção geral está portanto perfeitamente a par do que se passa. De tal maneira é assim, que perante o que tem vindo nos órgãos de comunicação sobre este acordo, telefonou para o departamento para que lhes fossem fornecidos todos os elementos, que eles sabiam existirem dentro do ministério, mas que não encontraram, para poderem formar um processo.

**AO** — Existem 10 estágios e 14 candidatos, não se sabe a que ritmo vão evoluir estes números mas, partindo do princípio que o número de licenciados cresce a um ritmo superior, como vai ser solucionado o problema?

**R.R.** — É possível que venha a haver a necessidade de uma selecção, os critérios não estão assentes ainda. Pensamos fazer uma reunião com todos os licenciados para lhes dar a notícia do ponto da situação e, nessa altura, discutir com eles e encontrar aqui na escola, um processo de selecção que nos pareça válido, e que possamos propor na comissão coordenadora do estágio.

**AO** — Pensou-se já em acções de apoio ao design de comunicação?

**R.R.** — Pensámos, e não está esquecido, este acordo prevê a hipótese de novos campos de colaboração, pelo que se poderá estudar o apoio ao design de comunicação.

**H.B.** — O próprio IAPMEI se mostrou interessado em colaborar com o sector de comunicação para as suas publicações. Por ocasião da assinatura do acordo, os engenheiros do IAPMEI que aqui estiveram visitaram o núcleo de design, e entraram numa sala onde decorria uma avaliação de trabalhos de design de comunicação, ficaram entusiasmados com o que tiveram oportunidade de ver.

**AO** — E as máquinas, vêm a caminho?

**H.B.** — Exacto, estão já escolhidas, e foram contactadas as casas que as irão fornecer, agora levanta-se o problema de onde é que irão ficar instaladas essas máquinas, que está já a ser estudado.

**R.R.** — Quero salientar ainda que existe também uma verba para a posterior publicação dos resultados dos estágios, estamos muito empenhados em que isso se faça, e que fique bem-feito, não só porque pode ser um instrumento de trabalho importante para os estagiários que se seguirem, como também, pela grande difusão que essa publicação poderá ter, indo sensibilizar outras empresas para que venham no futuro, a receber estagiários de design.

# cultura ideologia urbana e produção

A configuração de uma nação, das suas cidades, do seu "habitat", constituem modelo histórico, situativo da sociedade ao longo da sua evolução, processo histórico inscrito no solo, projectado no espaço, determinado na sua marcha temporal.

As formas duma nação, da cidade e do "habitat", são o reflexo das relações normais (ou anormais) entre a colectividade e o indivíduo; são o reflexo do modo de relação, de interacção das funções de produção, de cultura, de diversão e habitação.

A geometria e as relações funcionais entre os diversos elementos que constituem aquela conjuntura triplíce, são o desenho da actividade de um povo, da sua ligação biunívoca com outros povos, dos seus conflitos e contradições internos, em resumo, da sua História.

Assim, a cidade capitalista por exemplo, caracteriza-se — na sua estrutura física e na ordenação dos seus espaços — como o lugar privilegiado dos poderes políticos impostos; da classe dominante; da repressão, protecção e troca; do desenvolvimento da produção capitalista e da super-exploração; do sufocamento das tradições populares e da espontaneidade das massas trabalhadoras; da divisão social e da divisão entre o trabalho manual e intelectual.

No âmbito da passagem do capitalismo ao socialismo — abstraindo os trilhos da aventura e do empirismo — pressupõe-se pois, a reordenação do espaço capitalista, "a desurbanização das cidades", conduzindo deste modo ao descongestionamento demográfico das mesmas, onde a forte concentração fora promovida pela minoria dominante, como "alfobre" de mão-de-obra barata, massas sociais vivendo sobre severas condições de alienação e despojadas dos meios necessários à afirmação e desenvolvimento da sua cultura, assim como à libertação da sua capacidade criadora.

Tal processo dinâmico impõe a reorganização dos espaços urbanos (e rurais) e a criação de novos centros populacionais, projectados ao encontro dos novos rumos do interesse na-

cional. Os espaços reordenados e as novas cidades com suas estruturas colectivas e individuais, deverão por sua vez, desenvolver-se de harmonia com as exigências culturais, psicológicas e físicas do respectivo povo.

Quem deverá, neste contexto de reflexões, ocupar-se de tais aspectos ou tarefas?

A questão terá forçosamente de ser colocada, sem que se deixe de pensar que no âmbito da respectiva resposta, deverão ser os urbanistas e arquitectos de formação nacional, aliados aos sociólogos, economistas e designers com as mesmas características, bem como às populações, todos, portanto, estruturalmente embebidos, desenvolvidos e preparados; no contexto das realidades exigidas — sem rejeição, naturalmente, de experiências vividas em espaços socio-culturais exteriores de cariz semelhante, depois de cuidadosamente tratados.

No caso específico do design, de perguntar então, qual o conteúdo da ideologia que se manifesta contrária e conclui quanto ao não interesse, para o país, da formação de designers das várias especialidades. Ou de mexer, com oportunidade adequada na questão da dependência e das estruturas ideológicas internas reaccionárias, alertadas pelo facto de nos recordarmos que essa nova forma de alienação, pode decorrer precisamente, da não existência de quadros internos suficientes e competentes, necessários ao estudo e interpretação das realidades dum país, em ordem ao seu verdadeiro desenvolvimento; ou devendo-se mesmo, ao não aproveitamento dos que já existem, pelo facto das referidas tarefas serem desempenhadas por outros, muitas vezes distantes de problemas específicos e do seu modo de abordar.

Recordando que em verdade, a importação de projectos de conteúdo e interesse contraditórios pode conduzir à construção dum quadro sócio-económico caracterizado pela importação de bens de equipamento, de capital e de cultura inadequados ao interesse nacional; um quadro de demissão intelectual dos potenciais dirigentes

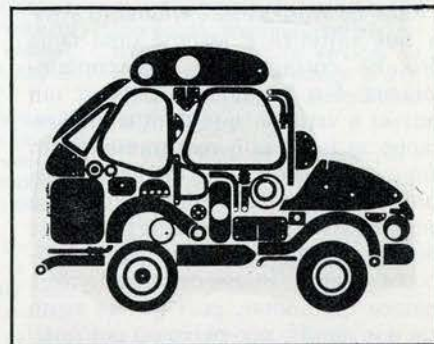
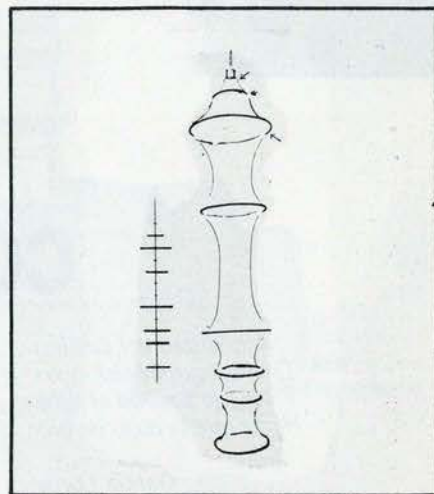
nacionais; um quadro de exploração e sufocamento de energia criadora e da capacidade de desenvolvimento das populações; um quadro que em lugar de ser a afirmação, constitui a negação da independência nacional.

De perguntar ainda, se a posição opinativa, contrária à existência de designers nacionais, não constituirá manifestação de insuficiência intelectual ou de irresponsabilidade, imaturidade ideológica, ou mesmo atitude elitista e monopolista do conhecimento.

No levantamento destas questões, virão em sequência outras ligadas ao aparecimento do Design em Portugal, após a existência durante muitos anos da formação nas escolas de Belas-Artes de pintores e escultores, ou como hoje já se diz, de operadores estéticos ou ainda trabalhadores visuais.

Com efeito, terá sido deste grupo que saíram alguns daqueles que até então se dedicavam à arte pura e, modificando-se no seu modo de trabalhar transformaram-se em designers, assumindo totalmente o seu método, pelo que em contrário a sua obra seria falsa. Isto não invalida no entanto a existência dos "designers improvisados", que não abandonam situações artísticas subjectivas em favor dum melhor planeamento, para uma produção socialmente mais justa. ●

Guapo Garção  
3º ano Design de Comunicação





## o animal complicado

*A la mitad del camino  
Cortó limones redondos  
Y los fue tirando al agua  
Hasta que la puso de oro*

*García Lorca*

Falar de Wolf Vostell enquanto artista que sintetiza e assume uma larga série de correntes de arte contemporânea, é o mesmo que dissecar um cadáver e verificar que dum animal estranho se trata, pois que apresenta um número triplo ou quadrúpulo de músculos e ossos. No entanto Vostell é também isso; um animal artístico de anatomia complicada, uma máquina algo complexo e desconcertante que apetece desmontar, pois que se sente que por detrás, por baixo ou por qual-

quer lado se esconde algo que contém eternidade.

Vostell é entre muitas outras coisas um poeta de objectos. É através dos objectos que ele nos diz uma série de coisas, umas logicamente descodificadas e outras, mensagens não redutíveis a palavras, coisas que são objectos eles próprios nascendo num espaço que ocupam com a sua presença insólita e algo muda, mesmo quando estes objectos produzem ruídos como os automóveis mostrados em Belém.

Penso que um esforço de compreensão global da obra deste artista, por muito tentador que seja não será tão interessante como a procura de acerto ou identificação pessoal com algo desta profusão. Toda a quantidade e multiplicidade de situações arrastando objectos nos levam a reagir e a reacção

não é necessariamente contra.

Existe em Vostell uma certa provocação na maneira como ele se assume, como se diz artista, mas a sua violação do espectador é profundamente séria e estruturada. Estamos perante um criador explícito que propõe um jogo honesto através de uma inteligência rara exigida pela simplicidade de regras no complexo jogo proposto.

O que é mostrado, leva-me a crer que Vostell se vê a si próprio mais como uma instituição, como uma entidade cultural que encarna um ponto que ele constrói na história e com isso da sua própria história, do que como o artista-indivíduo apresentando a sua visão do mundo.

Vostell é um animal de muitos olhos, um bicho de muitas cabeças sustentado por um corpo metálico onde se aloja também um denso lirismo. Um lirismo capaz de instalar um canário a cantar na Fundação Gulbenkian, canário que na sua evidência amarela produz o mais subversivo espectáculo que um cenário de objectos ortogonais e ortodoxos pode receber. Mais que o vitelo entornado pelas alcatifas, que as metáforas de qualquer holocausto. Essa rara capacidade de reflexão plástica e conceptual sobre o antagonismo do telúrico espanhol e o mecânico de uma Alemanha maçissa e massificada são uma das principais qualidades morais deste artista.

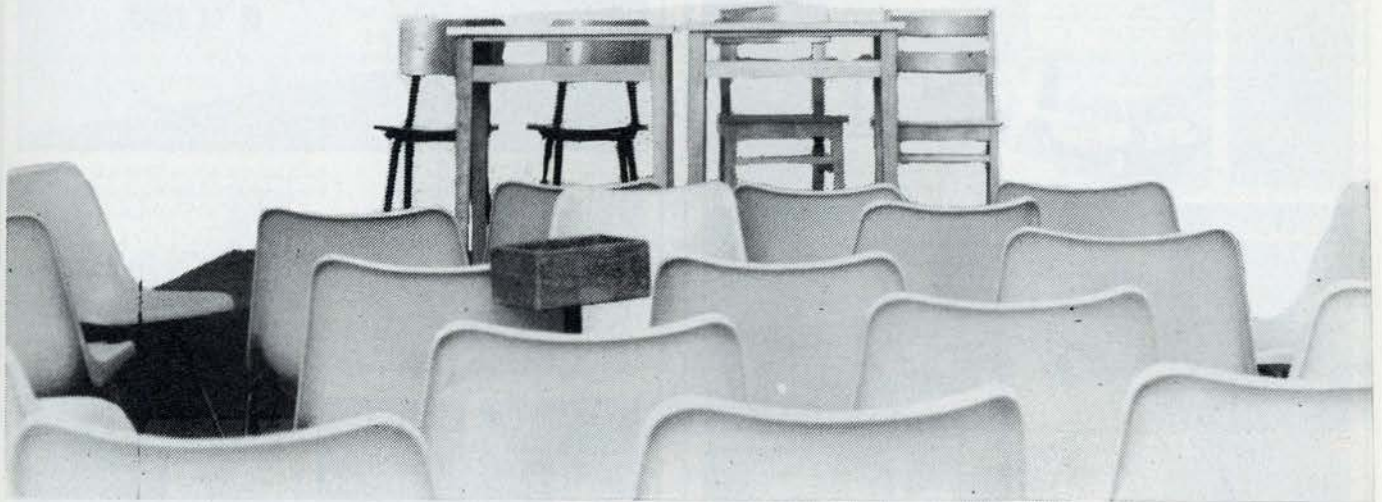
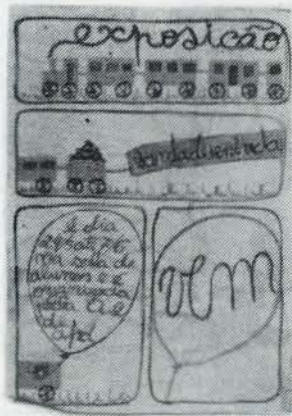
Relembrando os anos em que o público da arte falava com entusiasmo da obra aberta, vemos esse mesmo público pouco aumentado para o que seria desejável encantar-se com a multiplicidade de leituras oferecidas pelas obras. O outro público, o do "homo Kitsch", engrossa de indignação, como não podia deixar de ser sente-se provocado e, — pior — não sabe bem explicar porquê. Nessa indignação certos valores sagrados, cristalizados no pão nosso de cada dia, trazidos para a categoria de outros objectos, têm de certo importância.

Mas sendo que o que me interessa é o discurso que o Vostell me provoca, os arrepios e o respeito provocado por tanto lirismo contido em objectos hediondos, eu digo: o artista que produziu tudo isto interessa-me profundamente. Depois de o ter visto actuar num happening em que ele deu um concerto para transitores amarrados a duas pescadas e canto flamenco, depois de ter visto a movimentação deste animal expressionista e tudo, apetece-me pensar nele como um conjunto de máquinas ou mesmo já um museu. Gostaria de dissecá-lo para depois lhe contar as peças e não chegar a alguma conclusão pedagógica ●

Lisboa, 12 de Junho de 1979  
Sílvia Chicó



# b.d. e cartoon



*N.R.: O Núcleo de Cinema Audiovisuais da Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL promoveu recentemente uma exposição de Banda Desenhada na qual constituiu uma agradável surpresa a elevada participação dos estudantes, o dinamismo, o espírito de mudança que a envolveu. No encerramento da exposição decorreu um debate que reproduzimos, no qual se reflectiu sobre problemas da BD e não só. Participaram: Activistas do Núcleo, outros estudantes, o professor Carlos Amado do Departamento de APD da ESBAL e ainda Gerales Lino, do Clube*

*Português de Banda Desenhada. O debate foi reproduzido através de anotações tiradas na altura pelo que certas ideias se perderam e outras aparecem um pouco desinseridas do seu contexto na conversa. Alguns dos pontos mais importantes e controversos serão desenvolvidos em futuros artigos na "Arte-opinião".*

## EXPO DE BD E ESBAL

**Cristina Sousa** — Ao organizar esta exposição o Núcleo de Cinema e Audiovisuais pretendeu alargar a sua actividade para além da divulgação de filmes, di-

namizando a BD, tipo de trabalho que envolve outro tipo de preocupações para além do desenho, que embora seja objecto do interesse de muitos colegas, tem sido completamente desprezada nesta escola.

**Alvaro** — Foi nossa intenção também, partir para coisas mais arrojadas e sobretudo quebrar a apatia da maioria dos estudantes que só vêm à escola para assistir às aulas.

**Manuel Sintra** — Deveria haver uma cadeira que se ocupasse das técnicas da BD, pois há pessoas que vêm nelas o futuro, tal como outras na pintura.

**Gerales Lino** — Na escola é ministrada uma educação clássica em que os conhecimentos são sobretudo transmitidos por intermédio da leitura, embora na Preparatória já se estude a BD. Na ESBAL penso que ela está num "getto".

**Luís Palma** — Previamos que o número de pranchas apresentadas fosse muito menor que aquele das que vieram a ser expostas, atendendo a que não há nos cursos qualquer cadeira sobre a BD e nem se fala nela no Desenho.

**Carlos Amado** — Penso que a Arteopinião devia promover um

concurso mensal para trabalhos de BD a publicar pela revista. A prova que os trabalhos existem está patente nesta exposição.

### BD HOJE

**Carlos Amado** — A divulgação da BD começou nos jornais americanos. Ela exige menos meios técnicos que o cinema que exige uma despesa avultada, condições particulares, e que é "lido" não por um indivíduo mas por um grupo.

