

1293

arteopinião

nº 8 Janeiro/Fevereiro Preço — 60\$00

Arte & Design

Sena da Silva

O desenho têxtil e o vestuário

E. M. Melo e Castro

O pacto social do arquitecto

J. Braizinha/L. Afonso

Carlos Botelho



ARTEOPINIÃO NÃO É a revista da “vanguarda” estético-artística, quanto mais não seja porque não temos qualquer certeza acerca do “onde, como e quando” dessa vanguarda. Por isso preferimos a abertura a uma diversidade de “verdades”, do que o enfeudamento a uma “descoberta” copiada de uma cosmópolis da arte, ontem inovadora, hoje académica. Porque não somos a vanguarda do pretensiosismo e como escreveu um colaborador, “mais vale despretensiosamente de gravata do que pretensiosamente de colarinho aberto”.

Não abdicamos de certa originalidade que não é mérito — é feito. Revista gerada na Escola de Belas Artes de Lisboa (agora com ligação à do Porto), parte integrante do trabalho cultural da Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design, a dualidade BELAS ARTES-EXTERIOR é para nós existencial. Pretendemos ligar o ensino tantas vezes abstractizante (por defeito e não por síntese) a outras realidades sociais e confrontar as opiniões “de dentro” com as “de fora”, publicando ao mesmo tempo trabalhos de alunos e professores de modo a aumentar o seu grau de responsabilidade social e fomentar o debate interno. Batemo-nos por uma institucionalização do Ensino Superior Artístico que esteja realmente ao serviço do desenvolvimento das artes neste País, o que chega a parecer quixotesco tal o desprezo de sucessivos ministérios, sempre tão diferentes e tão iguais. Diga-se de passagem que não tem existido uma movimentação eficaz por parte de estudantes, professores e outras pessoas ligadas ao sector artístico, de tal modo que só há poucos meses da ESBAL e da ESBAP chegaram a acordo, pondo fim a um fútil contencioso, através de um documento que publicamos neste número. Porque não realizar um Congresso Nacional do Ensino Artístico, englobando os corpos discentes e docentes e todas as escolas de Artes Plásticas e Design existentes no país, os conservatórios, instituições privadas de ensino artístico, pessoas e entidades exteriores ao Ensino Artístico (pois trata-se de um problema social global)?

Muitos dos textos veiculados por Arteopinião de outra forma não seriam audíveis, e são necessários ao desbloqueamento da arte e do pensamento. Assim se justifica o apelo que incluímos neste número: a participação de todos os que têm coisas importantes a dizer, mas que não têm “tribunas” ao seu dispor (particularmente estudantes e auto-didactas). Arteopinião será a tribuna dos “sem-tribuna”, o que não exclui participações dos “com-tribuna” que sejam inovadoras.

Uma das principais dificuldades das revistas culturais é a falta de hábitos de vivência cultural da esmagadora maioria da população, mesmo dos que tiveram acesso a estudo universitários, quanto mais os outros... É sabido que quando na RTP surge um programa cultural logo a maioria das famílias muda de posto. Por cada pessoa que nos lê há milhões que nos ignoram. Para acabar com esta situação urge acabar com o estilo suicida de muitos projectos culturais que, sendo herméticos e elitistas e estando voltados para o umbigo próprio, visam a manutenção do “status quo” cultural, do obscurantismo. É preciso ousar assumir um estilo pedagógico na expressão do pensamento, que o torne habitado, facilitando assim a difusão da revista e das ideias, o que não exclui antes pressupõe uma pesquisa paralela.

Tudo isto se relaciona com o conceito de cultura que nos anima, conjunto de teorias e práticas que têm a ver com o homem e a auto-consciência deste. As várias especializações abusivas (tecnocratização, trabalho intelectual/trabalho manual, governante/governado, etc.) são inimigas da “cultura integral do indivíduo” por que se bateu Bento de Jesus Caraça.

Não somos utópicos ao ponto de querer acabar com tudo isto de hoje para amanhã, através da revista, mas esta consciência impõe-nos uma grande abertura, e a inclusão de matéria diversificada, que pode ir do ensaio especializado à reportagem, abordando os diversos ramos da arte, da ciência, e as diversas formas de encarar o quotidiano. É importante ir corrigindo a tendência da Arteopinião para a teorização em prejuízo da publicação de formas de prática artística, que devem também ter lugar nestas páginas.

Dificuldades económicas e de tempo fazem a Arteopinião sair de 2 em 2 meses durante quatro números, após os quais será re-examinada a situação. O aumento do preço deve-se evidentemente ao aumento brutal dos custos de produção (tipografia) e é compensado pelo aumento do número de páginas e pela cor na capa. Para garantir a continuidade da revista e a sua melhoria é fundamental que os leitores se encarreguem da difusão, particularmente os professores de educação visual e de outras matérias, e estudantes. Por outro lado não podemos sub-estimar a importância económica das assinaturas e da publicidade paga, pelo que solicitamos a todos os leitores que tenham possibilidade de obter quer umas quer outras que nos contactem.

DEPÓSITO LEGAL
- 0. JAN. 1980

arteopinião

Revista da Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa



na capa:
Carlos Botelho fotografado por A.P. Ferrafrei
Montagem Arteopinião

FICHA TÉCNICA

Director

Filipe Rocha da Silva

Coordenadores

Álvaro Rosendo
Eduardo Coutinho
Filipe Rocha da Silva
Gonçalo Ruivo
Sanches Ramos
José Calvet de Magalhães (Porto)
Mafalda Osório

Gráficos

António Carvalho
Eduardo Coutinho

Fotografia

Eduardo Coutinho
Júdice da Costa

Assuntos administrativos

Júdice da Costa

Ajudaram a fazer este número:

Cristina Rito, Cristina Sampaio, Cristina Sousa, Luísa Coimbra, Nuno Pinto Coelho, Pedro Galvão Lucas, Paulo Dias, Rangel, Rui Garção, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian

Propriedade da Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design

Sede: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Biblioteca Pública
1200 LISBOA

Composição, Montagem e Impressão:

GRUA Artes Gráficas Lda.
Calçada dos Barbadinhos 114-A
1100 LISBOA

Distribuição: DIJORNAL — R. Joaquim António de Aguiar, 64, 2º dtº 1000 LISBOA
Tels: 657350 657450

Preço: 60\$00

Assinaturas: 3 números — 150\$00

Tiragem: 2000 exemplares

Este número foi subsidiado pela Direcção Geral do Ensino Superior

SUMÁRIO

2 ARTE & DESIGN

Sena da Silva

4 A ECO-UTOPIA

Notas do Seminário da E.S.B.A.P. coordenado por Jacinto Rodrigues

6 ARTE DO PASSADO/ /ARTE DO FUTURO O MOVIMENTO MURALISTA MEXICANO

Filipe Rocha da Silva

10 CARTOONS

Paulo Serra

12 O DESENHO TÊXTIL E O VESTUÁRIO

E.M. Mello e Castro

17 ENTREVISTA COM

CARLOS BOTELHO

22 BREVES

25 DE FÉRIAS PELA ROMÉNIA

Margarida Calado

30 PACTO SOCIAL DO ARQUITECTO

Joaquim Braizinha/Luís Afonso

35 ENTREVISTA COM O GRUPO DE

TEATRO DA CANTINA VELHA

36 O ACORDO ESBAL/ESBAP

Documento

38 PAISAGENS DENTRO DE UMA CAIXA

Sobre uma experiência de Regina Alvarez

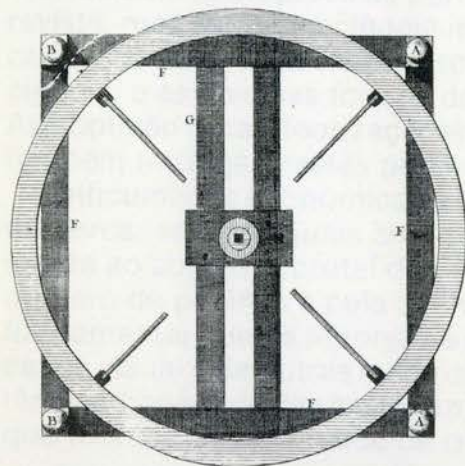
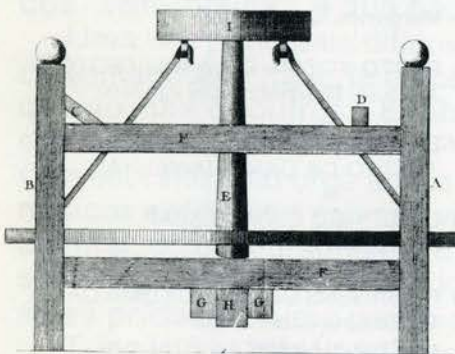
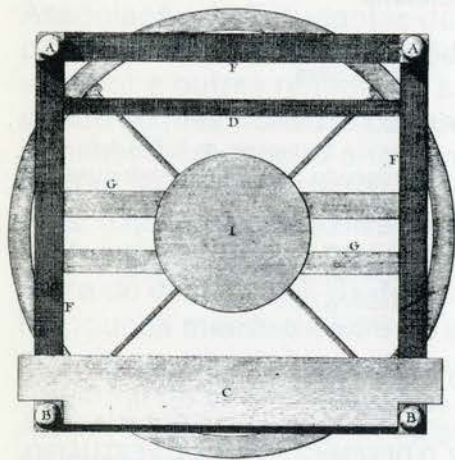
40 SÁTIRO



PORTE PAGO

Arte & Design

Semântica e Dialéctica



Ainda há pouco tempo, a palavra DESIGN não era de uso corrente e até parecia mal utilizar um vocábulo inglês na designação de um Curso. Quando uma instituição respeitável como a ESBAL se atreve a acasalar as Artes Plásticas com o "design", podemos considerar que o problema da designação está ultrapassado.

O conceito de ARTE é controverso. O conceito de DESIGN também. As "controvérsias" resultam geralmente das abordagens exclusivamente teóricas dos problemas emergentes das situações que o bicho-homem é capaz de reconhecer e — eventualmente — enunciar correctamente, com vista a obter soluções que se integrem em determinados objectivos.

A "controvérsia" sem prática conduz à estirilidade do "discurso político" que os jovens portugueses começam a reconhecer.

O Homem com "H" grande foi capaz de sobreviver a situações que foram fatais para outras espécies. Isto porque foi capaz de reconhecer as tais situações e actuar.

A actuação implica com frequência a produção de artefactos (ferramentas, abrigos, armas, sinais...) que o Homem pensa antes de fazer, continua a pensar enquanto faz e acaba por reflectir sobre os resultados daquilo que fez, de forma a corrigir erros e orientar futuras intervenções.

Este processo "racional" de compartimento nem sempre é coincidente com os processos "biológicos" e "instintivos" de autodefesa dos outros bichos. Observa-se até que a adopção exclusiva de uma "atitude racional" conduz com frequência a actuações e atitudes contrárias à "resposta instintiva" eventualmente mais adequada. ARTE e DESIGN são conceitos profundamente ligados à existência do Homem. A ARTE e o DESIGN pressupõem a produção de artefactos e a intervenção do INSTINTO e da RAZÃO.

Admitimos que a "aprendizagem" é um fenómeno indissociável da "intervenção". Aprender sem fazer, sem intervir, sem reflectir sobre aquilo que fizemos, não passa de exercício gratuito e alienante.

Os artefactos são os testemunhos da intervenção do Homem no Meio. São perceptíveis através do sentido da vista e dependem — na sua feitura e no seu uso — dos recursos tácteis e motores do Homem.

Este conceito leva-nos a considerar que uma mensagem oral transmitida através da rádio não é um artefacto e que a música de Mozart tocada por uma orquestra sinfónica também não é um artefacto. No entanto, em qualquer dos casos, observa-se a intervenção de um número quasi ilimitado de artefactos.

O equipamento emissor e o equipamento receptor são — no primeiro caso — constituídos por milhares de pequenos objectos (artefactos): parafusos, circuitos impressos, fios, peças de chapa estampada, peças de plástico moldado, etc. Tal como no corpo de qualquer animal, todos esses componentes encontram-se agrupados para o desempenho de funções parcelares que finalmente se integram numa função global. O "aparelho mecânico" — por exemplo — tem uma PRESENÇA avaliada através de uma FORMA RECONHECÍVEL, tal como um Burro ou uma Flor. Estes são constituídos por um grande número de órgãos que a Zoologia e a Botânica das nossas escolas nos ensinaram a "reconhecer" e que têm portanto uma "presença" avaliável através de uma "forma" que os nossos sentidos da vista e do tacto e a nossa capacidade motora permitem reconhecer.

Para não esquecermos a orquestra sinfónica e a música de Mozart, escusado será dizer que os violinos, violoncelos, bombos, fagotes, trompas e oboés são individualmente artefactos de natureza em tudo idêntica àquela que procuramos descrever para o material radiofónico. No entanto, existem ainda na orquestra sinfónica uns artefactos importantes: AS PARTITURAS!