Por outro lado, a BD permite uma leitura rápida que se torna um factor importantíssimo hoje, quando quase ninguém tem tempo para ler grandes livros. É importante o facto de contar uma história; em Marraquesh vi um velhote que chegava a uma praça, sentava-se e preparava-se através de orações apropriadas para contar longas histórias do género das "mil e uma noites" que muita gente concentrada à sua volta escutava atentamente. Vem de longe a forma de comunicação usada na BD; estou a lembrar-me das tapeçarias de guerras e caçadas, de Bayeux.

**João Barroso** — Já Goya pintou um quadro representando várias cenas ao longo das quais um padre domina um ladrão, que é uma perfeita BD.

### COMERCIALISMO E BD

**Manuel Sintra** — Hoje o fenómeno da BD cresceu tanto que

gerou uma indústria, prostituindo-se.

**Fernando** — Se é verdade que há muita história de pacotilha, também há coisas bem desenhadas. A verdade é que 90% daquilo que se faz em cada ramo se destina a ser consumido e logo esquecido, e assim sucessivamente, para que haja rotação de dinheiro. Creio que a BD ao princípio era genuína, mas que mais tarde se veio a criar um fosso entre a BD (desenho/argumento) de qualidade e má.

**João Barroso** — Apenas 1% da BD existente no mercado se aproveita.

**Fernando** — Assim como também há a música de pacotilha que não considero popular, mas obrigatória. As pessoas aceitam-na como à moda na maneira de vestir. Vejam como se foi deteriorando o Flash Gordon... Por outro lado o que é bom é discreto e passa muitas vezes despercebido.

**João Barroso** — É preciso não esquecer o factor de mercado. Cria-se um estilo que tem um certo êxito e logo uma série de seguidores tentam copiar o criador e manter o mesmo traço, mas deturpam-no. Distingo o que é comercial (deturpado) do que é apenas comercial.

**Geraldes Lino** — Sempre foi antagónica a qualidade e o comercialismo. Os primeiros "comix" eram de grande qualidade e só por deturpação europeia se pensou que se destina-

vam exclusivamente às crianças. Hoje existem por todo o mundo grandes banda-desenhistas de qualidade, há exposições, os organismos internacionais interessam-se pela BD. Por exemplo foi criado em S. Paulo uma Universidade de BD, nos EUA existe um grande museu de "histórias aos quadrinhos" (designação infantil). Evidentemente que o comercialismo existe, na BD como no cinema.

**João Barroso** — A tradução desvirtua muitas vezes, não só o sentido do texto, mas também o tipo de letra, perfeitamente intencional, que só o autor inscreve nos talões. Isto deve-se a um problema económico: o legendador é pago a metro.

### LITERATURA E BD

**Carlos Amado** — Há um salto da literatura da palavra para a literatura da imagem. Como dizia um provérbio chinês: "Um desenho vale cem palavras".

**Fernando** — É lógico, procurar-se economizar o tempo.

**C. Amado** — Compreende-se que tal aconteça, com o crescimento da megalópolis. Só por causa dos transportes perdemos um quinto do tempo livre, pelo que escasseia o tempo do lazer.

**Alvaro** — BD cria imagens de fácil compreensão que chegam a toda a gente e permitem desenvolver os processos de comunicação visual, mas também vender-se mais.

**Carlos Amado** — Devido a este carácter da imagem, se procurava fazê-las acompanhar os romances.

**Fernando** — Estou a lembrar-me das excelentes reproduções que acompanham os romances de Júlio Verne.

**João Barroso** — Percebo que digam que a BD é pernicioso, pois desde que apareceu, as crianças não lêem mais nada, e a literatura vai ficando para trás. Por exemplo eu, comecei a ler tardíssimo porque só tinha acesso a BD de má qualidade. Considero que a BD deve vir a substituir a literatura.

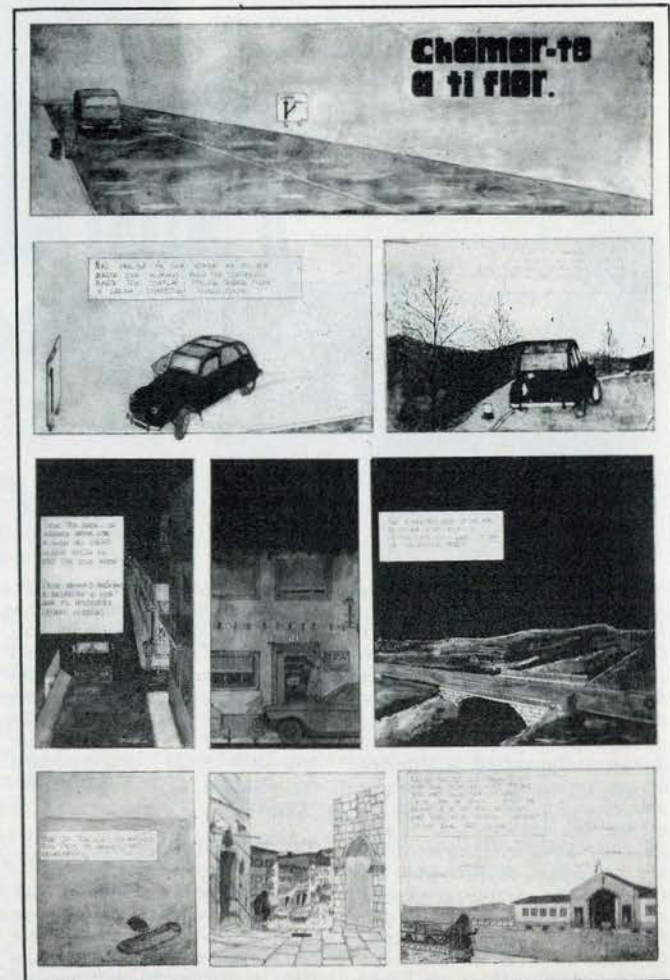
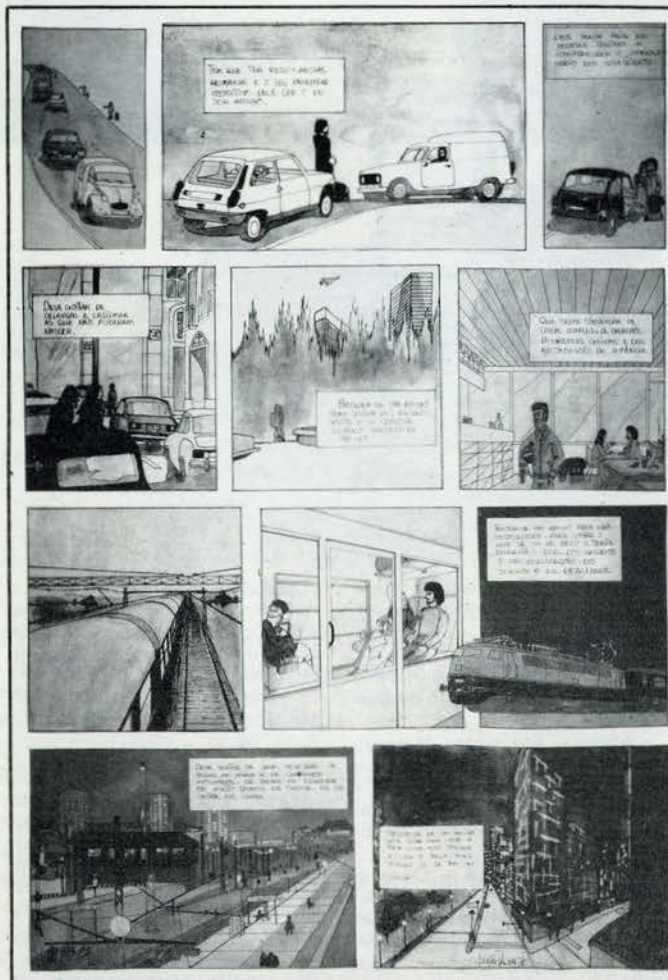
**Samuel** — Hoje faz-se, em BD, adaptações de boas obras literárias.

**João Barroso** — BD e literatura são formas de comunicação insubstituíveis que devem sobreviver paralelamente. Lá porque foi desprezada, a BD não deve agora substituir as outras formas de comunicação.

**Geraldes Lino** — Literatura e BD não se opõem mas complementam-se e não devemos dar aches a quem quer destruir a BD. Hoje, quem rivaliza mais com a BD é a TV, já que as artes visuais têm influência maior, e a pintura está restrita aos salões.

**João Barroso** — A selecção da BD pelos pais é má, pois há pouca informação sobre o assunto, e os professores optam e não deixam optar.

**Geraldes Lino** — Assim como nas outras formas artísticas. Por



exemplo, a literatura infantil es- casseia.

## FORMA E CONTEÚDO

**Carlos Amado** — Valéry dizia: "Um poema não se faz com ideias, faz-se com palavras". Não se pode abstrair da matéria-base na qual o objecto é construído e mal está quando se pretende que a ideia seja independente da forma.

Existe uma relação triangular da interdependência ideia-forma-material. Tanto a forma como o material são susceptíveis de modificar a ideia. Fomos ensinados que o fundamental é a ideia, quando nem a própria palavra o é.

**Tomás Féria** — Na verdade surgiu agora um movimento que tenta destruir esse triângulo que referiu — a arte conceptual — que tenta traduzir a ideia pura.

**João Barroso** — Não concordo com o Vasco Granja quando diz que "qualquer material serve". Se é verdade que um grande banda-deseñista pode fazer BD em mortaldas de cigarro, a carência de material é limitativa. Para mim BD já não é história, mas sim, pesquisa gráfica.

**Carlos Amado** — É a grande exploração do nível da página, a partir de Windsor Mao Kay, o Einstein da BD.

## PESQUISA E HISTÓRIA

**João Barroso** — Uma coisa me parece positiva na nossa época: demarcaram-se dois campos na banda desenhada — por um lado a história, por outro a pesquisa gráfica.

**Tomás Féria** — Há BDs aqui expostas que são colagens, e reflectem a necessidade de proceder a uma pesquisa formal, um pouco cortada na escola, onde existe uma certa auto-castração.

**João Barroso** — Há coisas que só vão aparecendo à medida que se vão fazendo.

**Geraldes Lino** — Há autores que são influenciados por um barroquismo que os leva à estatição das figuras e, tal como Visconti e Antonioni, jogam com a forma e a cor. Em Alex Raymond a história perde-se na beleza dos desenhos. Outros contam a história linearmente e dão origem à faceta da BD que a torna o retrato das épocas, traços, sinais da arquitectura, automóveis, aviões. É o caso de Hergé.

**Fernando** — A história do "Tintin au Tibet" atrasou-se durante meses por falta de informação das autoridades locais acerca do aspecto da farda da polícia.

**João Barroso** — E que Hergé trabalha numa grande equipa, onde chegavam a construir um avião para modelo. Mas hoje já não se retrata a época, chega-se a retratar épocas antigas.

**Geraldes Lino** — Isso enquadra-se no revivalismo, é uma moda.

**João Barroso** — O que quero dizer é que se perde a ideia da BD como retrato de uma época, ela assume antes o carácter de pesquisa gráfica.

## CINEMA MUDO E BD

**Fernando** — A BD parece o cinema mudo.

**Álvaro** — Há BDs que têm muito som. Nas montanhas ouves do silêncio, no mar ouves as ondas.

**Fernando** — sso acontece porque a própria cabeça já associa sons a imagens. Lembrom-me de um filme mudo em que se dispara um canhão, cortam a imagem e na seguinte se vê milhares de patos a levantar voo.

**Geraldes Lino** — É o som pela imagem. Podem usar-se também honomatopeias. Mas no Príncipe Valente é BD muda, não existe o balão, há apenas narração.

**Fernando** — Gosto mais de personagens silenciosas.

**Tomás Féria** — Não é necessário que o cinema mudo puxe mais pela imaginação que o sonoro, tudo depende dum e do outro.

**Fernando** — Penso que o som e a imagem se prejudicam mutuamente. Acredito mais numa economia espartana dos meios de comunicação, que não deixe quaisquer dúvidas, embora admita que se possa usar a técnica contrária.

## BD E CARTOON

**Carlos Amado** — O que define a BD e a distingue do cartoon?

**João Barroso** — Será o balão? A sequência narrativa? E os desenhos nas grutas de Altamira?

**Geraldes Lino** — Já me lembrei de reunir o Sam e o Carlos Barradas para, em conjunto, ver se chegam a alguma conclusão sobre o assunto, já que o primeiro é tido como cartoonista e o segundo como banda-deseñista. Penso que existe BD quando há uma sequência de um desenho para o outro, uma continuidade criada no nosso espírito.

**Carlos Amado** — O elemento tempo é um dos elementos da construção da BD. Quando há 2 momentos, ou mais, trata-se de BD.

**João Barroso** — O cartoon vive no momento.

**Tomás Féria** — Não vejo qualquer necessidade da diferenciação.

**Carlos Amado** — Até que ponto posso fazer BD com diapositivos?

**Geraldes Lino** — Isso seria uma "slidonovela".

**João Barroso** — Tenho um projecto de tirar imagens da cidade, ao acaso, que vou procurar dispor de modo a não haver sequência nem história, ou seja, existir um espaço muito grande entre cada imagem. Deixa de ser BD?

**Geraldes Lino** — Passa a ser ilustração. Processos semelhantes se vêem no cinema.

**Carlos Amado** — É difícil dizer onde começam umas formas de arte e acabam as outras. Temos que rever os termos com que definimos as formas artísticas.

**Samuel** — BD também é pintura, embora muitas vezes não sejam os profissionais a pintarem as suas próprias pranchas.

**Tomás Féria** — É o factor económico-social que determina a distanção entre as várias formas de arte, produto da especialização que acompanhou a revolução industrial. O artista cada vez está mais desligado do meio-social.

**Esteves** — É necessário ligar os criadores.

## BD COMO MODO DE VIDA

**João Barroso** — A BD como modo de vida, acarreta inúmeros problemas. Trata-se de saber se a BD deve ser um produto de consumo ou uma forma de pesquisa. A colocação dos trabalhos é extremamente difícil, porque os editores pura e simplesmente não publicam o que não é comercial, ou impõem restrições por exemplo no nº de folhas que devem ter os albuns.

**Geraldes Lino** — Como em todas as formas de arte sempre houve indivíduos de espírito comercial. Mas há, por exemplo, pintores que trabalham por encomenda mas mantêm o mesmo nível de qualidade.

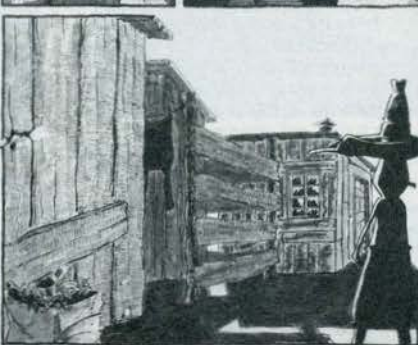
**João Barroso** — Cortam as pernas à criação. Por outro lado o Clube Português de Banda Desenhada é um Clube de coleccionadores, ao nível de criadores nunca funcionou. Criam-se "ghettos" que dividem a malta. A Visão morreu porque quiseram começar o prédio pelo 7º andar, e devido aos ordenados elevadíssimos que pagavam.

**Tomás Féria** — Havia um tipo que se queria desfazer de 600 contos por causa dos impostos, só que não chegaram...





... E LÁ, DEPOIS DA BOMBA REITAR-LES APAREL A PRAÇA PARA SE DEITAREM



Procuramos, enfim, ser um bloco aglutinador quer de criadores quer de ensaistas e colecionadores. Publicamos um boletim mensal onde reproduzimos trabalhos de autores jovens e também nomes internacionalmente conhecidos. Estamos em contacto com a TV com vista à organização de um programa sobre BD, já que o do Vasco Granja é sobre Cinema de Animação, mas ainda não conseguimos nada".

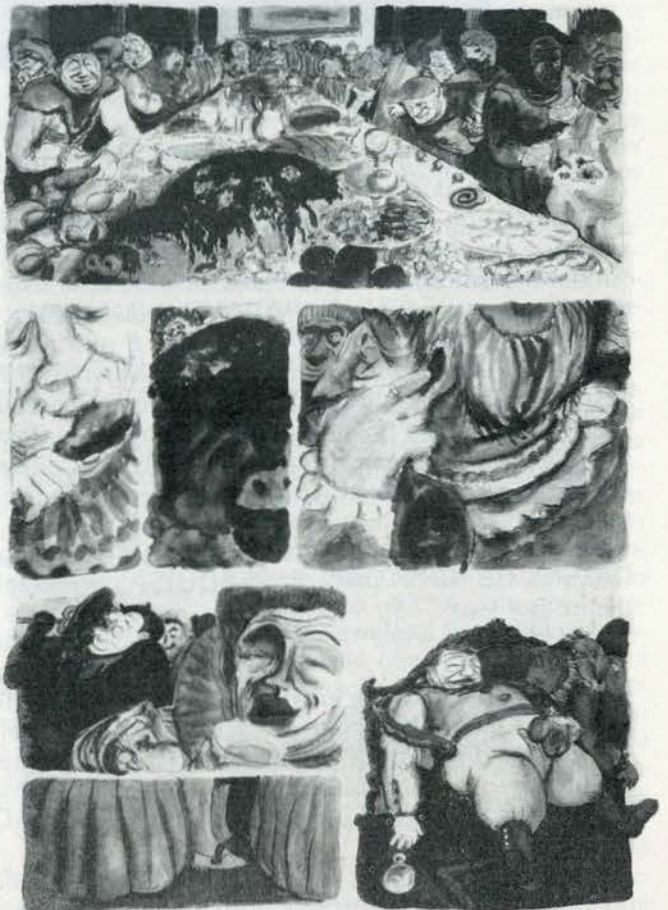
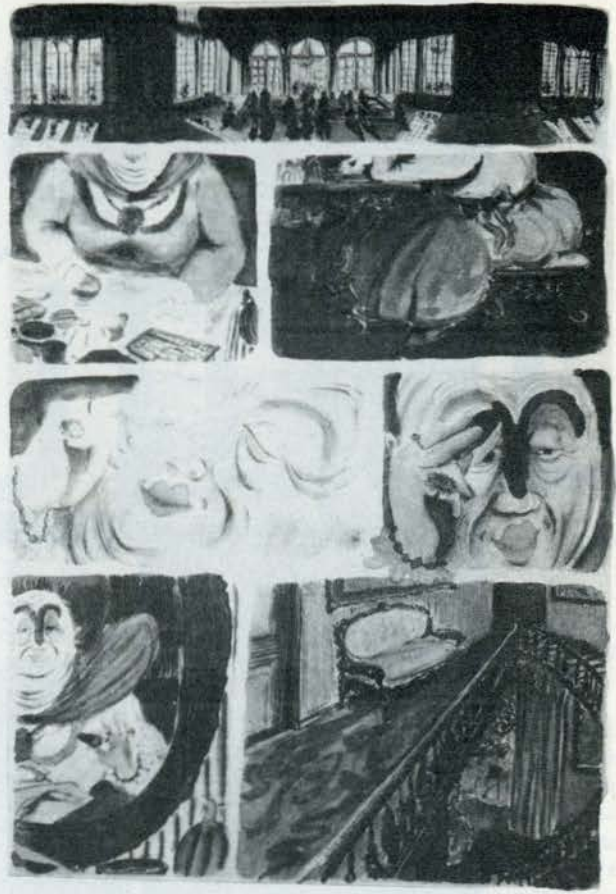
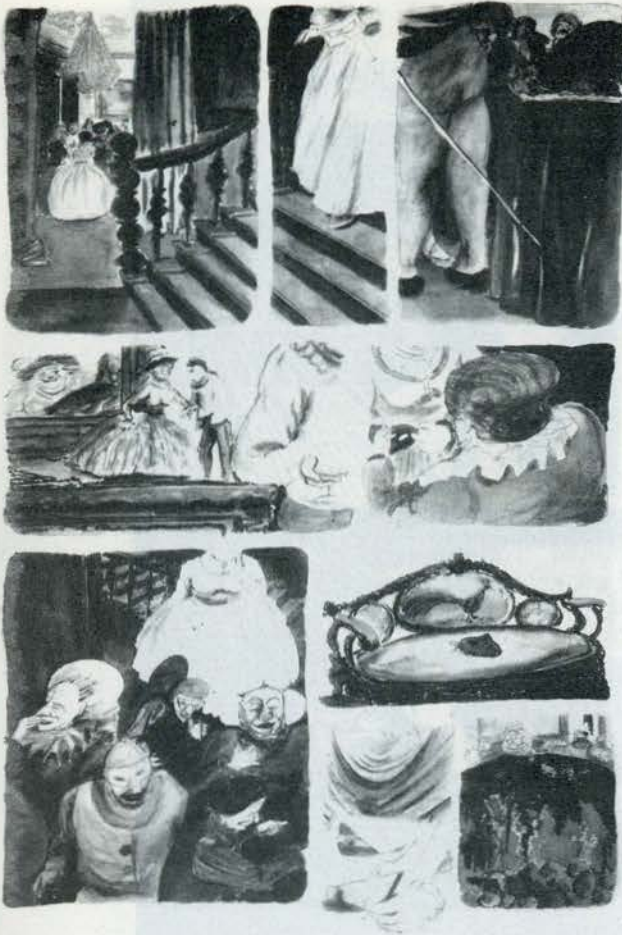
Esteve presente e participou no debate promovido pelo Núcleo de Cinema e Audiovisuais da AE-APD/ESBAL Geraides Lino, do Centro Português de Banda Desenhada. Por nos parecer uma estrutura que pode vir a desempenhar um papel importante, Arteopinião pediu a Geraides Lino informações sobre o Centro (Praça Dr. Nuno Pinheiro Torres, 2-9º Esq. - Ao fim da 2ª circular, Benfca).

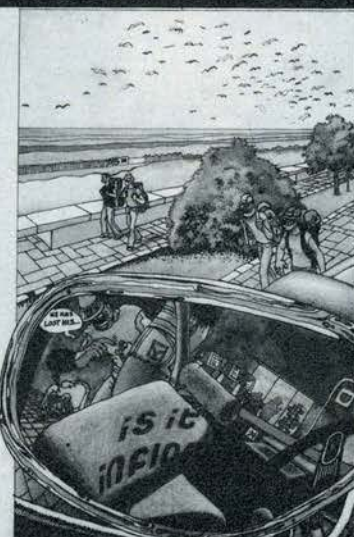
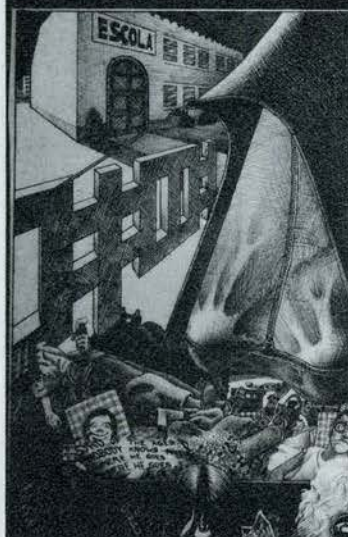
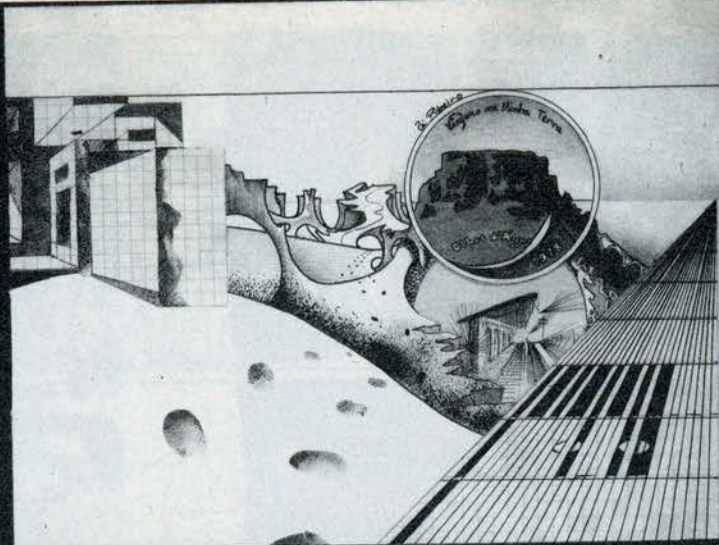
"O Centro Português de

Banda Desenhada tem por finalidade a divulgação da BD e incentivar o aparecimento de novos valores, procurando simultaneamente promover a publicação de clássicos portugueses. Já publicámos trabalhos de dois autores, E.T. Coelho e Víctor Peon, organizámos colóquios sobre BD, contactámos organismos internacionais. Outra das nossas actividades consiste em proporcionar aos sócios a aquisição de números de revistas

desaparecidas do mercado, obter descontos na compra de revistas estrangeiras.

Organizámos exposições, entre as quais destaco a que foi apresentada na Filgráfica 76 "100 anos de Histórias aos Quadrinhos em Portugal/um panorama da Banda Desenhada". Menciono também uma exposição itinerante sobre as possibilidades de aproveitamento pedagógico da BD que após ir a Faro, Aveiro, Viseu, Funchal, está neste momento em Portalegre.





## A MINHA BANDA DESENHADA

A Banda Desenhada é uma forma de comunicação com um poder de EXPRESSÃO e de INTERVENÇÃO que lhe vem de um peculiar domínio do espaço e do tempo, que pode contribuir para aprofundar a explicação (ou complicação) de uma situação dada por uma relação PALAVRA/IMAGEM.

Neste aspecto, a Banda Desenhada é um instrumento invulgarmente completo, abrangendo um vasto leque de aplicações, todavia com os seus limites, mas cujas possibilidades penso que tendem a equivaler por exemplo as da ANIMAÇÃO, e digo equivaler por não existir uma coincidência de limites dos dois meios.

Mas a Banda Desenhada é também um espantoso CAMPO DE CRIAÇÃO E PESQUISA; principalmente por isso

faço Banda Desenhada;

faço Banda Desenhada,

por um lado, por nela encontrar o meio adequado para uma clara expressão de certos conceitos mais ou menos difíceis, de situações plásticas caracterizadas, muito particulares, tanto ao nível de uma transposição do REAL, como da CRIAÇÃO PURA.

por outro lado, por esta ser um mundo aberto à

imaginação, onde a palavra é imagem e a imagem palavra, um mundo cuja leitura nos pode levar a imprimir rotação ao livro, etc. — um meio, enfim, que embora não viva os seus dias de infância, permanece fértil, tendo apenas esgotado algumas formas possíveis e do qual há ainda muito a esperar; o facto de inicialmente ter sido aceite (em geral) com uma maior abertura pelas gerações mais jovens, leva-me a crer num futuro próspero, em horizontes vastos e desconhecidos para a Banda Desenhada;

faço Banda Desenhada em busca de expressão concreta para mundos "Seres", "não Seres" e questões — subjectiva ou objectivamente;

faço Banda Desenhada procurando dominar progressivamente este precioso meio — eventualmente ao serviço de não menos precioso fim: o domínio da comunicação;

faço Banda Desenhada na tentativa de CONHECER E DAR A CONHECER ao mundo e a minha pessoa a MINHA PESSOA E O MUNDO.

Não faço Banda Desenhada porque não tenho TEMPO!

Zé Ribeiro  
21-5-79

# O CASO MUTUAL

*N.R.: "Sinistros" são por vezes os meandros em que se move um arquitecto. Exemplo disso é o que tem vindo a suceder com a equipa de arquitectura que concebeu o edifício da Mutual no Porto. Foi-nos enviado o texto base de uma conferência de imprensa que quer pelo seu interesse quer pelo próprio interesse do assunto, em si bastante revelador de certas práticas e processos, achámos de obrigatória publicação.*

## SOBRE O EDIFÍCIO DA MUTUAL NA RUA DE CAMPO ALEGRE

A CIDADE TEM O DIREITO de saber porque uma obra de volume considerável e localização tão significativa, iniciada em 1972 sob projecto de uma equipa que venceu, por unanimidade, um concurso público cujo júri incluía representantes da Escola de Belas Artes, do Sindicato Nacional dos Arquitectos e da Câmara Municipal do Porto, ainda não foi concluída encontrando-se parada há mais de cinco anos. Essa paragem no andamento normal das obras teve as suas razões e os seus responsáveis.

Para melhor se compreender a situação actual façamos um breve historial dos acontecimentos:

O concurso público que foi rodeado de um certo aparato publicitário e (também por isso) se dizia da maior seriedade e idoneidade — o que era manifesto na composição do júri — destinava-se a um edifício comercial e de escritórios incluindo a sede social da Mutual Companhia de Seguros.

No programa eram garantidos os direitos de autor e de propriedade intelectual da obra. A equipa vencedora definiu o seu projecto como sendo um edifício aberto (com acessos em vários pontos e em andares diferentes; um percurso pelo interior do edifício para peões, alternativo ao passeio da rua Gonçalo Sampaio-Campo Alegre; amplas plataformas ajardinadas prolon-

gando os espaços interiores, etc.); como um edifício que daria continuidade ao "canal urbano" que deve ser o Campo Alegre, apoiando no entanto o peão (habitante da zona ou não) dando-lhe zonas de estar, percursos cobertos e principalmente afastando-o e protegendo-o da agressão do trânsito naquele nó urbanístico que na altura previa passagens subterrâneas. O volume por nós proposto pretende cumprir uma função estabilizadora no perfil urbano e substitui um edifício "torre" (mais um) aí previsto. Finalmente, embora estando numa zona "moderna" da cidade pretende-se referir o edifício ao "Porto antigo" através dos ritmos e materiais. Daí a nossa opção de que o exterior do edifício seja unicamente: betão armado (material/estrutura que substitui o granito), vidro e ferro; (ninguém terá dúvidas sobre as tradições da serralharia da cidade e se as tivesse bastava dar por ela uma vista de olhos mais atenta).

No historial da obra foi precisamente neste último aspecto que começaram os problemas pois que elementos da antiga Administração pretendiam substituir o ferro por outro material, o alumínio (novorriquismo provinciano, colonização cultural ou, outras coisas...); no entanto para se fazer essa alteração de materiais seria necessário introduzir substanciais alterações ao projecto, nomeadamente às fachadas, como foi reconhecido por técnicos especialistas estrangeiros consultados. Nem nós nem a Câmara nem o Sindicato dos Arquitectos aprovámos tal proposta de mudança e alteração. Então chegou-se ao ponto de a Administração interferir directamente na obra dando ordens ao empreiteiro para acrescentar umas palas em betão para suportar a caixilharia de alumínio, para o que chegou a ser feita a respectiva estrutura de ferro. Foi a fase em que o edifício 'usou barba'. Só com o 25 de Abril foi possível fazer-lhe a barba que entretanto tingiu com

manchas de ferrugem o betão que ficará à vista, aparente. Inconformados lutámos na defesa da obra e dos nossos direitos, com o apoio das entidades citadas. Foi então tentado o nosso afastamento. Entretanto tinham surgido diferendos com a firma construtora que de início se viu obrigada a demolir trinta e tal pilares já construídos por estes não terem a necessária resistência para suportar o edifício. Neste contencioso interviemos dando forte apoio à Administração em combates com peritos altamente qualificados contratados pelo construtor para advogar a sua causa. Após a saída da Administração iniciou-se a nível nacional uma primeira tentativa para reestruturar as companhias de seguros entretanto nacionalizadas. Aparentemente por esta causa a obra parou. De facto dado que da totalidade da obra inicialmente só tinham sido postas a concurso as obras de pedreiro, cimenteiro e betão armado e de saneamento, ficámos aguardando que nos informassem sobre os novos concursos para a continuação das obras. Esta situação de expectativa, de modo nenhum passiva pois mantivemos contactos e fizemos sugestões no sentido de abreviar a conclusão da obra, foi apenas interrompida, pela fase em que a Mutual se dispôs a vender o terreno, os projectos e a parte já construída. De entre os vários candidatos à compra os meios de comunicação deram conta de que o Ministério da Justiça se propunha adquirir o imóvel para nele instalar a sede no Porto da Polícia Judiciária. Embora exista um contrato firmado entre a Mutual e o chefe da equipa de arquitectos segundo o qual a Mutual não pode mudar o destino da obra sem o seu consentimento, só já quando as negociações se encontravam na fase final fomos chamados ao caso. Afirmámos então que nos dispunhamos a analisar a compatibilidade entre as exigências do novo programa funcional a fornecer pela P.J. e os aspectos da concepção do projecto inalteráveis (sob pena de ser *outro* projecto) e a partir daí estudar as hipóteses de adaptação da parte já construída aos fins agora em vista. Tornámos claros, no entanto e desde logo, alguns aspectos fundamentais como o do edifício ser "aberto". A P.J. reconheceu que a sua sede deveria ter um único acesso, que não poderia haver atravessamento de peões, etc. e após uma reunião conjunta (representantes do Ministério, P.J., Mutual e equipa projectista) em que foram prestados os esclarecimentos necessários à boa compreensão da situação, o Ministério da Justiça desistiu naturalmente da aquisição do imóvel. Desde então — Julho de 78 — até agora continuamos (nós e a obra) à espera. Espera que já custou ao Estado uns largos

milhares de contos. Os projectistas, sempre na expectativa de recomeçar com o trabalho, viram-se desmobilizados para conseguir outros trabalhos e sofreram prejuízos consideráveis pela agressão constante que as informações prestadas pelos órgãos de comunicação social (que infelizmente se limitaram a fazer eco de situações emocionais geradas à volta deste caso) faziam à sua imagem pública; e a Cidade não terá sido lesada também por esta demora? Se o edifício representa um equipamento urbano útil e necessário (quantos escritórios ocupam habitações?) com as suas zonas comerciais e parque de estacionamento para além das áreas destinadas, na altura, a escritórios para alugar, não terá sido a Cidade a maior vítima desta situação?