A propósito da partitura, não há dúvida que estamos diante de um artefacto (folha de papel + sinais impressos ou escritos com tinta). No entanto, para mim que não sei ler música, a tal folha de papel com sinais não me dá indicação nenhuma.

É claro que a mesma folha de papel e a mesma tinta podem ter registado outro tipo de mensagem: um poema, um projecto de uma casa ou de uma máquina, o desenho da aparência de uma flor feito por alguém que gostou da flor sem querer analisar ou explicar a flor, o desenho da mesma flor feito para um livro de Botânica, um texto em caracteres japoneses, etc.

As situações em que podemos estar diante da folha de papel podem ser muitas.

Para começar, vamos admitir que o poema está escrito em português e que a sua leitura provoca em mim determinado tipo de emoção. Depois, vou ler o poema em voz alta para um grupo de pessoas com diferentes níveis de cultura e de língua portuguesa e também para alguns estrangeiros que não sabem português. O que é que acontece?

O que é que acontece com o projecto da casa ou da máquina se eu não souber ler um desenho técnico? Que informação posso obter se conhecer as regras e os sinais do referido desenho?

E o desenho da flor feito por aquele pateta que gostava da flor e queria registar a sua imagem, sem querer analisar nem explicar cois nenhuma?

E o desenho da mesma flor no livro de Botânica feito por um ilustrador muito hábil (que até gostava da flor...)?

Eu fiquei a olhar para o desenho do livro de Botânica. Achei-o **belo** e nem sequer procurei **entender** a **explicação** que o seu autor pretendia dar-me.

Por fim um japonês pegou no papel com os caracteres japoneses e foi capaz de emitir sons que eu **ouvi** mas que não **reconheci**. O japonês estava comovidíssimo. Eu só consegui achar que aqueles sons eram esquisitos e de certo modo irritantes.

Enunciámos, quase ao acaso, um conjunto de **conceitos** (que julgamos aceitáveis), várias **situações** e vários tipos de relação das pessoas com as **coisas** produzidas através da intervenção do Homem (a que chamámos **artefactos**).

Primeiro, referimo-nos sobretudo às **circunstâncias** em que se desenvolve a noção de DESIGN. Depois, insinuou-se — entre outros — o caso do poema e o caso da flor desenhada por duas pessoas diferentes.

Pretende-se, com tudo isto, conduzir à formulação de perguntas concretas sobre o significado das numerosas **palavras sublinhadas, entre aspas** ou em **letras capitais**.

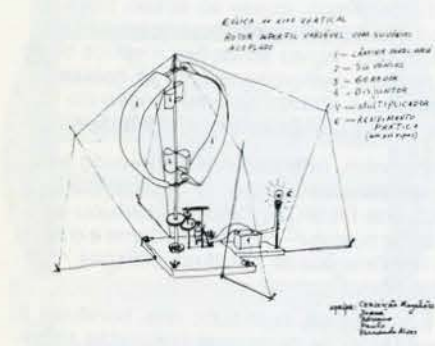
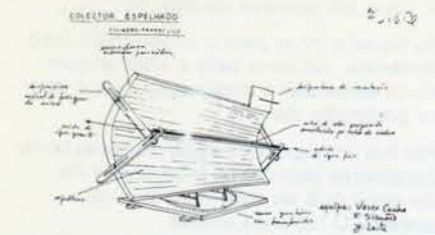
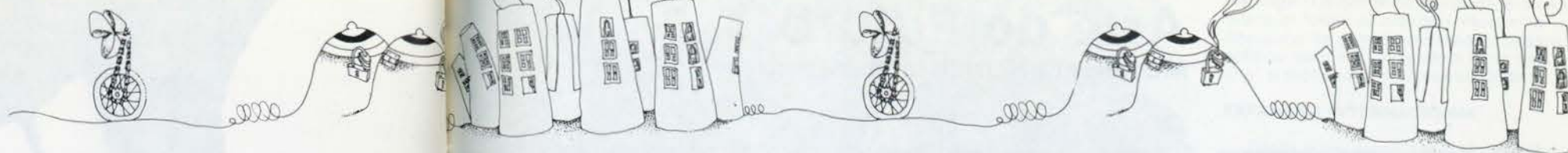
Sugere-se que se procure num dicionário idóneo o seu significado.

Com ênfase no carácter sempre provisório de quaisquer conclusões, pretende-se ainda dar lugar a pretextos de reflexão de modo a que seja possível formular algumas **perguntas para as quais não seja possível encontrar resposta**. Se, no fim de tudo isto, ficarmos todos cheios de certezas (isto é; sem dúvidas nenhuma) a experiência terá sido um completo fracasso.

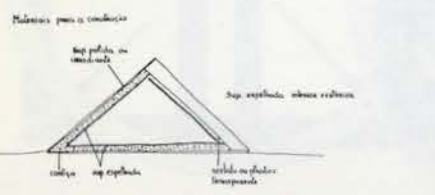
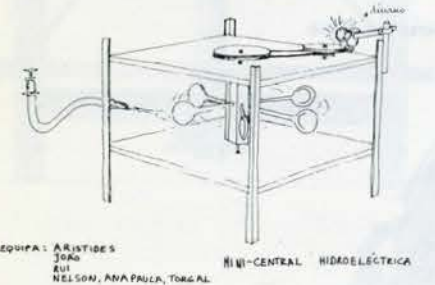
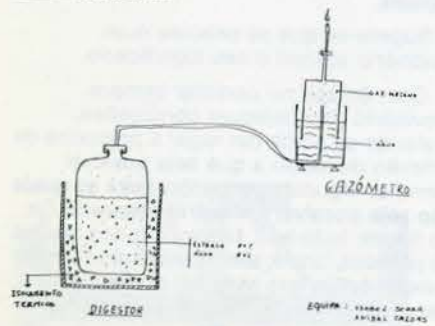
Sena da Silva



A eco-utopia



GAZ METANO



Publicamos neste artigo algumas notas inclusas no seminário da ESBAP de A. Jacinto Rodrigues, nomeadamente, o "Manifesto Eco-Utopia Portuguesa" a "A Eco-Utopia na E.S.B.A.P." e alguns projectos de alunos. A problemática ecológica ganhou ao longo destes últimos anos, um espaço próprio na cidade do Porto, derivado, principalmente da dinamização ecológica realizada por Jacinto Rodrigues a partir da ESBAP e continuada por vários grupos ecológicos. Destacamos, pela sua importância, a Exposição Itinerante da Ecologia da Cooperativa Árvore, realizada com a colaboração de vários alunos, além de Joaquim Vieira e João Machado, que se encontra em Exposição Itinerante desde 1976, tendo já percorrido o país, do Algarve ao Minho, visitando mais de uma centena de escolas, universidades e centros culturais. Nos próximos números pensamos desenvolver estes temas e publicar uma entrevista com Jacinto Rodrigues.

A UTOPIA E A ECOLOGIA

Especialmente depois da 2ª guerra mundial, o desenvolvimento da população urbana e o crescimento tecnológico das sociedades industriais tomaram proporções gigantescas. Com o advento das tecnologias pesadas (enormes complexos petro-químicos por exemplo) e ainda mais recentemente, a extensão dos países industriais das centrais nucleares, aumentou também uma tomada de consciência ecológica. Esta tomada de consciência permitiu o aparecimento duma nova frente de luta assim como a definição de elementos estratégicos e táticos daquilo a que se denomina eco-desenvolvimento.

Para podermos avançar a ideia do eco-desenvolvimento é preciso desfazer a ilusão de uma certa ideia de progresso. E o mais difícil consiste no facto de que as pessoas, aceitando metafisicamente a noção de "progresso", quando se apresentam críticas ao processo de crescimento quantitativo, têm sempre uma atitude de desconfiança. Arcaísmo e modernismo não podem porém apresentar-se como única alternativa de discussão. O eco-desenvolvimento contesta antes de tudo este simplismo. A evolução temporal da história não contém um finalismo fatalmente progressivo. E, por outro lado, o processo da evolução não é linear. Contém retrocessos por vezes e expressa uma realidade contraditória em que os aspectos positivos constatarem com os aspectos negativos no seio das

contradições. Este facto parece simples de ver. Porém a resistência a esta concepção dialéctica é muito grande. E nós vemos, constantemente, gente que confunde a ideia do processo cronológico da história com o progresso da humanidade, gente que confunde crescimento com desenvolvimento.

ECO-UTOPIA PORTUGUESA

Primeiro panfleto: Aviso sobre o apocalipse e o modo de o esconjurar.

Ha povo e povo. Uma parte do povo é carneirada amorfa que obnubila o cérebro, emprenha o sistema neuro-sensorial quotidianamente com os televisivos. Emprenha-se de marasmo, emprenha-se com a confusão, emprenha-se com a alienação, mesmo que de política se fale!

E os tecnocratas, os parlamentários e os politicólogos vão engorgitando essa "população" com panaceias: é o apoio imperialista, é a poupança, é a estimulação privada, é a ordem, é a autoridade, é sei lá o quê!... Todos os dias a matraquearem!

E muitos desses carneiros couraçados, pestiferados, a querer acreditar no cacique, no delegado, no deputado... sempre a mesma tutelação, a mesma dependência anal, o mesmo desejo sado-masoquista. Desde verdes anos, nos inculcaram à palmada, à palmadinha, ou com santinhos ou rebuçados de pérfida chantagem, esse modo de existir.

Por isso às vezes traies a tua coerência. Subserviente acabas mesmo por trocar daqueles que sabes que no fundo estão certos. Pões-te a gozar, solidário com aqueles que nos criticam. Fazes coro com os corvos pestiferados que na impotência invejosa deturpam ou caluniam.

Não queremos pôr moínhos de vento na Torre dos Clérigos, nem aquecedores solares nos pináculos da câmara municipal!

O sorrizinho serve apenas para endolcurar o veneno da calúnia insinuada com que nos atacam. Limpa a ferrugem cerebral do teu bestunho azougado e ouve pela última vez, Zé ninguém!

Os deputados, os delegados, vão aconselhando, vão baratinando e julgam que todo o povo vai nisso. O discurso deles é o canto da Ramona fatidica com que nos querem destruir.

Mas há sempre alguém que resiste. A resistência hoje é esmagar o apocalipse que se avizinha.

O apocalipse é o genocídio nuclear. É a cancerização do organismo humano, é o cancro urbano da poluição, do ruído, da destruição da natureza.

O apocalipse tem de ser travado. Travar o apocalipse é impedir hoje, aqui em

Portugal, que se ergam as centrais nucleares.

É impedir todos os focos de poluição que envenenam e destroem o corpo e o espírito do nosso povo.

Esconjurar o apocalipse é impedir que se faça a central nuclear de Zamora, prevista na fronteira entre Portugal e Espanha; é impedir que ela possa vir a vomitar a radioactividade no Douro...

Milhares de Zaratustras descerão das montanhas. Não seremos rebanho de alguns pastores. Somos nós inteiros, integros. Orientaremos a nossa passada, sem guias nem caciques. Isso será o eco-socialismo autogestionário.

Planta já a tua semente no espírito do teu irmão.

Portugal será o quinto império espiritual de que fala Fernando Pessoa. Como será?

Portugal descentralizado: cada região auto-suficiente, quase cada concelho mesmo.

A energia vem principalmente do sol, do vento, do metano... Noutras zonas haverá ainda apolo do mar e da geotermia.

Não há grandes cidades. Onde existirem, a população organizada por bairros preparará o refluxo para outras zonas. Reforçando comunidades isoladas a nova população forjará um tipo de urbe onde o campo e a cidade se harmonizam claramente.

A agricultura bio-dinâmica, sem pesticidas, nem fertilizantes químicos, será diversificada.

As decisões são assumidas em cada bairro, em cada comunidade. Aceitando a diversidade teórica, mas impondo igualdade de direitos e cooperação fraterna a nível económico.

Nem médicos, nem charlatães. Mas uma profilaxia nascida dum novo modo de vida.

Desescolarização da sociedade para que a comunidade assuma o papel formador e cívico dos jovens e adultos.

A semente deves lançar-la já. O apocalipse não tarda. Daqui a uns tempos o petróleo não jorrará mais. A água suja envenenará homens e animais. E a terra queimada de veneno estará calcinada, sem dar frutos. A poalha maligna dos "smogs" aumentará. A doença e o ranger de dentes do medo serão o quotidiano do apocalipse que se avizinha.

Sabes pois que a alternativa é a nossa. Lança já a tua semente. Trabalha sobre a via.

A VIA

Montagem em todos os concelhos de cada região de minicentrals alternativas.

Integram-se várias fontes de energia naturais na central.

A auto-construção estará coordenada pela fábrica e pelos ateliers de materiais construtivos. Construir-se-ão essencialmente centros comunitários alternativos, geradores dum novo modo de vida.

Para o desenvolvimento agrário aumentar-se-á a irrigação das terras e distribuir-se-ão os compostos (estrumes naturais) utilizados na fabricação de gás metano nas minicentrals.

A irrigação pode fazer-se com a montagem de várias bombas solares que extrairão a água e farão a bombagem para os terrenos a irrigar.

Organizar-se-ão actividades produtivas de artesanato para o novo modo de vida. E outras actividades explicitadas no próximo manifesto...