Por fim, no dia 6 de Fevereiro próximo passado acabou-se a espera: a Mutual decidiu "continuar" a obra e "denunciar" o contrato com o arquitecto; unilateralmente e sem a mediação da Associação dos Arquitectos Portugueses (conforme estipula o contrato).

A CIDADE TEM POIS O DIREITO de ser informada de que o proprietário do edifício se propõe finalmente concluí-lo sem dar garantias, no entanto, de lhe manter os predicados que o qualificaram como sendo o que melhor servia, enquanto intervenção arquitectónica — já que pretende agora "continuar" a obra sem a participação da equipa que o concebeu. Pretende pois o proprietário desvincular-se dos compromissos assumidos com os projectistas (vínculos contratuais e legais) e acima de tudo com a Cidade pois não é impunemente que se constrói, ou destrói, um edifício com aquele significado.

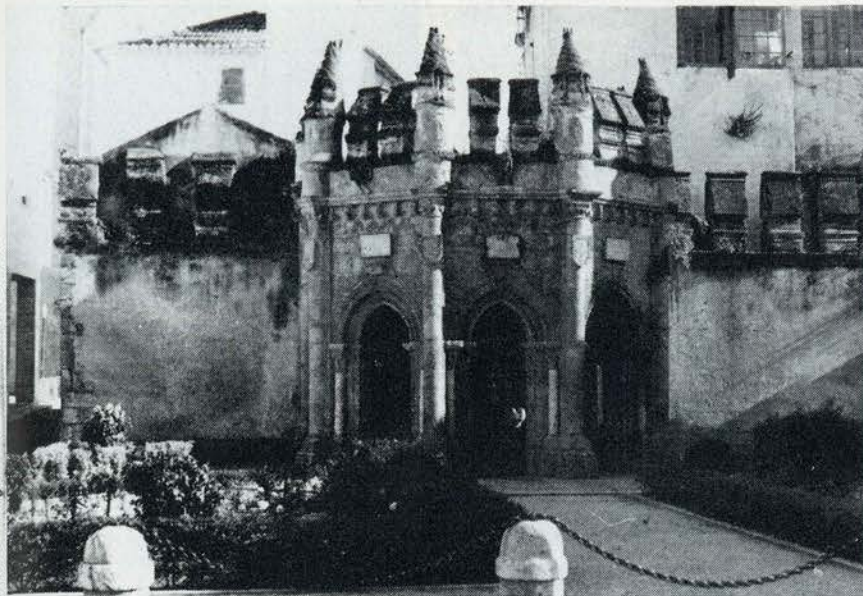
## O PROBLEMA CULTURAL

Esta obra e a sua história são exemplares e cabe-nos fazer o ponto das aquisições e ensinamentos colhidos.

Verificou-se que um projecto premiado pode servir os interesses do proprietário no que diz respeito a rentabilidade e resultados económicos de exploração. Portanto, a degradação das obras pela entrega dos projectos a sectores profissionais menos ou nada qualificados e com menos exigências não tem desculpa e só pode ser justificada pela ganância de lucros imorais e pelas deficiências culturais dos promotores. Por outro lado verificou-se que a Mutual sucessivamente se foi afastando dos princípios básicos que orientaram a decisão de lançar o concurso público e que esses afastamentos se devem à não compreensão do problema de fundo que era o de se tentar conseguir um meio, o mais seguro possível, que

(Cont. na pág. 36)





# PATRIMÓNIO ARTÍSTICO E CULTURAL

1 — Pode considerar-se património o conjunto de todos os testemunhos de "valor cultural", herdados ou recentemente adquiridos, que ajudam a definir e fazem parte da nossa própria identidade. Por isso, todas as formas de expressão (a poesia, os objectos artísticos ou utilitários, os monumentos, os sítios, os comportamentos, etc.) que constituem sinal significativo do seu tempo e lugar, devem ser salvaguardados. Não só as grandes criações mas também as obras modestas, não só as de ontem mas também as de hoje fazem parte integrante desse mesmo património.

2 — O património nacional está inserido num contexto mais geral. Para além das razões puramente regionalistas deve existir a consciência de um sentido universal. Porque nos diz respeito e directa ou indirectamente nos engloba e faz parte da nossa cultura, é necessário conservá-lo. Os elementos destruídos nem sempre são normal-

mente substituídos. E podem ser de tal modo importantes no contexto das sedimentações culturais que o seu desaparecimento cria uma lacuna nas ligações naturais entre o nosso passado e o nosso presente. Destruir os objectos que referem à nossa cultura é impedir o "desenvolvimento cultural" do próprio homem como ser singular e colectivo.

Os objectos têm cargas qualitativamente distintas. Por isso, as razões que nos levam a conservá-los são diferentes: o sentido histórico, o significado cultural, a utilidade social, o valor estético.

3 — São vários os problemas que afectam a conservação do património: agentes físicos, interesses comerciais e de especulação, a destruição voluntária ou por falta de informação, a ausência de legislação adequada, a não existência frequente de técnicos especializados. Estas situações afectam, mais ou menos acidentalmente, o património de todos os países. O caso portu-

guês agrava-se em alguns aspectos, nomeadamente no que diz respeito à legislação de protecção e a uma exagerada burocracia. Para além da solução destes problemas, só possível com disponibilidade de verbas, é fundamental o próprio desenvolvimento cultural das populações, a consciencialização do valor do seu património, a ideia de que é seu, que não constitui um peso morto mas pode continuar a satisfazer muito das suas necessidades sociais. Para isso, é necessário que ele seja minimamente protegido e facilitado o acesso a uma utilização a essas populações.

Não compete só ao Estado tomar medidas que possibilitem a manutenção do património, mas também às próprias populações, às quais devem ser dados meios próprios. Paralelamente devem as mesmas estar correctamente sensibilizadas e informadas.

4 — A consciência de que é necessário manter e proteger o nosso património vem de longe. As primeiras preocupações e medidas de sistematização datam do século XVI e são produto da tarefa dos humanistas. Os elementos preferencialmente tratados, estudados e protegidos (nesta altura através de recolha para organização de colecções) são os "restos arqueológicos", as artes decorativas e também a pintura, esta embora mais acidentalmente. A primeira tentativa de inventariação geral surge em 1686 com a organização do "Theatro do Reino de Portugal e dos Algarves por cidades, villas, fortes e fortalezas como que por scenas repartido". No reinado de D. João V, por alvará de 20 de Agosto de 1721, são tomadas medidas concretas quanto à recolha e conservação do património. A Academia Real da História, através do respectivo secretário é a instituição que coordena e divulga essas actividades. Esta legislação refere especialmente a "monumentos" e é orientada por critérios de antiguidade. Simultaneamente é criado o "museu arqueológico". Em 1802, as funções de coordenação da inventariação são transferidas para o bibliotecário-mor da Biblioteca Pública. No século XIX, surgem condições e propostas que levam à primeira inventariação criteriosa e à elaboração de um inventário em termos de uma carta artística. Com a secularização das ordens religiosas em 1833, os bens artísticos passaram para o Estado e foram reunidos no convento de S. Francisco até à organização da exposição de arte ornamental e à criação de um museu nacional de arte. As pesquisas arqueológicas vieram também trazer achegas para a consciencialização do problema. Os museus arqueológicos organizaram-se com o espólio dessas recolhas. Igualmente no final do século XIX o resta-

ro polémico de alguns monumentos importantes (os Jerónimos, a Batalha, a Sé de Lisboa, a Igreja e Convento da Madre de Deus) vieram clarificar a necessidade específica de protecção do património arquitectónico. Em 1890 é criada a Comissão de Monumentos Nacionais. Neste contexto, a Real Associação dos Architectos Cívicos e Arqueólogos Portugueses teve um papel importante, sendo incumbida de lançar as bases da inventariação sistemática dos monumentos nacionais.

5 — Conservar o património pode ser mantê-lo, recuperá-lo, ou mesmo integrá-lo. Antes de qualquer intervenção, deverá existir um estudo correcto que pode resultar da colaboração de vários especialistas e técnicos. Mas, fundamentalmente, para que se conheça e mantenha esse património, é necessário saber o que existe ainda. Daí a necessidade de uma inventariação exaustiva, acompanhada por uma informação e por critérios de classificação correctos e normalizados.

Outra tarefa prioritária é a educação das populações na qual a escola deve ter um papel preponderante.

Conservar não é apenas manter aparentemente, criando situações artificiais. Conservar não é, igualmente, isolar e limitar a intervenção presente, mas, ao contrário, pode ser uma correcta intervenção do novo e do antigo, numa revitalização recíproca. Conservar pode ser também reutilizar "certos" edifícios, equipamentos ou conjuntos, os quais poderão ser postos ao serviço dos interesses sociais das populações. Essa utilização pode mesmo ser uma forma de as interessar pelos "monumentos" e de os proteger, dado que a inutilidade torna o edifício mais vulnerável. No entanto, nas opções quanto à reutilização reside o ponto mais controverso desta questão. Será por vezes até necessário optar entre reutilizar ou não o edifício. O mais importante será, sem dúvida, que a opção seja fundamentada, consciente e clara.

6 — A recolha e protecção dos vários objectos pode trazer situações controversas. Neste sentido, parece importante referir três ordens de questões:

a) Património e Museus — O museu funciona nalguns casos como o menor dos males no que diz respeito à conservação do nosso património. Entre perdê-lo e poder recuperá-lo fora do seu contexto faz-se a opção. São exemplos desta situação a talha e o azulejo que no caso português só funcionam correctamente no espaço arquitectónico a que se destinavam. No entanto, o próprio museu que é importante neste contexto deve exercer correctamente as suas funções culturais e científicas.

(Cont. na pág. 36)



1 Imagem de terracota de S. Miguel—Sacristia

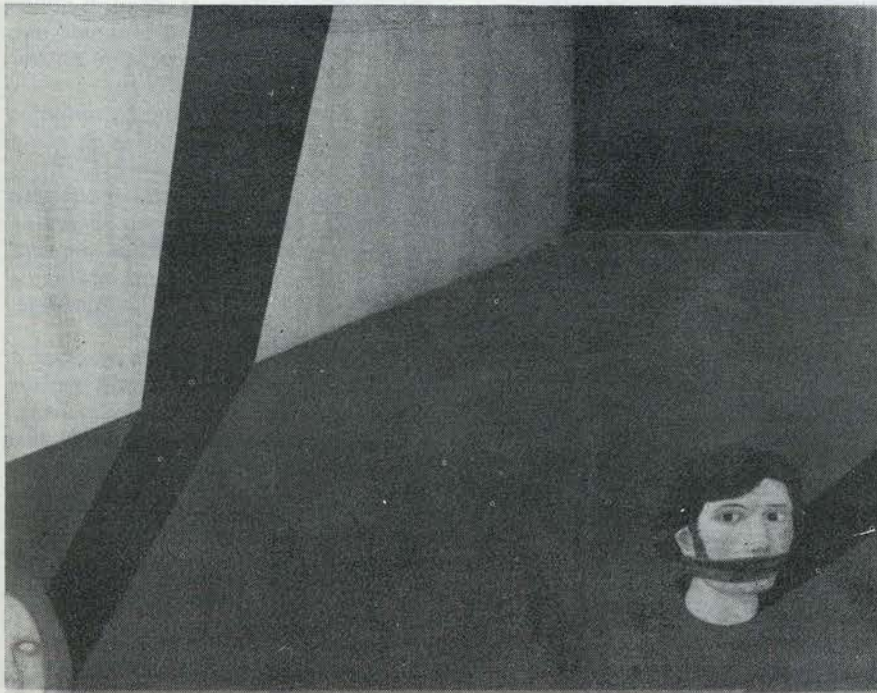
2 As traseiras do retábulo necessitam de urgentes reparações, pois tanto as paredes como a escada que dá para a parte superior do altar-mor se encontram em avançado estado de desagregação.

3 Arca encimada por três cabeças de anjos e quadros a óleo, bastante danificado presentes na sala do museu.

4 Pormenor.

# O artista autodidacta

Vitor Marques — óleo sobre madeira — 1978



*N.R.: A provar a ideia de que Portugal não é só Lisboa (embora quase, para certo tipo de gente...) o pessoal do Pukta enviou-nos o texto que vão ler. Alertando para problemas um pouco na linha dos que Hipólito Clemente já pusera em certa medida, a gente do Pukta vem-nos dizer algo mais. Com as palavras que se querem claras, falam de determinada realidade, que persistentemente é votada a um esquecimento que talvez não seja só negligência...*

A prática artística é, sem dúvida, uma prática marginal. A sociedade de classes, essencialmente produtivista, confere-lhe um estatuto social de importância relativa. Esta negligência sui generis, mais ou menos condescendente, deve-se ao facto do fenómeno artístico, a dialéctica sujeito/objecto artísticos, tenderem a reflectir as contradições do processus social.

Como o título indica, não vamos fazer uma abordagem sociológica da complexa problemática do fenómeno artístico. Tão-pouco é nosso propósito colocar o problema específico da marginalização do artista, enquanto agente social.

Afigura-se-nos mais oportuno referenciar uma experiência concreta — a nossa — que, de certo modo, significa a particularização desse aspecto mais geral.

Ser artista autodidacta neste país é difícil.

O circuito hermético da actividade artística não se compadece com o potencial estético de cada um. A dissimetria produção/fruição, produto natural da divisão social do trabalho, é agravada pelas contradições inerentes a cada um dos componentes desta relação. O que significa dizer: as condições de produção e/ou fruição artística são desiguais.

Tendo como base a nossa experiência podemos sistematizar em meia dúzia de pontos o conjunto de obstáculos que limitam (quando não impedem) o artista autodidacta, arredado à partida da circunscrição académica e da "inteligentzia":

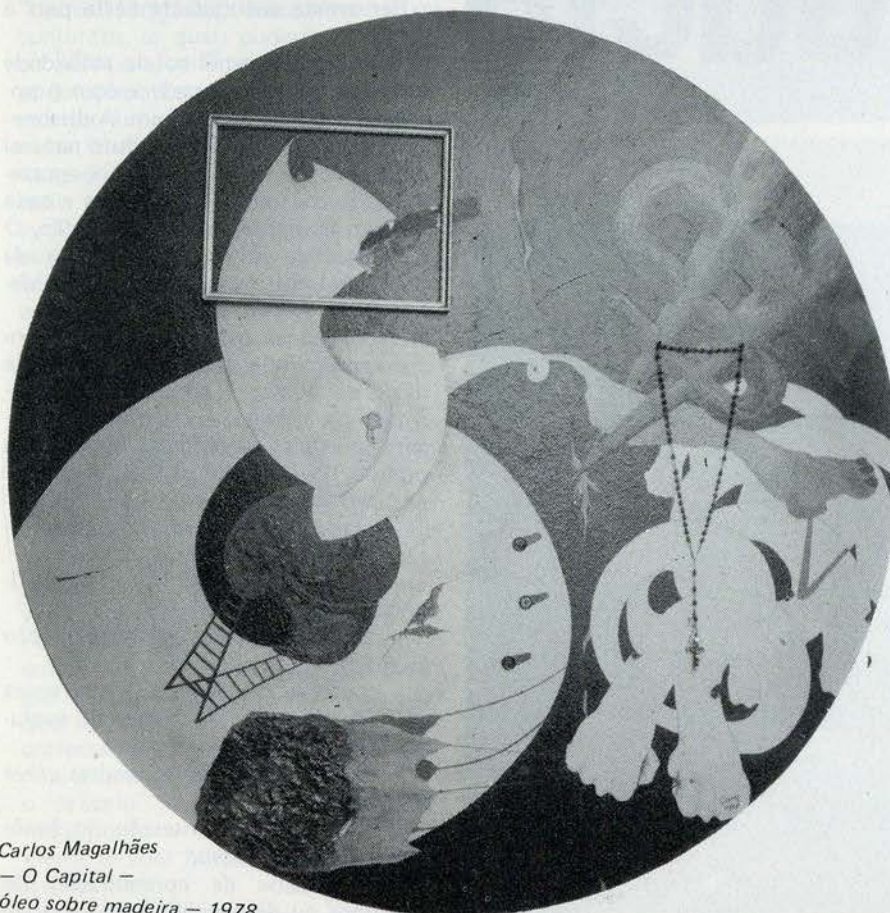
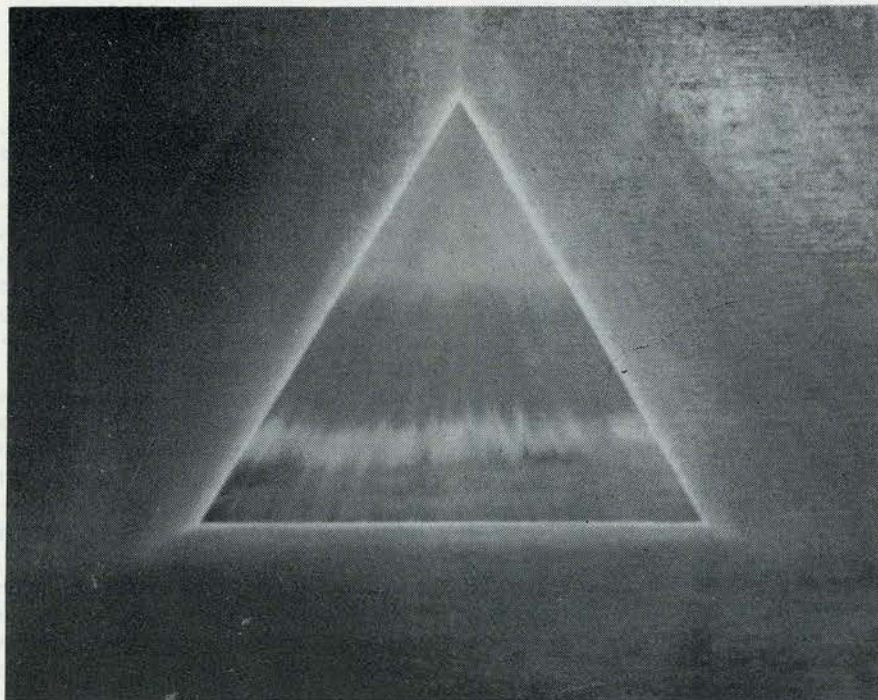
- o incompatível custo dos materiais;
- ausência de subsídios e apoios financeiros doutra ordem;
- dificuldade de aperfeiçoamento técnico;
- contacto insuficiente, por vezes efémero, com as tendências de evolução da arte contemporânea;
- perspectiva histórica muitas vezes deficiente;
- dificuldade de inserção no fenómeno artístico activo;
- dificuldade de apresentação de trabalhos ou desenvolvimento de qual-

quer espécie de prática artística pública;

— indiferença por parte da "crítica";  
— demais limitações resultantes da generalização da "lei da selva" ao campo artístico.