Guarda a tua esperança corajosamente. Antes que a chuva de fogo caia, nós teremos o sitio seguro donde partirá a nova primavera...

A ECO-UTOPIA NA ESBAP

Para quem não é desse tempo ou tem memória curta, vamos lembrar alguns momentos altos da ecologia nesta nossa escola antes de passarmos ao resumo das actividades deste ano.

Em 1975-76 foi o tempo das Domes, das experiências solares com velhos radiadores de camiões e início da parábola reflectora simples. Esses momentos foram relatados na revista nº1 ALTERNATIVA e resumidamente expostos num boletim sebenta da Escola.

1976-77, foi o início da revista (boletim sebenta).

Sob a influência dos trabalhos do Padre Himalaia construiu-se um forno solar onde se assaram sardinhas.

Construiu-se ainda uma eólica que girou graciosamente durante largos meses. Ainda se realizou também uma dome de alumínio.

1977-1978, o trabalho da revista foi eminentemente inclinado para a ecologia. Formou-se na escola o Comité Ecológico ESBAP. Fizeram-se vários colóquios em várias faculdades e associações e surgiram vários embridos organizativos da luta ecológica. Fez-se um cartaz na ESBAP contra a central nuclear prevista para Ferrel. Participou-se no Festival das Caldas.

Ao longo deste período, timidamente, despontaram os primeiros projectos marcados pela preocupação ecológica. Assim o primeiro trabalho ligado ao grupo do Barroso lançava um projecto utópico para a ESBAP utilizando energias alternativas. O grupo Micá, Cavaco, Pinto Coelho, etc.... montavam a exposição de Ecologia para a Cooperativa Árvore onde participaram também Joaquim Vieira e João Machado. No ano seguinte, os

projectos alargaram-se mas estiveram quase circunscritos ao 6º ano. Fez-se um estudo ecodesenvolvimentista para Valongo, embora as intenções ultrapassassem de longe as magras realizações do projecto. Também no 5º ano a problemática surgia ligada a projectos de alunos, tanto nas preocupações como nas propostas.

Este ano, o 2º ano, abrindo a criatividade dos seus trabalhos, veio avivar a questão ecológica, catalizando por ventura outros interessados noutros anos.

Também na prática surgiram novos protótipos.

A história destes protótipos está ligada às controvérsias e dificuldades que estas iniciativas levantam nesta escola.

No entanto, estes protótipos assim como os alunos tornaram-se protagonistas de um filme didáctico em vias de realização. Estivemos ainda presentes numa escola industrial de Gaia a animar e a explicar o funcionamento dos aparelhómetros à catraia delirante com tais engenhos...

E querem saber o que nos propomos fazer?

- reavivar o Comité Ecológico;
- desenvolver uma luta contra a central nuclear prevista em Zamora e que irá poluir o rio Douro;
- organizar um mini-congresso sobre arquitectura solar.

PLANOS DE PROTÓTIPOS DE APROVEITAMENTO DE ENERGIAS DOCES

Durante o ano lectivo de 1978/1979, os alunos da ESBAP (2º ano de arquitectura) realizaram uma série de protótipos de aproveitamento de energias doces. Tratou-se de uma sensibilização às alternativas tecnológicas. Ficam aqui apontados os planos das várias equipas de estudantes que trabalharam nessa perspectiva.

É evidente, porém, que o eco-desenvolvimento não se reduz apenas à utilização de aparelhagem deste tipo. O eco-desenvolvimento é uma filosofia. Implica pois uma estratégia global, uma outra alternativa de modo de vida, de modelo de sociedade. Neste sentido as experiências escolares apontaram apenas para alguns meios táticos de possível realização por não especialistas e com meios escassos.

Trata-se pois de uma abertura ao largo movimento eco-desenvolvimento auto-gestionário que terá de nascer entre nós. A dimensão desta perspectiva não tem fronteiras à criatividade necessária para essa nova utopia necessária. A frente de combate implica para além da ecologia no sentido restrito, uma alternativa de pensar e viver. Disso falaremos proximamente.

Arte do Passado Arte do Futuro

Movimento Muralista Mexicano



David Alfaro Siqueiros. Escola Mexicana. (1941/48)

"EU SOU PARTIDÁRIO DE UMA PINTURA E UMA ESCULTURA QUE ESTEJAM AO SERVIÇO DO PROLETARIADO NA SUA LUTA REVOLUCIONÁRIA, MAS CONSIDERO QUE A TEORIA DA ARTE PURA É A FINALIDADE ESTÉTICA SUPREMA. ACRESCENTO QUE UMA MANIFESTAÇÃO DE SEMELHANTE NATUREZA NUNCA EXISTIU ATÉ HOJE NO MUNDO, E QUE ELA NÃO PODERÁ EXISTIR SENÃO NUMA SOCIEDADE SEM LUTA DE CLASSES, OU SEJA, SEM POLÍTICA, A SOCIEDADE COMUNISTA INTEGRAL" — David Alfaro Siqueiros — L'art et révolution — Éditions sociales — 146, rue du Faubourg Poissonnière, Paris 10^{ème}.

"NUM MOMENTO DE REBELDIA E ARREBATAMENTO, OS PINTORES DESTROEM OS CAVALETES DOS SEUS ESTÚDIOS, RASGAM AS TELAS E OS QUADROS DIMINUTOS E, COM O GRITO ICONOCLASTA DE 'ABAIXO A ARTE BURGUESA' APROXIMAM-SE DAS PAREDES DOS EDIFÍCIOS PÚBLICOS PARA AÍ DIZER COM VOZ BEM ALTA, À FRENTE DE TODOS E PARA TODOS, O QUE OS SEUS OLHOS HAVIAM COMPLETADO NA LUTA PELA TERRA, E O QUE SABIAM DA LUTA DOS OUTROS POVOS PARA ALCANÇAR IGUALMENTE A TERRA, A LIBERDADE E UM NOVO SENTIDO DE JUSTIÇA" — António Rodriguez — "El hombre en llamas".

NOTA:

(1) — Para uma abordagem mais profunda deste movimento pode ser consultado o livro "El hombre en llamas" de Antonio Rodriguez, edição Thames and Hudson de Londres, quota P-2031 na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, que inclui também excelentes reproduções das obras deste período.

Perante as inquietações que a realidade quotidiana e o desenrolar da vida política, económica e cultural nos apresentam, sempre me interessaram as experiências artísticas que tentaram somar duas necessidades igualmente importantes: — 1 — expressão individual e resposta (estilística e tecnológica) aos tempos que correm. — 2 — Intervenção política consciente na sociedade.

No vasto âmbito de possibilidades de estudo que a ESBAL — Departamento de Artes Plásticas e Design (apesar dos erros internos e limitações exteriores) oferece desde o 25 de Abril, estudei o Movimento Muralista Mexicano que se desenvolveu a partir de 1921 e que é praticamente desconhecido entre nós.

À ARTEOPENIÃO decidi propor algumas passagens deste trabalho nas quais se aborda não o Movimento em si, mas para nós europeus e portugueses, na esfera de influência de correntes artísticas diversas. (1)

PORQUE SURTIU O MOVIMENTO MURALISTA

Em 1921 os primeiros pintores lançavam-se à conquista das paredes mexicanas e em 1945 David Alfaro Siqueiros, o mais lúcido teorizador do movimento, proclama a sua "actual e irremediável crise" após mais de 20 anos de desenvolvimento que ultrapassou as fronteiras do México, da América Latina e Anglo-Saxónica, preocupando muitos Europeus defensores da sua hegemonia cultural e da "arte pela arte".

Para se compreender a explosão de um Movimento de tal maneira forte, não basta penetrar nas motivações sociais permentes, geradas por uma Revolução que foi a mais radical até aí existente na América Latina, mas é necessário também conhecer a poderosa tradição mural dos povos pré-colombianos, da cultural e filosoficamente avançadíssima civilização nahuatl, na qual as paredes das cidades se cobriam de cores e formas, respondendo às necessidades de comunicação dos seus habitantes.

O Movimento Muralista foi uma corrente perfeitamente autónoma e radicalmente diferente de tudo o que apareceu depois. Nela inter-penetravam-se a arte pré-colombiana (as hispánicas e os seus caciques culturais, os franciscanos, não a puderam esmagar totalmente), a arte de intervenção católica, o muralismo italiano do Renascimento e finalmente várias correntes artísticas europeias contemporâneas, particularmente o expressionismo, o futurismo e o cubismo.

A razão pela qual com todas estas influências foi possível construir um movimento cultural original reside no facto de que os artistas não tentaram impor à

sociedade certas fórmulas ditadas por esta ou aquela moda, propagandeada por quem tem o poder de informar na sociedade burguesa, mas antes souberam interpretar a necessidade social específica do enraizamento social da arte no seu tempo, espaço e tradição, e só depois, consoante as necessidades, consultaram o repositório das formas contemporâneas já criadas.

Não queremos, contudo, deixar de assinalar quatro factos que não deixaram de ser determinantes na existência do Movimento Muralista:

1 — Os principais membros deste Movimento estiveram, enquanto estudantes, à frente de uma greve nas Belas Artes (que durou dois anos) lutando por um ensino diferente e contra o que era então o academismo, greve que foi coroada de êxito. A antiga ESBAL foi encerrada e criada uma escola de "tipo impressionista", em contacto com a natureza, mas que viria a cair também no academismo e seria por sua vez necessariamente contestada pelos Muralistas.

2 — Organização de um Sindicato de Artistas, cooperativas de produção e publicações políticas e culturais.

3 — Os ecos da Revolução Socialista de Outubro e consequente filiação de numerosos artistas no Partido Comunista Mexicano.

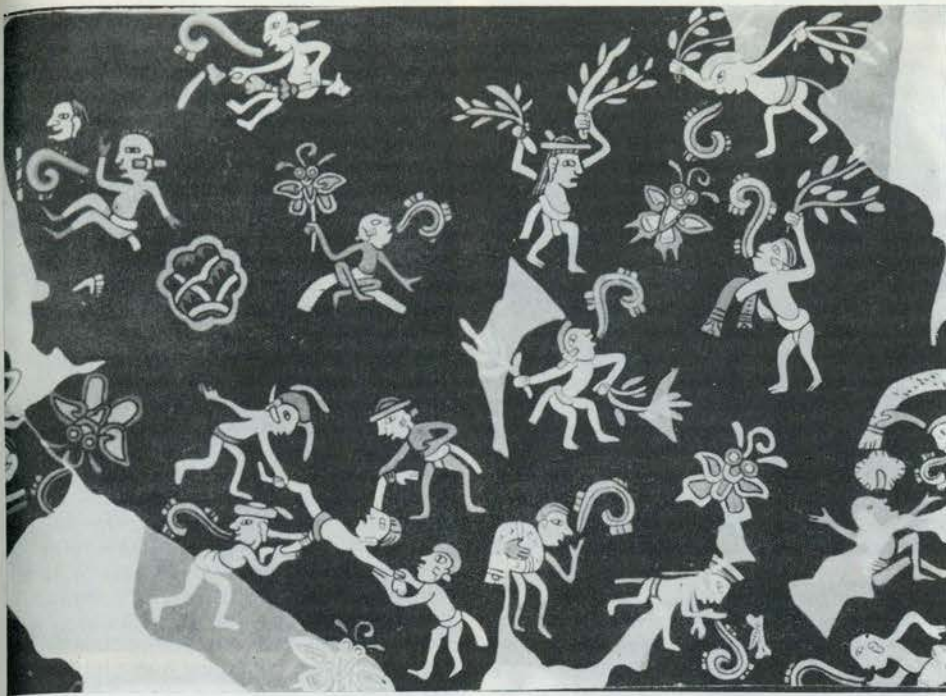
4 — O apoio mínimo e irregular do Estado ao Movimento Muralista, por razões políticas conjunturais.

ASFIXIA DO MOVIMENTO MURALISTA NO MÉXICO

Qualquer forma de arte é uma das manifestações da vida social. Todas as manifestações da vida social mantêm entre si uma fina rede de contactos e dependências, o que no entanto não justifica paralelismos mecanicistas. O Movimento Muralista ia recebendo os fluxos e refluxos da revolução no México e no resto do mundo, tanto mais acentuadamente quanto o Muralismo é, por definição ideológica, um tipo de arte pública e monumental, tanto mais dependente do apoio ou sabotagem por parte do aparelho de Estado, para ser eficaz.

Após o apogeu revolucionário dos anos 30 o México entra num período de Governo reformista bastante repressivo em relação ao povo e às ideias socialistas (que se prolonga até aos nossos dias) e abandona o campo anti-imperialista.

Numa Conferência pronunciada na Venezuela em 1960 David Alfaro Siqueiros denuncia abertamente esta situação: "Quando as revoluções não se consolidam por ficarem por acabar, por não chegarem ao fundo do problema — elas acabam por perder o balanço a meio da encosta e



*Pintura nuahatl "Paraiso Terreno de Tlálloc".
Pintura mural popular anti-alcoólica na
na parede de uma taberna. (1900)*

*Nota: Estas imagens foram extraídas do livro
"El Hombre en llamas" de A. Rodriguez
— Editora Thames and Hudson, Londres.*

depois recuam irresistivelmente, por uma lei natural, como é o caso terrífico da revolução mexicana(...)