Cuspimos na cara daqueles que dizem: "quem não pode, não faz". Porque estes são o baluarte do elitismo, da segregação cultural, peça

António Pacheco — óleo sobre tela — 1979



Carlos Magalhães  
— O Capital —  
óleo sobre madeira — 1978

mestra da superestrutura ideológica da sociedade classista.

Somos um grupo de autodidactas que conforme se pode ler no nosso manifesto de apresentação "...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..."

De uma maneira mais ou menos sistemática, mais ou menos elementar, cada um de nós já tinha assumido, publicamente, um certo compromisso (materializado em pequenas e esporádicas exposições).

Esta fase bem específica era o climax de breves estádios de desenvolvimento e amadurecimento, desde o fervilhar da emoção à crise da atitude passiva e expectante perante as coisas da arte, passando pela organização das emoções e pela sua selecção cada vez mais rigorosa. Corresponde à necessidade de expressão e reprodução através da arte.

A tendência para a nossa organização em termos de "colectivo" resultou naturalmente de toda uma série de factores que não importa aqui tratar. De qualquer modo admitimos que existiu no fundo um certo impulso gregário. A conjugação de esforços, no entanto, não se traduz pelo eliminar das barreiras.

É o atelier sombrio e húmido que não é só atelier mas quarto de dormir ou despensa. São os materiais de má qualidade. É a dificuldade de transporte das obras para os locais de exposição. É a obra danificada por ausência de embalagens condignas. São os retoques à última da hora. Os nervos arrasam-se. Há que pedinchar expositores. Há a dificuldade de permanência na exposição. São os atestados médicos a justificar uma falta no emprego hoje, outra amanhã. E ainda as faltas descontadas no tempo de férias. A vontade de desistir. Venham ver senhores donos da arte a falta de meios para prosseguir. As mesmas telas que servem para duas, três obras diferentes. As marcas que teimam em persistir. Malditas marcas! E os pincéis que largam pelos. Venham ver senhores donos da arte o atelier sombrio e húmido que não é só atelier mas quarto de dormir ou despensa.

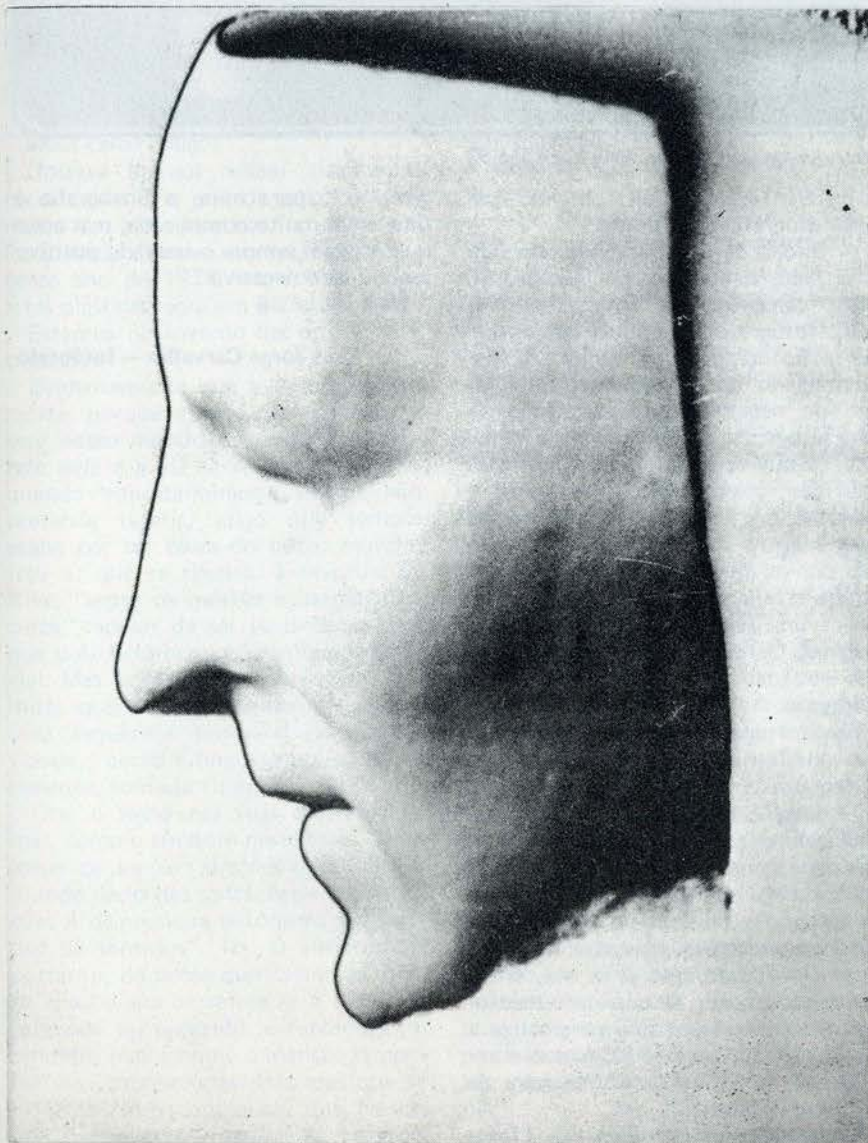
Em compensação, meus senhores donos da arte, a expectativa de que a situação se modifique para os artistas autodidactas e de que estes encontrem um quadro de realização no panorama artístico e contribuam à sua maneira para o rejuvenescimento necessário e a ruptura da contenção do "ensino superior artístico".

Não foi nosso propósito agudizar a dicotomia artistas autodidactas/artistas das Belas-Artes. Pelo contrário, estamos convencidos que a resolução dos inúmeros problemas daqueles passa pela resolução dos inúmeros problemas destrouros e vice-versa. A interpenetração é necessária, queira ou não queira o papão. Nada de confusões, apenas pretendemos desnudar uma situação discriminatória ●

Grupo PUKTA  
12-5-79

# POSITIVO NEGATIVO

Masque Solarisé — Man Ray



*N.R.: Novamente nas nossas páginas Luís Jorge Carvalho, desta vez para, referindo-se ao artigo de João Oliveira publicado anteriormente em "arte-opinião", tecer algumas considerações críticas cujo interesse maior é da própria Fotografia como actividade criadora/crítica, e que também funcionam, como sempre desejámos, à laia de detonador para saudável polémica.*

"...Quando o fotógrafo faz falsificação, a imprensa encoraja-o. A crítica está nas mãos dum punhado de conhecedores profissionais de lugares-comuns. Diante das obras de um fotógrafo que faz 'arte', aplaudem, usam o seu calão imutável e declaram: 'A fotografia tornou-se realmente uma arte!' Pois bem, a fotografia não é arte, pois a motivação do fotógrafo é diametralmente oposta à do artista. O artista tenta realizar algo que nunca teve existência concreta, anteriormente. O fotógrafo preserva algo que existiu, mas desapareceu. Para Goethe, a imaginação dentro do real era a forma mais elevada de imaginação".

**Charles Harbutt**

Considero importante esclarecer aspectos referidos, no escrito de João Oliveira, publicado no número 5 desta revista. Não por gosto de fazer polémica, mas porque o que ficou dito era bastante confuso e inexacto relativamente à concepção fotográfica que defende, entre outros aspectos, também o negativo todo.

Quando se fala do aproveitamento integral do negativo na ampliação da imagem fotográfica, não estão em causa questões relativas à "honestidade", "não-arte", "deontologia profissional", por parte de quem assim procede ou não. Nem sequer a utilização do negativo todo corresponde à ideia erradamente divulgada de que quem o faz tem a intenção de assim reproduzir a realidade, sem manipulações, tal qual ela é, mecanicamente. Seria um absurdo acreditarmos que Hine, Cartier-Bresson, Robert Frank, Avedon... (praticamente todos os nomes representativos da História da Fotografia) defenderam ou defendem tal conceito.

Os fotógrafos que aproveitam toda a imagem inicialmente captada pelo aparelho, defendem sim, uma fotografia que deve ser construída aquando da tomada de vistas. PARTINDO DA PRÓPRIA ESSÊNCIA DO QUE É A FOTOGRAFIA, completamente diversa da Pintura, e como tal impossível de comparar com esta no processo de elaboração, esses fotógrafos elaboram as suas imagens a partir dos parâmetros em que se pode obter uma fotografia: instante decisivo, enquadramento, objectiva, luz, velocidade de obtura-

ção, profundidade de campo, tipo de emulsão, tipo de formato e de aparelho utilizado. São zonas técnicas que o fotógrafo pode dominar a seu modo. Depois o trabalho no laboratório é fundamental, para a correcta reprodução do instante registado, o que implica grandes exigências de qualidade técnica. Ninguém pode negar o auxílio imprescindível do trabalho na câmara escura, apenas se repudiam os processos técnicos gratuitos, Kitch, que de um modo perfeitamente químico, não controlável pelo operador, vão conduzir a resultados que nada têm a ver com criatividade, leitura crítica e poética do real. É o que se passa em Portugal relativamente à chamada "fotografia artística", representada pelos amadores da medalha e alguns condecorados profissionais, cuja representatividade cultural não é nenhuma, e nem deles valeria a pena falar não fosse a confusão que lançam e os apoios oficiais que começam a ter.

Mas nem todos os fotógrafos utilizam o negativo todo. Um bom exemplo é W. Eugene Smith, considerado pela crítica mundial fotográfica como o maior fotojornalista de sempre. Mas se virmos os "contactos" de Eugene Smith ( ), os cortes são mínimos, não alteram as linhas de força do enquadramento original, não cortam elementos essenciais, são pequenos "acertos", que, devido à boa qualidade da imagem inicial, quase em nada alteram a fotografia. Evidentemente, E.S. não fotografaria leões com uma objectiva normal, para depois fazer blow-up, mas utilizaria uma tele-objectiva (são aliás para situações idênticas que elas foram fabricadas). Assim como as imagens de Man Ray (a que ele chama solarizações, radiogramas, fotomontagens ou fotografias) nada têm a ver com as fotografias (?) escolhidas por J.O. cuja péssima qualidade é inconcebível, mesmo como exemplo, num artigo assinado por quem se assume crítico fotográfico. A Martine Frank não é a Jôze e os cortes dos paginadores da LIFE não eram feitos à tesourada, sem prévia consulta aos fotógrafos, como acontece em muitos jornais do burgo e que J.O., por experiência profissional, tão bem conhece como eu.

Quem defende o "negativo-inteiro", não o faz por dogmatismo ou purismo, assim como quem desenha numa folha A4, não vai cortar a folha no fim para enquadrar convenientemente.

A fotografia não é tanto um processo técnico, o meio químico que leva ao aparecimento da imagem, mas sim a compreensão do real através do visor da máquina fotográfica, segundo várias combinações eminentemente criativas, como sejam os aspectos já apontados;



Marilyn Monroe, actrice, New York, 6-5-57

as referências culturais, poéticas que uma fotografia pode conter.

A história da fotografia não tem sido feita pelos habilidosos do laboratório, pelos campeões de concursos, mas pelos fotógrafos que souberam entender a Fotografia e o mundo. Aliás a questão do aproveitamento total ou não do negativo todo, praticamente não se põe na Europa, nem na América, já que as próprias agências fotográficas conceituadas (Magnum e Gamma, por exemplo) distribuem as suas imagens com a margem a negro, não por ser bonito mas porque corresponde a uma norma estabelecida, que indica precisamente o enquadramento original. Os cortes dependerão depois dos designers e às vezes também do fotógrafo.

Em Portugal, as confusões são grandes relativamente ao que deve ser a Fotografia. É uma situação que reflecte a nossa crise cultural e que só mudará com os tempos, ou não. Lamentavelmente, muitos fotógrafos não têm contribuído para a defesa e prestígio da fotografia, como meio de expressão autónomo, criativo, mas para aumentarem a confusão que pr'aí vai, entre concursos oficiais de qualidade medíocre, uma imprensa que marginaliza a imagem como meio informativo e exposições "artísticas" de uma falta de interesse evidente.

Como há tempos dizia um "fotó-

grafo": "...para mim, a Fotografia é uma coisa muito complicada, mas acho que ela tem sempre o seu lado positivo e o seu lado negativo...".

Haja Deus!...●

Luis Jorge Carvalho — fotógrafo

# discurso da arte

DISCURSO DA ARTE – DISCURSO  
SOBRE A ARTE OU ONDE SE  
TENTA REPENSAR AS NOSSAS  
CONTRADIÇÕES

Meus caros amigos

Gostava de vos relatar, na minha carta de hoje, o que de novo, no domínio das artes-plásticas, acontece em Paris. Nada de novo, porém, aconteceu neste ano de 1979, no domínio das artes-plásticas, aqui em Paris.

Estamos no inverno das nossas contradições.

Evidentemente que a Arte não está morta, porque a Arte não pertence a este nosso mundo dos mortais. Partindo dele e a ele se referindo, mesmo quando voluntariamente se lhe não pretende referir, julgo que sempre acaba por ser coisa do outro mundo. Isto é: que se situará, à maneira de Klee, "entre os mortos e os não nascidos", apesar de ser (e também porque o é) fenómeno eminentemente social. Mas também porque é mito. E o mito, que está visceralmente ligado a uma sequência temporal da narrativa, "como a linguagem e o conhecimento, torna-se símbolo". (1)

Ora, o signo nas suas diversas formas, como o símbolo neste caso, "bem longe de ser um simples decalque do mundo dado das sensações e das intuições é de maneira autónoma um doador de sentidos". (2) O símbolo sai, portanto, do nosso quotidiano, ao nosso quotidiano se refere e é nele que pretende ser recebido, entendido e entendido; mas é numa dimensão temporal sem coordenadas preciosas que se projecta, institucionaliza, que cresce; que morre e eventualmente, renasce.

A "querela dos universais", retomada por Duchamp ou por Magritte, cada um a seu modo, e o facto de ela ter sido assumida por toda uma linha da Arte contemporânea — sem contudo a ela directamente se referir, salvo o caso do próprio Magritte — levaria ao re-acender de um problema filosófico velho de séculos; querela essa levantada mais para reafirmar a convicção na ambiguidade do signo do que na sua capacidade de designar. Então se de facto *isto não é um cachimbo*, como escrevia Magritte sob a imagem de um cachimbo, o ridículo teria que cair inevitavelmente sobre as ingénuas (?) pretensões dos iconólogos? Mas foi só a convicção em tais hipóteses que teria levado a este grau zero da nossa escrita actual, quando de escrita se trata ainda e/ou novamente?