Há já muito que o Instituto Nacional de Belas Artes não tem como política o desenvolvimento do Muralismo, mas exactamente o contrário. Só um Governo com uma plataforma política progressista pode dar às novas gerações oportunidade de abordar a 3ª etapa da pintura manumental".

Por outras palavras, já não existiam as condições objectivas, materiais e sociais, que tinham permitido antes o florescimento da arte no México pois, citando ainda Siqueiros, "esse país que foi o país da revolução" tinha deixado de o ser tornando-se nomeadamente permeável a "pressões internacionais" no sentido de se acabar com esse "escândalo internacional" que era o Movimento Muralista.

A existência comprovada de tais pressões desmentiriam por si sós, se

outros argumentos mais fortes não houvesse, aqueles que pretendem restringir o movimento muralista, e toda e qualquer forma de arte que intervenha directamente num determinado contexto político nacional, deixando à "arte pela arte" o monopólio da universalidade.

EXPANSÃO INTERNACIONAL

Desde o seu início que o Movimento Muralista foi atentamente acompanhado por muitos críticos, artistas e estudiosos de arte estrangeiros, alguns dos quais o defenderam vibrantemente, atacando-o outros com igual inergia.

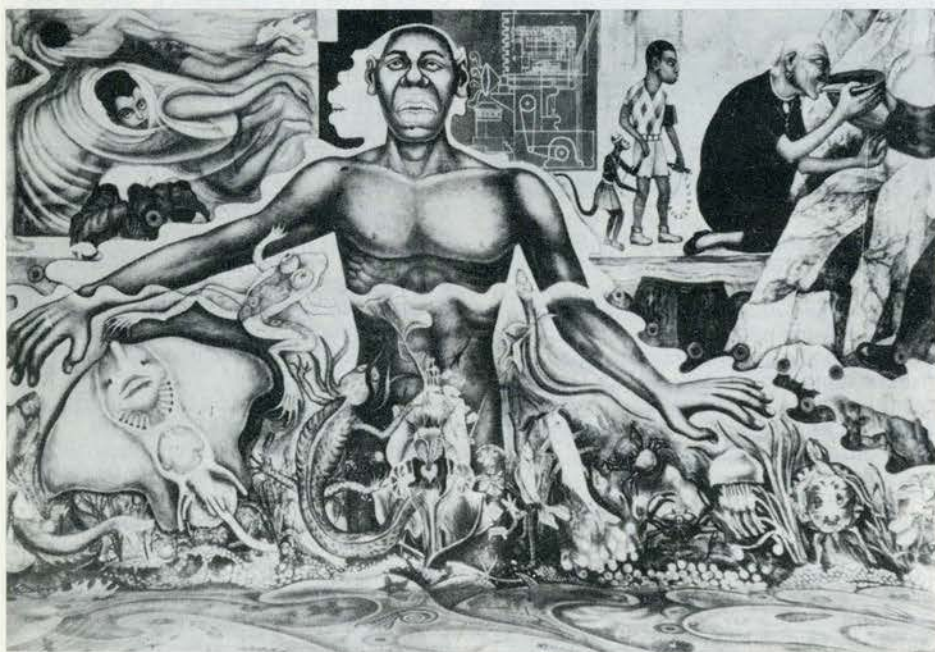
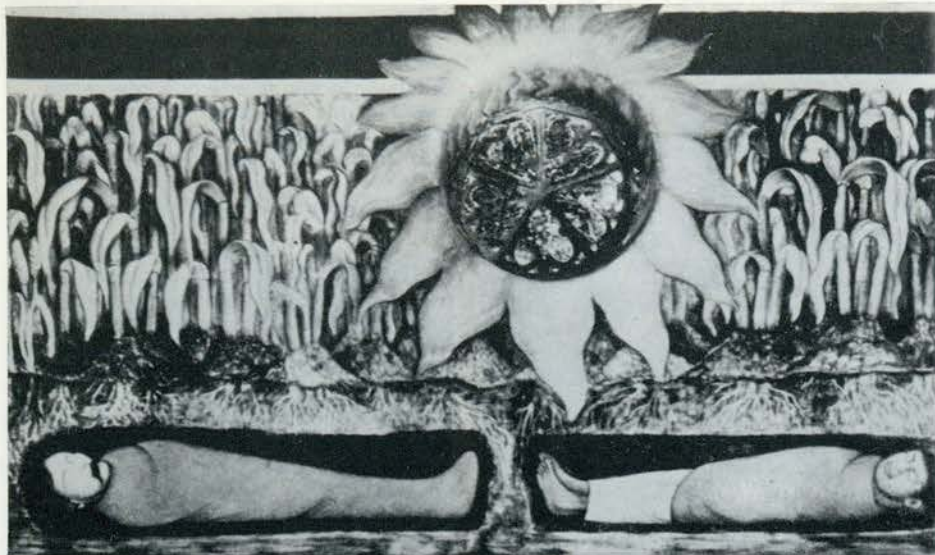
Por exemplo o romancista inglês D. H. Lawrence, que visitou o México no início do movimento e observou as pinturas na Escola Preparatória, achou-as de gosto execrável atribuído a um desejo de "irritar o burguês", razão pela qual ele se sentiu no dever de se irritar, dizendo que do ponto de vista artístico se tratava de "imitações de Gauguin".

Visitaram o México e admiraram o Movimento Muralista, contribuindo segundo Siqueiros para "dar à pintura mexicana o carácter de movimento", Maiakowsky, Eisenstein, Hart Crane, Eugène Jolas, William Sprattling, Eyer Simpsons, Waldo Franck, Elie Faure, Antonin Artaud e muitos outros.

Por outro lado, num período em que se escasseavam no México as possibilidades de trabalho, Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, sem dúvida os principais pintores do movimento, viram-se obrigados a emigrar para os Estados Unidos da América onde desenvolveram intensa actividade pictórica mural em Universidades, instituições científicas e em sindicatos e outras organizações de trabalhadores. Alguns desses murais foram posteriormente destruídos pelas autoridades na consequência da política cultural que acompanhava a "guerra fria", sob o pretexto de neles aparecerem pessoas como Gandhi, Lenine, Staline e outros, David Siqueiros dirigiu nos Estados Unidos numerosos grupos de trabalho, iniciando numerosos artistas entre os quais se encontrava Pollock, nos métodos de trabalho e inovações tecnológicas do Movimento Muralista. A penetração do Movimento Muralista na Europa não foi fácil.