Dir-se-ia que hoje a um grau zero do fazer, corresponde um paralelo e contraditório empolamento do dizer, sobre aquilo que afinal se não faz. Porque, caso curioso, à aparente indigência intelectual e ao aparentemente mitigado substrato ideológico do que é dado a ver (quando apenas visto) opõe-se, ou contrapõe-se, um poderoso discurso rico e elaborado mas que, parece não lhe pertencer essencialmente. É discurso de? É discurso sobre? Era possível um empolamento do discurso? Deste discurso? Penso que sim.

A sistemática e consciente destruição do uso pretensamente inequívoco do símbolo, iniciada por Duchamp é, num processo dialéctico, a antítese dos pressupostos de Francisco Colonna na sua *Hypnerotomachia Poliphili* (para não recuarmos às culturas anteriores e aos hieróglifos — esses símbolos da mi-

tologia de um poder sem limites) e do Ripa, desse cândido Cesare Ripa que, ao serviço dos cardeais Salviati, lá ia coleccionando e publicando, por intermédio dos inquisidores-censores, alegorias "de todos os vícios e de todas as virtudes, para uso dos poetas, dos pintores e dos escultores" (3): as tais "imagine fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede com l'ochio". (3) Tratava-se, então, de um uso pragmático do símbolo para difusão e defesa da ideologia das classes dominantes de então. Essa tirania do discurso, exterior e pré-existente ao objecto de arte — que vai, de resto, sendo divulgado pelas publicações dos iconólogos sucessores de Ripa — transforma o artista, esse assalariado especialíssimo do latifúndio cultural do poder, em fabricante de símbolos cujo simbolismo pertencia, em primeiro lugar, à ideologia do patrão.

Ora, é contra esse uso pragmático do signo, e do cânone que lhe está subjacente, que o *Movimento Dada* se revolta; o conceptualismo dada é assumido como arma contra o dogmatismo canónico daquele uso do símbolo; e destrói, por isso e em primeiro lugar, o sistema de representação tradicional, propondo, ainda que caoticamente, um nível diverso da sua leitura. Movimento de vanguarda por excelência, logo revolucionário, é tão importante o que destrói, como (e principalmente) o que constrói. Duchamp, serena e profundamente, levará até às últimas consequências essa análise do que é dado a ver através de uma leitura da própria realidade, feita agora em termos semiológicos. As conclusões de Duchamp foram tão vastas e tão profundas que, dir-se-ia, não voltaria a ser possível o uso do signo codificado nas artes-plásticas.

Porém, os caminhos da pesquisa neste campo diversificam-se e as condições políticas, sociais e económicas transformam-se; mas a auto-reflexão da obra de Arte e a recusa da utilização da imagem (o que não implica a sua supressão) como mera transmissora hipotética de narrações e de descrições, friamente, acriticamente, não volta a ser possível nos mesmos termos. Isto é: não volta a aceitar-se o discurso verbal pré-existente à obra de arte como seu motor único ou fundamental, em nome da realidade, porque "o real não conta nunca histórias; a recordação, porque é uma narrativa, é absolutamente imaginária" (4), e ainda porque "narração e descrição se opõem em comum à imagem, porque o significante daquelas é temporalizado, enquanto o da imagem é instantâneo" (4). E a recusa da "história" não pressupõe a recusa do "discurso"; nem da imagem, que passará a ser "tra-

balhada" como qualquer signo: um "doador de sentidos". (2)

"Sabe-se que, para Hegel, o sentido da história da arte, tal como ele o desenvolve na *Estética*, é libertação progressiva em relação ao elemento sensível" (5) e "é por isso que a hierarquia das realizações históricas da arte, ele situa a arquitectura no mais baixo e no mais alto a poesia — passando pela escultura, a pintura, a música...". (5) Porque na poesia "o elemento sensível sofre uma espiritualização total". (5) Sendo assim, não terá sido exactamente a *vanguarda russa* (especialmente com Malevitch e Kandinsky) que virá comprovar essa teoria? "Nenhuma produção pictural contemporânea de Hegel é contemporânea da filosofia de Hegel. Será preciso esperar Kandinsky", (5) esse Kandinsky que, como Klee, Malevitch e outros, virão a "tomar o poder" do discurso que visceralmente à Arte pertence. Mas é no topo desta longa curva evolutiva que sobre todos eles recaem os anátemas acusadores: "arte degenerada"! "Arte formalista"! E os acusadores, cada um à sua maneira, reintegrar-lhe-ão os seus discursos, ideologicamente opostos mas formalmente simbolizados de maneira semelhante. Contradições da História, ou contradições da Arte? Julgo que se trata de contradições da História: é que um poder estabelecido não pode, como condição *sine qua non* da sua existência, prescindir da simbolização da sua mitologia. Apenas variam os processos de controlo.

A polémica questão *arte figurativa* — *arte abstracta*, a meu ver inútil na forma primária como foi encarada, não era mais, na sua base, do que a aceitação ou a recusa da incorporação de um discurso verbal na obra de arte, entendido este como "história". Não era portanto, na sua essência uma querela iconoclasta como erradamente se pode supor. Julgo que será antes a incompatibilidade da existência simultânea dos dois sistemas semióticos. E não me espantaria se a semiótica da Arte viesse, brevemente, a recolocar o problema, exactamente a partir do empolamento actual do discurso e desse tal grau zero da nossa escrita, que têm na sua origem um outro dado fundamental eminentemente económico e social; logo político: a obsolescência do objecto de arte, obsolescência voluntariamente assumida no plano estético a partir da obsolescência do objecto fabricado pela indústria das sociedades de consumo e em paralelo com ela. E para o mesmo mercado.

Ora, se tudo isto é verificável, teríamos o seguinte quadro actual:

1 — Morte gradual do objecto, entendido este como sistema de signos que se desejavam transmissores de

mensagens, ou então como entidades autonomizadas no campo aberto das leituras possíveis.

2 — Valorização constante do discurso sobre o leito agonizante do objecto e na mesma proporção da sua decadência.

E se esta é, de facto, a situação actual das artes plásticas, é nela e com ela que teremos que ultrapassar as nossas contradições. O discurso da arte estará, talvez pela primeira vez na História, na mão dos artistas, e no mundo da Arte não há cotas negativas.

Logo, penso que sou a hora de regressarmos à simbolização dos mitos. Uma vez mais. Isto é reentrarmos na História e fazermos nela uma opção, escolhendo o mito. É uma liberdade

incômoda este empolamento do discurso e este grau zero da nossa escrita...●

Até breve. Um grande abraço do  
Jorge Pinheiro  
Paris, 10 de Junho de 1979.

## NOTAS

(1) Ernst Cassirer — *Langage et mythe* — Ed. Minit

(2) Ernst Cassirer — *La philosophie des formes symboliques* III volume — Ed. Minit, 1972

(3) Cesare Ripa — *Iconologia* — Ed. Georg Olms, 1970

(4) Christian Metz — *Remarques pour une Phénoménologie du narratif* — *Révue d'Esthétique* (nouvelle série) 3-4, 1966

(5) Jean Joseph Goux — *Les iconoclastes* — Ed. du Seuil, 1978





# O pacto social do arquitecto

A prática duma profissão liberal é um pacto estabelecido entre a sociedade e o indivíduo. A finalidade do presente ensaio é ilustrar a sociedade que estabeleceu tal pacto e o tipo de profissional que daí derivou. Como ambos pertencem ao passado, vamos ilustrar a evolução da sociedade e a actual situação profissional, com o que resta do pacto concluído. Procuraremos demonstrar que nada já resta da antiga figura profissional e que a nova é frágil e de futuro incerto.

A sociedade que estabeleceu o pacto e da qual o profissional é figura típica (veremos adiante em que grau) é a sociedade liberal burguesa. Burguesa (Burgum, Burg, burgo), no sentido histórico do termo, isto é urbana e não da corte ou feudal; mercantil, ligada ao capital e não fundiária ou aristocrática, indicando com isto o estado económico e social que se seguiu ao mercantilismo iluminista e à revolução francesa. Em geral, podemos dizer que qualquer sociedade é uma textura de pactos entre elementos componentes e organismo geral. Os pactos podem ser escritos ou não escritos, conscientes ou inconscientes, livres ou coagidos, mas eles existem sempre. Típico da sociedade burguesa liberal é o factor de conceber o indivíduo como elemento construtivo, a única célula social; as instituições declarantes do pacto são o indivíduo e a sociedade, como parte e todo.

O pacto estipulado entre a sociedade e o indivíduo que exerce uma profissão liberal é em substância um encargo, o primeiro e o único que o profissional recebe, na medida em que todos os encargos que se lhe seguem são fracções do encargo originário global. A sociedade burguesa liberal confere ao profissional dignidade e privilégios que a seguir apontaremos. Para poder estar na posição de contrair o pacto, o indivíduo adquire por sua vez, apenas com as suas próprias forças (ou com as da sua família, que nessa sociedade disfarçam as vantagens do censo e que são geralmente confundidas com as forças individuais) um nível cultural de eficiência específica num determinado sector científico, técnico, previamente estabelecido. É necessário sublinhar o conceito de sector, estando este estreitamente ligado à ideia da profissão, bem como o facto de as únicas forças reconhecidas ao indivíduo serem

as suas próprias, morais ou materiais: estas são as mesmas que lhe serão sempre reconhecidas como forças motrizes do seu "cursus honorum". O pacto condiciona as relações entre o profissional e a sociedade, relações estas que se desenvolvem ao longo de três eixos fundamentais:

## 1o. — Eixo económico

A sociedade concede ao profissional um privilégio exclusivo, com todas as vantagens económicas inerentes. O profissional paga tal privilégio de duas maneiras:

a) Com o compromisso de potencializar a sua força de trabalho (Arbeitskraft) o que se torna também em sua vantagem. O profissional compensa a sociedade, não tanto valorizando a sua força-trabalho, quanto eliminando todos os limites superiores previamente concordados a essa valorização, consagrando-se ao trabalho muito além do que seria necessário para o seu sustento. De tal forma, ele permite o surgir duma plusvalia ilimitada, sobre a sua actividade, enriquecendo a sociedade, considerada como entidade patronal.

b) Com a sua contribuição pessoal ao progresso científico e técnico, em virtude de um sistema de comunhão ou publicização dos resultados. Está claro que, para uma sociedade burguesa liberal, o progresso científico deve considerar-se como um bem económico-social, impulsionador de progresso económico e de enriquecimento. Portanto, esta contribuição do profissional é essencialmente um melhoramento da civilização burguesa ou, em termos económicos, um aumento do capital fixo.

## 2o. — Eixo social — (ético em forma económica)

A sociedade confere ao profissional uma especial dignidade dentro dela própria, considerando-o muito mais do que um funcionário de igual capacidade. O mundo burguês liberal consegue isto libertando o profissional do ónus e preocupações da vida quotidiana, ou melhor, numa sociedade que tudo vê numa óptica económica, concedendo-lhe os benefícios do capital sem exigir o seu progresso concreto. Cada profissional é considerado como uma empresa, cujo capital é um trabalho de utilidade pública: o valor do capital é convencionalmente estabelecido em níveis bastante elevados.

O profissional paga a sua

posição na sociedade:

a) Com o dever de manter um condigno e exemplar nível de comportamento social, bem como fornecendo os quadros superiores dum exército de consumidores dos produtos do capital (a moda, bem como a imprensa periódica e, em geral, o mercado das notícias; e tal era, no seu alvorecer, o turismo, etc.);

b) Com o ser o activo defensor da ordem "individualista" sobre a qual a sociedade burguesa repousa, ou seja o inimigo mais irredutível do conceito de classe. 3

## 3o. — Eixo científico (lógico "Sub specie" técnica)

A sociedade reconhece a autoridade científica do profissional, pedindo a este todas as tarefas de avaliação, controle e exercício da actividade em que ele é perito. Os professores universitários (nas disciplinas preparatórias à profissão liberal) são escolhidos entre as fileiras profissionais. O catedrático deve ser antes de mais um esmerado profissional: capacidade científica e profissional são frequentemente confundidas entre si, e só recentemente se reconhecem as tarefas de investigação científica. O profissional paga esta confiança com um esforço contínuo de actualização de conhecimentos e da sua aplicação e com o "dever de ajuizar" as novidades científicas, com uma relação de obrigatoriedade para com o objecto da sua ciência: não lhe é permitido ignorar qualquer variação e cumpre-lhe tomar posição a favor ou contra ela; salvo depois pagar pessoalmente os erros.

Os três eixos das relações entre o profissional e a sociedade pressupõem um acordo prévio (tão óbvio que só pode ser posto em discussão nos momentos de crise, como o nosso) acerca do objecto da relação.

Por exemplo, o objecto da convenção entre arquitecto e sociedade é evidentemente a arquitectura (salvo precisações, por cada caso particular, para definir o que é a arquitectura). Dentro do sistema profissional existe uma gradação de valores (sabe-se o que é "mais" e o que é "menos" arquitectura), que, em poucas palavras, o organismo social toma como escala de valores arquitectónicos. Eis portanto como funciona a procuração: é arquitectura o que os arquitectos definem como tal. A esta escala ajustam-se todos, produtores e consumidores: os objectos produzidos são consi-

derados como objectos e referências, em primeiro lugar da escala profissional e em segundo lugar da geral. Nesta última eles tornam-se patrimonímo comum, espontâneo e, com o passar do tempo, óbvio (a palavra "casa" evoca em todos, quer moradores na cidade ou no campo, uma classe limitada de imagens, diferentes das evocadas, por exemplo, pela palavra "palácio"; e esta classe de imagens está ao alcance de todos espontânea e instantaneamente); sobre este patrimonímo comum de conceitos (ou tipos), o arquitecto desenvolve um trabalho crítico, extraindo elementos para os seus novos produtos, que darão lugar a uma nova disposição na escala de valores arquitectónicos, e assim por diante. O ciclo repete-se: nada de mais simples e, se assim quiserem, de mais óbvio.

O profissional resulta deste modo uma figura definida por coordenadas económicas, científicas e sociais. É inteiramente devotado à profissão, renunciando à sua humanidade integral. A especialização e a absorção total levam até ao extremo as deformações (mentais) profissionais do indivíduo. Os contactos com o resto da sociedade (com as pessoas que não pertencem ao seu mundo) desenrolam-se numa área limitada e exclusiva, na qual ele não dialoga (por falta de interlocutores), mas comanda, determina, ensina. Quanto ao resto, a sua personalidade de cidadão encontra-se a um nível comum e é afectada pelo considerável desequilíbrio existente no seu interior. Fora da sua profissão ele participa apenas do "common sense" típico da sua casta e da época em que vive. Isto vincula-o aos mitos e às modas do momento e faz dele uma personalidade que pode ser facilmente convencida, alienada, governada.

Mas a estes factos negativos ele contrapõe a consciência de ser o exemplo concreto dos ideais da sociedade burguesa liberal, um exemplo de potência individual e individualmente adquirida, baseada em dotes pessoais.

Ele sabe que é institucionalmente necessário a essa sociedade, cujo individualismo, sem a sua presença, seria abstracto e apenas intencional.

Onde ele estiver presente, a sociedade não exerce directamente senão um número limitado de actividades: a justiça, a guerra, a segurança pública.

A defesa dos interesses particulares, saúde física (e, com a liberdade religiosa, também a saúde espiritual), a construção civil e muitas outras formas de actividade são a carga do profissional, o qual se torna portanto o protagonista da vida social burguesa. Ele contrapõe-se ao capitalismo — ao homem que trabalha com o dinheiro como material de troca pura (financeiro) — bem como ao comerciante, que trabalha num sector limitado de trocas. Ele faz de ponte entre estes dois, ambos

ligados ao capital, e o proletariado, ligado ao trabalho, massa desprovida de personalidades em destaque, porque os indivíduos do proletariado são, por definição, intercambiáveis, enquanto o profissional é sempre, por definição, um "unicum".

Na consideração popular ele goza de maior estima do que um alto funcionário público. Com efeito, à diferença de quem reconhece no Estado o padrão supremo, ele considera o Estado como uma entidade particular a que o direito natural se não pode sujeitar; campeão dos ideais de liberdade e de justiça peculiares da sua sociedade, ele defende os ideais dos ataques vindos de cima — contra a potência do capital e dos interesses financeiros — e vindos de baixo — contra a pressão proletária, considerada subversiva nos seus fins e niveladora, logo anti-individualista.

Ilustrámos assim os dois contratantes do pacto, ou melhor os dois modelos que hoje temos deles.

A sociedade burguesa liberal teve duas evoluções: uma, traumática, com a realização das democracias populares (evolução em sentido proletário), outra, mais gradual, com a realização das sociedades neocapitalistas (evolução no sentido neocapitalista). Ambas as evoluções estão ainda a processar-se e demonstram uma notável complementaridade, como era lógico esperar em virtude da sua origem única. Actualmente, encontram-se em fase de aproximação simétrica: as democracias populares com o aumento da distribuição dos bens de consumo, o neocapitalismo com o endereço dirigístico post-keynesiano.

Nas democracias populares o profissional foi suprimido e o Estado chamou a si todas as funções que na sociedade burguesa eram desempenhadas por particulares; o exercício destas foi centralizado e o funcionário com um papel técnico substituiu o antigo gerente particular. Não é o caso de entretermo-nos demoradamente sobre esta óbvia substituição; podemos porém chamar brevemente a atenção para o facto de o desaparecimento do profissional coincidir com o desaparecimento dos princípios da lei natural (as liberdades do mundo democrático), que tinham vigorado na sociedade burguesa. Cumpre-nos também precisar que a classe dos funcionários substituiu, no plano técnico, a classe profissional.

Acerca do neocapitalismo é porém necessário um discurso mais amplo, antes de apresentar as relações que mantêm com os profissionais. A sua evolução relativamente à sociedade burguesa liberal consta de uma predominância desmedida dos interesses económicos sobre todos os restantes.

Esta preponderância — uma autêntica subida em vertical económica — possui uma for-

ça de que podemos entender as medidas se a pensarmos aplicada dentro das sociedades nacionais, que são sistemas fechados de estruturas económicas, éticas, políticas, incrustados em torno de um núcleo linguístico ou étnico altamente caracterizado.

Entre as duas guerras e principalmente no segundo após guerra, acontece nestas caixas fechadas uma mutação profunda dos costumes: instaura-se a sociedade do "benessere" (prosperidade económica), baseada na dinâmica do consumo, na ausência de desemprego, na expansão dos mercados. A economia apercebe-se de que a condição de equilíbrio de mercado é uma situação ideal e não real, e actua conseqüentemente. A dilatação dos consumos e aceleração da produção fazem ruir as paredes das caixas fechadas nacionais, o que tem sem dúvida conseqüências benéficas para a vida económica, pois deste facto resulta um melhoramento geral que aparentemente resolve as graves questões sociais postas em termos de luta de classe. Mas, atenção: isto não significa uma igualização social, sim um passo à frente para todos, mantendo-se as diferenças. Tal evolução implica a adopção duma "forma mentis" segundo a qual cada estrutura que não seja puramente económica perde a razão de ser: uma sociedade de instituições ético-políticas torna-se numa sociedade de consumidores e produtores, classificada em base ao poder de compra. Ou melhor, à tendência a gastar (que é variável com o tempo), pois que a multiplicação dos consumos, que estorva o aumento da produção e de ocupação, é a chave que regula todo o processo.

O indivíduo tem grande importância como número, pelas suas capacidades agregativas. Num sistema como este, um grupo, uma convergência de interesses e de opiniões, tem uma importância excepcional: toda a sociedade neocapitalista repousa sobre a pluralidade dos grupos. Grupo é sinónimo de poder ou, em todo o caso, de potência, pois que o agrupamento se realiza em volta de um juízo comum, dum standard capaz de reunir grande número de indivíduos. De especial importância revestem-se os grupos de opinião, ou seja os grupos reunidos em volta de standards não meramente económicos, até pelo contrário, extraeconómicos: políticos, sociológicos, culturais, estéticos. Como entre os grupos de opinião e o capital se estabelece espontaneamente uma dialéctica constante, as convenções que se verificam dentro da mesma, permitem ao capital confiar aos grupos de opinião, considerados em conjunto, todos aqueles problemas que não sejam estritamente pertinentes ao decurso económico, estando porém na posição de influenciá-lo radicalmente.

Poder-se-á compreender me-

lhora este assunto, se pensarmos que são grupos de opinião os partidos políticos, as associações, as modas literárias, o estruturalismo e o existencialismo (ou melhor a moda destes); enquanto não o são, no sentido que acabamos de definir, os sindicatos, sendo estes interiores ao processo económico. As convenções que se realizam constantemente entre processo económico e grupos de opinião, estão portanto na base de toda a vida social e até são mesmo elas a vida social. Depois disto é claro porque é que toda a acção e atitude desta sociedade é económica: porque é sempre o resultado dum acordo convencional entre grupos de opinião e processo económico.

Um corolário do que acabamos de dizer é o desaparecimento das formas categóricas, a relatividade de juízo como condição de vida. (Trata-se do paralelo da arbitrariedade no campo do processo de produção-consumo). Esta relatividade não é declarada, pois que isso seria equivalente a escapar-se da obrigação de procurar a verdade. Mas ela é tacitamente realizada através da divisão em sectores de conhecimento (ou apenas de experiência. Por exemplo, desconhece-se o que é a arte, mas é possível tornar-se perito em arte). Todo o standard dum grupo de opinião é sempre:

a) rigorosamente limitado quanto ao campo de aplicação;  
b) elementar na sua constituição: uma ideia ou duas no máximo, um sistema rudimentar de juízos.

O juízo que antecede a acção, ou o programa, é sempre parcial, sempre aplicado a uma área limitada e especialística da realidade. Ele possui deste modo as suas verdades e as suas leis sectoriais, sendo normalmente também estas apenas parcialmente sobreponíveis às dos sectores contíguos, até se chegar, tomando sectores postos a

uma distância suficiente, a uma autêntica coexistência de opostos.

Na base do relativismo, da pluralidade de juízos, legitima-se como necessária a pluralidade dos grupos (que é bem diferente da democracia).

Os grupos que estão no mesmo sector não podem deixar de ser muitos, em todo o caso pelo menos dois, desde que ambos se esvaziem de qualquer conteúdo e se tornem oposições convencionais (o trabalhismo e o conservadorismo britânico, por exemplo). Só assim se assegura o necessário paralelismo com o processo económico, bem como a flexibilidade de juízo correspondente à flexibilidade do mercado. E locuções tais como "o mercado das ideias" adquirem sentido próprio e comum.

Esta crítica do neocapitalismo, por grave que seja, tem nesta sede apenas o fim de esclarecer a situação profissional dentro do sistema. Pois, ao contrário das democracias populares, o neocapitalismo admite a existência do profissional.

O neocapitalismo conservou todas as capas da sociedade burguesa; também os seus aspectos mais característicos (Big Business, grupos de opinião, standards) existiam anteriormente. A diferença fundamental reside no facto de o neocapitalismo ser um desenvolvimento crítico da burguesia, procedendo por via autócrite à edificação de sistemas totalmente económicos, enquanto a sociedade que o precedeu era mais espontânea, instintivamente mais rica de valores não económicos. Trata-se agora de ver se à continuidade da forma corresponde uma efectiva continuidade de substância e se existe uma permanência da instituição.

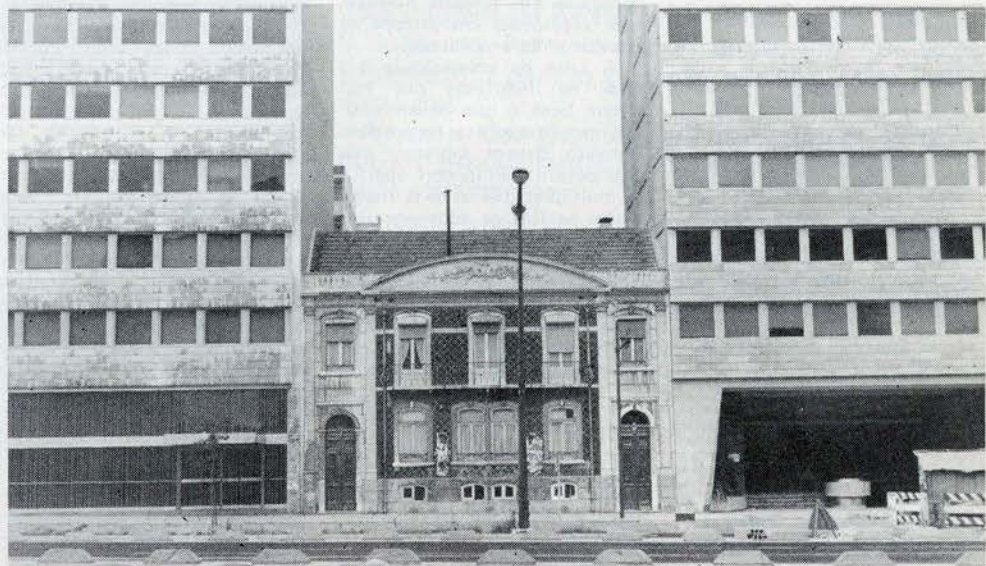
Reportando-nos aos três eixos que definiam a sua figura na sociedade burguesa, podemos dizer que a sua ordenada ética (social) é reduzida. O seu nível

torna-se, em média, o dum funcionário técnico de igual capacidade; mas a sua antiga superior imparcialidade torna-se em "permanência fora do sistema", numa posição não empenhada ou, se assim se quiser, de perpétua licitação, que faz com que os seus clientes o considerem com desconfiança, desprovido de garantias de fidelidade, útil apenas temporariamente. O conjunto destas apreciações (ou melhor, depreciações) baixa ainda mais o seu nível social.

Também a sua ordenada económica sofre uma redução. A falta de privilégio exclusivo traduz-se numa falta de reconhecimento "a priori" do capital nominal garantido pelo trabalho. Ao contrário, o profissional vale justamente pelo seu capital real, exactamente como uma qualquer empresa comercial. O capital é garantia, potência, capacidade de empreender um trabalho pagando as respectivas despesas e, portanto, o índice da dimensão que determina o profissional pode permitir-se de assumir, capacidade de sobreviver nos períodos de carestia, garantia de continuidade da empresa profissional. Esta última expressão — empresa profissional — não foi escolhida ao acaso: em condições de mercado neocapitalista, a palavra "profissão" deve ser substituída por esta locução, muito mais apta a definir em que se tornou a profissão.

A comercialidade do produto tem pelo menos tanta importância quanto o capital: entre os profissionais terá mais êxito (económico) aquele cujo produto seja mais comerciável ou, para ficarmos coerentes com as nossas definições, aquele que servirá um grupo de opinião da maioria.

Esta constatação implica duas consequências: a primeira é que o êxito do profissional mede-se na base do volume da sua produção e não em base a



outros parâmetros, tal como a qualidade; a segunda é que o êxito profissional, ao comercializar-se, torna-se quase independente do valor científico do produto. Seríamos quase levados a dizer, paradoxalmente, que é em razão inversa ao valor científico, o qual é, por definição, um universal, um absoluto, portanto um antídoto ao decurso do neocapitalismo.

Naturalmente, também a ordenada científica é bastante reduzida. Este fenómeno (na realidade aquele a que está ligada toda a crise da nossa civilização e que é aqui posto em posição subordinada unicamente pela ordem da exposição) pode ser posto em relação com vários factores.

Em primeiro lugar, mudou profundamente o ornamento científico-sectorial do fim do século XIX, a que estava ligada a instituição profissional, tendo-se verificado o abatimento das barreiras intercientíficas, a criação de novas disciplinas, a relativização de axiomas fundamentais, a levitação dos processos técnicos ou tecnológicos e, em geral, a posição académica do verdadeiro progresso científico. Tudo isto encontra-se perfeitamente alinhado com o decurso do neocapitalismo bem como com o das democracias populares. O profissional, mesmo que apenas na qualidade de "homem prático" da ciência, não pode deixar de ser afectado pelos seus efeitos, pois que a extrema variabilidade da frente científica, a sua tendência a "soldar-se" (as novas disciplinas são em geral intermédias entre as velhas disciplinas de soldagem) colocam-no em face de concorrências interprofissionais, de embaraçosos vácuos de conhecimentos e de cansativas e muitas vezes inúteis actualizações.

Em segundo lugar, os institutos de preparação profissional — as universidades — dependem em medida igual do mundo científico e do profissional: posição de síntese esta que é vantajosa em tempos normais, mas prejudicial em tempos de crise de ambos os mundos.

A crise da universidade é a crise de institutos que não sabem bem o que devem ensinar, nem que espécie de produto humano devem fabricar, mas que devem permanecer abertos às multidões que neles se matriculam, a fim de obterem uma habilitação literária de que, na grande maioria, só compreendem o valor convencional; é portanto muito diferente da crise de instalações e de recursos que se quis apregoar como crise universitária. Nos anos sessenta em tais condições é natural que o nível da preparação científica e de ensino baixem de forma desoladora, baixando por conseguinte o nível científico profissional, do qual o nível universitário é, por tradição, o portabandeira.

Em terceiro lugar, a natureza, que já é apenas económica, da

empresa profissional, leva à indiferença para os valores qualitativos, como o são em última análise os valores científicos. O profissional, conforme dissemos, deve sempre ter em conta a comerciabilidade do seu produto como factor de êxito: dum função com muitos variáveis, que nós fixámos aproximadamente ao conceito de grupo de opinião da maioria.

Examinemos agora esta em sede específica. Como qualquer caixeiro viajante bem sabe, a qualidade não é senão um dos tantos factores de vendabilidade dum produto e nem dos mais importantes.

Pelo contrário, pode-se dizer que a qualidade, no campo comercial, se considera por si própria, não tem qualquer sentido e que para lhe dar um sentido é necessário tomar em consideração o seu custo. A qualidade deve ser agora substituída pela relação custo-qualidade (válida quer no campo da produção quer no do consumo). Como se vê, estamos muito longe da pureza cristalina do pacto originário, em que o profissional não tinha, entre os principais componentes do seu custo, que as despesas de implantação (ou seja o custo do tempo que foi preciso para a sua educação ou custo do capital que lhe era convencionalmente atribuído, acerca do qual já falámos ao definir economicamente a sua figura; fazendo corresponder ao custo do produto o seu salário real — as despesas para o seu sustento diário, — incluindo talvez as despesas normais de administração da própria actividade) e a qualidade da prestação era um valor tangível e concretamente remunerável. Observe-se agora que o custo da despesa de implantação era o mero custo da qualidade, pois aquilo que o profissional gastava era para a sua preparação e educação, ou seja, ele investia em termos científicos e sociais; o honorário do profissional era composto em grande parte pela amortização destas despesas de implantação (preço da qualidade) e em pequena parte pelo custo contingente da intervenção (preço da disponibilidade do profissional). Em tempos neocapitalistas as condições de mercado fazem crescer enormemente a incidência da segunda verba de maneira que, para poder manter a remuneração dentro de limites razoáveis, o profissional é obrigado a manter baixa a incidência da primeira verba, decorrida uma geração, a investir menos na sua educação e preparação. É um processo absolutamente natural e só a existência de factores humanos impagáveis (mas economicamente irrazoáveis) conteve até à data a queda dos valores científicos-profissionais.

Nada mais resta senão tirar umas breves conclusões. A sociedade neocapitalista considera indiferente a existência do profissional; quando muito acha-o

conveniente como uma das grandes forças em jogo (alternativas de ofertas de trabalho), mas podendo muito bem ser substituído se a sua utilização representar custos superiores. Os privilégios do profissional desaparecem por completo: ele trabalha em perda social e económica e, por conseguinte, ainda que não seja posto de parte oficialmente, é destinado a desaparecer e a transformar-se em "businessman" ou em funcionário técnico.

É inútil perder mais tempo em sublinhar quanto e como tal desaparecimento seja uma perda civil, moral e científica ao mesmo tempo. Moral, porque isso significa a perda das qualidades pessoais irrecuperáveis, aquelas fundadas sobre o exercício público e democrático dos conhecimentos para fins de utilidade social; científica, porque significa a perda de todas as vantagens da difusão da cultura numa forma sempre activa e especulativa, sem possibilidade de recuperação no campo da investigação pura.

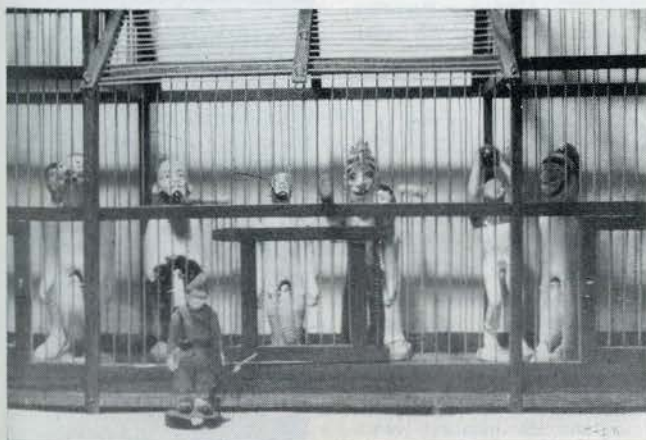
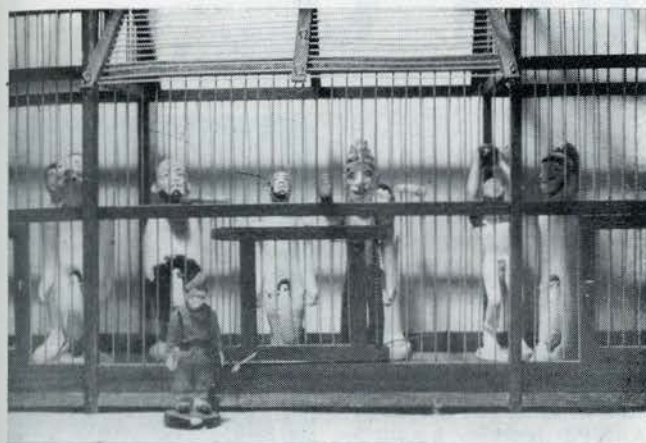
A classe dos profissionais, considerada no seu conjunto, (e no seu optimum) era uma universidade operante, uma ciência aditiva constantemente aplicada e realizada; a condição para a qual nos estamos a dirigir é pelo contrário a da existência simultânea dum classe de técnicos e dum classe de investigadores, avulsas, separadas e tendo como instrumento de contacto unicamente os vulgares meios de comunicação. A separação dispensa os primeiros da investigação, destinando-os à mera aplicação (a fim de obter deles um maior rendimento individual) e retira os segundos da realidade, vinculando-os a uma posição de investigação cuja efectiva validade não é controlada por ninguém, a não ser por uma burocracia muitas vezes incompetente. Perda civil, finalmente, pois que o homem, em absoluto, sai dela degradado, despojado dum dignidade suprimida e irrecuperável.

No entanto, o arquitecto merece uma referência especial. A profissão de arquitecto é filha da crise: o pacto que a fez nascer é formalmente parecido com os outros, mas substancialmente diferente. Em primeiro lugar muito diferente era a sociedade que o celebrou. Em segundo lugar o próprio pacto tinha no conteúdo um equívoco de origem: o encargo foi atribuído em termos duas vezes equívocos e o duplo reconhecimento deste erro perturbou a consciência profissional, de modo que, actualmente, a profissão de arquitecto parece estar à procura dum objecto a que se possa aplicar.

Esta observação parece-me ser pontualmente demonstrada pelas crises em que se debatem as faculdades de arquitectura. No momento da sua fundação, foi

(Cont. na pág. 36)

# Bonecos portugueses



O Boneco popular reflecte sempre as características de um povo nas suas formas mais espontâneas.

Pelas cores e materiais podemos ter a imagem dos hábitos de um país ou de uma região.

Assim, embora as figuras de presépio se façam um pouco por todo o país, com a finalidade da representação figurada do nascimento de Jesus, cada região imprime às figuras os seus costumes.

Quando as figuras-Bonecos (as) não são guardadas para o ano seguinte, servem como brinquedo para as crianças, sobretudo na província.

Pensamos que a origem dos bonecos de brincar são uma criação espontânea das crianças, mais tarde (aperfeiçoada?) pelos pais e reproduzida para comércio.

Nas grandes cidades o "Boneco-Brinquedo" é já uma necessidade, assim nascem pequenas oficinas artesanais de Bonecos (as) de papelão.

BARCELOS, região com tradições de cerâmica e barro pintado, os Brinquedos são feitos em barro, assim nascem Bonecos, berços, coretos, músicos, etc.

CALDAS DA RAINHA, fazem-se os Bonecos em barro com falo e fio de puxar. Preconceitos de ordem sexual fizeram com que estes Bonecos sejam ainda hoje "Brinquedos clandestinos".

As figuras representam: padres, jogadores de futebol, toureiros, bombeiros, figuras políticas, etc. São normalmente adquiridos por adultos.

ESTREMOZ, as figuras em barro pintado representam: presépios, procissões, bandas, etc., adquiridos como "souvenir", estes Bonecos são um "Brinquedo visual".

Embora em vias de extinção, cabeçudos, marionetes, fantoches e Bonecos com movimento, fazem parte dos divertimentos nas feiras e teatros itinerantes.

Em toda a costa e Algarve se encontram Bonecos feitos com conchas do mar, é artesanato dos tempos livres da pesca para a venda a turistas, representam quase sempre varinas e pescadores.

Fazem-se, também, durante as festas, Bonecos-doces para comer.

As imagens de barro Santo António em Lisboa e S. João no Porto transformam-se em "Bonecos Brinquedo", para as crianças, por altura das festas populares.

A partir dos anos 50, algumas fábricas de brinquedos produziram Bonecos (as) copiando os modelos estrangeiros.

Encontrámos em Portugal Bonecos feitos em: PASTA DE PAPEL, BARRO, PANO, CHUMBO, CERÂMICA, MADEIRA, LATA, CERA, SABÃO, VIDRO, CORTIÇA, DOCES, CONCHAS, PLÁSTICO... e alguns em CARNE E OSSO ●

Lisboa, 30 Abril 1979  
Recolha feita pelo GRUPO-2  
Carlos Barruco — Nadia Baggioli

# o pacto social do arquitecto

(cont. da pág. 34)

dito que se queria elevar a actividade do arquitecto à profissão liberal, síntese de valores estético-humanístico e técnico-positivístico, a fim de pôr cobro à dicotomia entre a arte e a técnica herdada do idealismo; pretendia-se o homem novo, que reunisse em si, simultaneamente, o diplomado em Belas Artes e o engenheiro, citavam-se os exemplos de Leonard da Vinci e de Francesco di Giorgio. Na realidade, com uma manobra já tipicamente neocapitalista, produziu-se uma corrente parcial de profissões já exercidas; não uma duplicação, mas quase. Queria-se o arquitecto profissional para satisfazer uma exigência muito mais literária do que prática. A profissão de arquitecto surge no momento em que começa a crise dos valores arquitectónicos na consciência popular, quando todos se dão conta da perturbação dum campo que era até então sem problemas para o consumidor, chamado estético.

A burguesia de então procurou criar um especialista em termos estéticos-figurativos, encarregue de fazer face, com sentido de responsabilidade burguesa, conservador de certos valores (já então principalmente económicos) aos problemas estéticos-figurativos da construção civil nesse momento tão delicado. A dicotomia não foi superada; mas não se pretendia realmente que fosse superada, pelo contrário, queria-se torná-la mais profunda. O novo e verdadeiro campo do especialista era a arquitectura considerada não como facto real, mas como facto crítico e figurativo: uma entidade teórica muito desligada da realidade, que se pudesse exercer principalmente sobre as imagens das revistas especializadas, que aliás se multiplicaram imediatamente. Esta foi a estrada pela qual muitos enveredaram com entusiasmo de neófito, porque tornava real a função do arquitecto, própria, específica e insubstituível: a de iniciado à arquitectura moderna, disciplina exotérica, longe do consumo das massas.

O consumo de massas deu-se no segundo após guerra: foi — e talvez ainda seja — uma experiência crucial e crítica, na qual os arquitectos experimentaram quanto fosse heterogénea e apressada a sua preparação, insuficiente a bagagem profissional, idílicos os seus ideais, simplistas os seus programas.

O sistema neocapitalista apostou sobre a carta da construção

civil, dos transportes, da decoração de interiores, originando uma expansão produtiva de alcance imprevisível e maltratando uma profissão que tinha sido posta de repente em face aos problemas da absorção do consumo, do escoamento dos resíduos da produção, da desvalorização do capital existente, do colapso qualitativo.

Ou, se quisermos empregar termos que os arquitectos bem conhecem: da coordenação urbanística da construção civil, do planeamento urbano e territorial. A profissão de arquitecto tornou-se além disso vítima duma espantosa inflação, pelo número impressionante dos inscritos e dos praticantes, por causa duma óbvia flutuação do mercado de trabalho ocasionado pela abertura dum novo campo de ocupação. Uma espécie de "gold rush", com as suas vítimas, os seus novos ricos, as suas cidades mortas. A este ponto, perante a verificação que a experiência do após guerra tornou necessária, o arquitecto viu pela segunda vez desmentir a substância da sua profissão, claramente inadequada aos problemas da realidade; daí surgiu uma crise de consciência que deslocou por completo os pontos de referência e desorientou o profissional, tornando-o num dócil instrumento de todos os grupos de opinião.

É necessário dizer claramente que não existe hoje figura profissional mais exposta a golpes de vento, mais desenraizada de qualquer convicção, mais susceptível de ser escravizada e manobrada do que a de arquitecto; que não há profissão mais em crise, sem exercício de boa ou má fé, ou até sem exercício de fé.

A verdade é que a profissão depende em grande parte do jogo dos grupos de opinião política, delegados do poder administrativo e que o controle administrativo sobre os produtos dos arquitectos (e dos engenheiros) é transformado no controle da atribuição dos trabalhos. Existem grandes desequilíbrios na distribuição destes últimos (somos tentados a dizer na sua "invenção").

É difícil deixar de lançar a culpa desta situação sobre os próprios profissionais. Uma cultura profissional mais séria, uma matéria profissional menos opinável, uma consciência profissional mais firme, seria o único remédio válido aos males da ocupação, mesmo nos momentos difíceis do neocapitalismo. Esta situação reflecte-se também na solidez das instituições de defesa da profissão, já inadequadas por natureza ao ambiente neocapitalista e agora paralisadas pela acção divergente dos membros e despojadas de valor prático. Mas não é esta a sede para discutir da saúde dos sindicatos e ordens profissionais.

Deverá portanto este estudo terminar com uma coordenação colectiva ou com uma absolvi-

ção, o que é a mesma coisa? Na verdade, a intenção é de fazer uma análise, na medida do possível imparcial e objectiva, sobre uma situação geral e não propor soluções ou juízos de mérito.

Em todo o caso será útil de futuro: não tanto no futuro imediato, que se encontra já determinado nos protagonistas, nos antagonistas e na textura dos factos, evocar do fundo da história a memória das instituições profissionais. ●

Joaquim Braizinha

## PATRIMONIO ARTÍSTICO E CULTURAL

(cont. da pág. 24)

b) Património e Coleccionadores  
Por vezes o esforço particular organiza colecções e conjuntos importantes, funcionando assim positivamente na defesa e conservação do património. Casos notáveis existem no contexto português. Contudo, situações graves surgem outras vezes resultantes do circuito comercial. O desmantelamento de conjuntos por vezes, até para reutilização em contextos diferentes é uma situação corrente e conhecida. A própria rede internacional consegue ultrapassar a escassa legislação de protecção que existe.

c) Património e curiosos — Outra situação derivada do desconhecimento ou de informação correcta é a recolha desorganizada por parte de particulares, embora na base possa estar um certo interesse e por vezes mesmo uma ligação afectiva com os objectos. As próprias campanhas de sensibilização se não forem correctamente orientadas podem ter consequências deste tipo.

O problema da conservação do património não pode ser encarado de maneira superficial. Muito se tem dito entre nós sobre este assunto. Começa a tornar-se "moda" falar, escrever, ou de qualquer modo mostrar interesse pela questão. Há que ultrapassar esta fase!... ●

Horácio Bonifácio  
Maria M. Calado

## O CASO MUTUAL

(cont. da pág. 22)

permitisse à Mutual "o ferecer" à Cidade um edifício que, a exemplo de muitos existentes por esse mundo fora, fosse um marco na história da cidade e dos seus ex-libris. A Mutual para além dos efeitos publicitários que pretendeu tirar da publicação em vários jornais do país da fotografia da maquete vencedora assumiu um compromisso

irrecusável perante a Cidade que jamais, responsavelmente, poderá quebrar. Agora que a companhia foi nacionalizada e portanto é do Estado deverá ser ele o primeiro a zelar para que a cidade seja enriquecida por um edifício de qualidade que resolva os problemas difíceis daquele nó urbano, um dos pontos-chave da cidade, pois é uma das entradas. Tal não acontece. Porquê? ●

José Pulido Valente

Publicamos neste número as imagens que correspondem ao artigo "Viagem Espiral", publicado no nº 6 da revista, da autoria de Maria João Fernandes e aproveitamos a oportunidade para pedir desculpa à autora e leitores da arteopinão pelo engano de que somos inteiramente responsáveis. ●





# O Parisiense

Tentando sempre penetrar no Segredo dos Deuses, começemos por uma adivinha: Qual é a coisa, qual é ela, que, sem estar em parte alguma, está em todo o lado? Nem os mais cultos têm resposta, só oiço contrasensos...

Pois bem, é na Cosmópolis. É lá que se situa o Parisiense. Olhinhos piscos, é talvez por isso, e na figura, de uma semelhança extraordinária com o Figurão, esse bem português, que retratámos com alguma severidade na AO 2. Na aparência, dir-se-ia que são irmãos, e no entanto no fundo tão diferentes: um tem a barba feita, o outro geralmente por fazer, um usa fato e gravata, outro camisa interior, um é o árbitro, outro jogador.

Há muito que o Parisiense saiu da Escola, a de Paris, bem entendido, e no entanto continua a manter com ela íntimas e inconfessáveis relações de amizade. Está mesmo com ela todas as noites, conforme pude apurar da maneira que lhes vou contar.

São bem conhecidos os constantes perigos e armadilhas que a Cosmópolis apresenta aos seus dirigentes e pais espirituais. São os milhares e milhares de pessoas que, espalhadas pelo mundo, segundo múltiplas facetas, perspectivam o mundo através do "véu diáfano" da arte. E nascem continuamente obras, aparecem grupos, escolas, tendências, textos, correntes filosóficas que exigem que o leader tenha os pés bem assentes na Escola se quiser sair sem mácula deste burburinho.

O Parisiense tem a resposta sempre na ponta da língua, afixada como uma caneta. Há pouco tempo, numa cerimónia de Iniciação feita segundo os antigos rituais da ordem maçónica, com a presença dos velhíssimos sacerdotes do ofício, uma donzela irrequieta se atreve a contestar afirmações

de Damião de Góis, o braço esquerdo do Parisiense.

Focam-se todos os olhares no Parisiense que, levemente ruborizado, expelia chispas de sabedoria pelos olhos petrificados, embaciando as lentes grossas dos óculos (o "véu diáfano" a que nos referimos atrás). Tinha de falar, não podia desapontar a audiência, nem permitir que a sua boa Escola ficasse por baixo.

Levantou-se e proferiu solenemente, como Deus no Juízo Final: "Minha Senhora..." "Minha Senhora...", repetiu. E ainda mais uma vez: "Minha Senhora..." E quando já se levantava o burburinho geral pôs ponto final na situação: "Minha Senhora, a História é a História".

Foi um êxito esmagador, todos se apressaram a cumprimentá-lo cá fora enquanto a irrequieta donzela, arrependida e compreendendo agora a grandeza do erro em que porfiava, abandonou o Anfiteatro Grego humilhada.

Nesse dia segui-o subrepticamente até casa, no meu carro. Subi para o telhado da casa em frente, com a publicidade do porteiro, cuja cumplicidade previamente comprara. Pondo em risco a minha vida, ou, pior, a minha reputação de artista que começa a ter nome feito, estava decidido a descobrir qual o segredo, a poção mágica, que lhe permitia intervir em qualquer latitude ou longitude, sem titubear, sempre aplaudido à esquerda e à direita.

Confortado pela esposa, entrou o Parisiense no escritório e logo, ante o meu pasmo, assenta um grande binóculo antigo numa reprodução barata de um livro do Francastel, colocado no outro extremo da sala. Depois corre para uma grande bola de cristal, colo-

cada sobre uma almofada de veludo encarnado escuro e acaricia-a. Fechando os olhos pensei que já vira a cena na TV, por volta da hora do jantar.

Mas não me dá tempo para respirar. Leio-lhe nos lábios, segundo uma técnica que aprendi nos filmes policiais: "Surgiu na Etiópia um novo movimento artístico. Que fazer?". Nisto soprou uma grande rajada de vento, o céu cuspiu um raio e uma voz ribombou, tal como um trovão: "Eciculpédias Larousse, tomo 3º, página 324, parágrafo 2º".

O Parisiense sorriu triunfante. "Pelas minhas viagens — bradou — amanhã vou fazer um brilharete".

Tal revelação mudou a vida do Sátiro. Comprou dessas eciculpédias que se vendem porta-a-porta a prestações e partiu com ela para uma volta ao mundo, lendo um parágrafo em cada país. Quando voltar desafiará o Parisiense para um duelo verbal. Que ganhe o melhor.

## Nota do Sátiro

Como claramente se infere do que atrás ficou dito, não poderá o Sátiro escrever a sua habitual crónica até Outubro em virtude da iniciativa que resolveu levar a cabo, para a qual conta já com o patrocínio do Sport Aveiro e Benfica. Por este motivo a Direcção da AO decidiu suspender a revista até essa data, numa atitude que muito me sensibilizou.

assin  
assin  
a

arabha

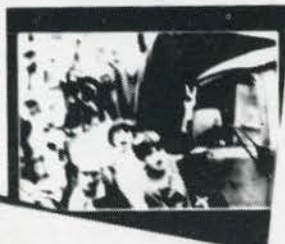


A JUSTIÇA DA ESTRUTURA DE 1978  
OU CONTRA REESTRUTURAÇÃO ?

Tempo Bonito

Text block containing several columns of small print, likely an article or report.

arteop



Text block with multiple columns of text, partially obscured by other elements.



arte



arteop



Text block with several columns of small print, partially obscured.



sin  
assin