Orozco, Rufino Tamayo, Diego Rivera e Siqueiros participaram na XXVª Bienal de Veneza, tendo o último obtido o 2º prémio e a participação mexicana sido saudada entusiasticamente pela imprensa e crítica de arte internacional.

Contudo pouco mais tarde, por ocasião de uma grande Exposição de Arte Mexicana de todos os tempos em 1952 no Museu de Arte Moderna de Paris, os mesmos jornais que se tinham mostrado entusiasmados ou se remeteram a um prudente silêncio ou então denegriram violentamente a obra dos artistas contemporâneos. "As forças progressistas apoiavam-nos e as reaccionárias atacavam-nos" — foi o balanço de Siqueiros. "A esquerda fazia elogios talvez demasiado enfáticos mas sem analisar a verdadeira importância histórica do nosso movimento, ao passo que o simples facto de alguns dos pintores muralistas serem



Diego de Rivera. "Zapata e Montano por baixo da terra".

Diego Rivera. 1951. Decoração de um depósito de água. Detalhe

membros do Partido Comunista cegava os reaccionários para a nossa obra e para eles a simples apresentação de assuntos humanos constituía já uma manifestação de comunismo".

Benjamin Peret e Breton desenvolvem grande campanha contra os mexicanos tendo o primeiro, que tinha vivido com Trotsky no México, publicado uma página inteira no "Art-Spectacles" onde apelidava Siqueiros de "assassino que pela sua presença mancha de sangue a exposição de arte mexicana" (Siqueiros tinha participado num atentado frustrado contra Trotsky numa altura em que estava no auge a radicalização do movimento comunista internacional contra este dissidente), falando de Rivera como um "pintor que degenerou artisticamente devido ao stalinismo", não merecendo os outros pintores, entre os quais Orozco e Tamayo, qualquer comentário.

Na mesma altura o Metropolitan Musean de Nova-Yorque proíbe a "pintura política contemporânea" de fazer parte de uma exposição mexicana que já estava marcada, e os principais muralistas são proibidos de entrar nos EUA, acusados de comunistas, com base numa lei que ainda hoje se aplica.

No entanto toda a situação internacional desfavorável ao Movimento Muralista Mexicano, que passavam pelo combate que lhe moveram surrealistas e trotskistas por um lado, o imperialismo e regimes fascizantes por outro, não impediu que o seu exemplo se expandisse e os seus rutos sejam visíveis não só na América Latina (José Sabogal no Perú, José Venturelli no Chile, Diógenes Paredes no Equador, Cândido Portinari no Brasil), mas até entre nós, apesar da feroz tutela fascista que tentava paralisar ou recuperar a cultura.

A expressão "novo-realismo" era usada frequentemente por Siqueiros para designar o objectivo estratégico do movimento a que procurava dar origem. O conhecimento e assimilação da experiência Mexicana é bem visível no neo-realismo português, de que foram figuras destacadas, entre muitos outros, Lima de Freitas, Pavia e Júlio Pomar.

Em "O Diabo" (jornal antifascista que não tem nada a ver com a imitação abusiva que actualmente se imprime), na edição de 30/1/38 Jorgue Domingues escreveu um artigo sobre o Movimento Muralista Mexicano, que era bastante vago devido à censura certamente atenta ao assunto. Neste artigo o Muralismo era apresentado como "uma lição para os que descreem da influência que sobre a obra de arte podem exercer os fenómenos políticos e económicos", não referindo no entanto a influência da própria obra de arte sobre estes últimos fenómenos.

DIVERGENCIAS COM O REALISMO SOCIALISTA

Se pensarmos que após a 2ª Grande Guerra Mundial grande parte do mundo era socialista, poderíamos ser levados a crer que, se o Movimento Muralista encontrava tais dificuldades em penetrar em Nova-Yorque ou em Paris teria grande divulgação em Praga ou em Moscovo. Não só tal não acontecia como Siqueiros, nos seus escritos, não esconde as profundas



José Clemente Orozco. "Hidalgo".



José Clemente Orozco. "El Hombre en llamas".



A. Zalce, Pablo O'Higgins, L. Mendéz, F. Gamboa — "Trabalhadores contra a guerra e o fascismo" — oficinas gráficas do jornal "A Nação". (1936)

divergências entre o Movimento Muralista e as correntes dominantes nas democracias populares. Quando David Alfaro Siqueiros, durante mais de 40 anos militante do PC do México e durante quase uma dezena de anos membro do Comité Central, visitou a Polónia e a URSS, criticou violentamente a arte aí dominante, notando no primeiro caso um pendor simultâneo para o academismo por um lado e para o formalismo "tipo Escola de Paris" por outro, e na arte da URSS uma perpetuação de "estilos realistas envelhecidos" e "parecidos ao realismo da publicidade comercial yankee dos princípios do século".

O conceito de realismo de Siqueiros era amplo, dinâmico, dialéctico e excluía todo o academismo, fosse ele pseudo-classista como certas formas de "realismo socialista", ou antes obediente à última moda ditada pela Escola de Paris, Londres ou Nova-Yorque.

O realismo, para Siqueiros, é uma forma complexa de encarar a vida:

"Uma obra plástica pode ser realista pela sua apreciação da realidade social, quer dizer, pela sua intenção ideológica, e não pelo seu conteúdo, ou seja, pelo impulso plástico e emocional que implica; pode ser realista pela temática e conteúdo e não o ser pelo carácter da sua função social e histórica; pode ser realista pela sua função social justa, pelo seu tema adequado e conteúdo, mas não segundo critérios científicos e de estilo (a última instância do fenómeno da criação artística)".

Em consequência desta concepção dialéctica, profunda e englobante do que é o realismo, Siqueiros define-o de forma a poderem nele caber formas de pesquisa abstracta: "Todas as procuras e exercícios de ordem física e carácter objectivista, total ou parcial, dos pintores dos nossos tempos, são contributos para o realismo". Realismo como objectivo, como algo em constante movimento: "O realismo não deve ser uma fórmula fixa, uma lei imutável".

Siqueiros manifestou aliás os seus pontos de vista abertamente, numa recepção que foi organizada em sua honra pela Academia Soviética da Arte, em 17 de Outubro de 1955:

"A vossa pintura não tira ainda partido para fins criativos dos espantosos ensinamentos originados no vosso país, por ser vítima de um 'parti pris' estilístico baseado na utilização de leis mortas de um academismo internacional que surgiu no fim do Renascimento".

Afirma mesmo que na URSS "não se verificou qualquer progresso no que diz respeito à linguagem formal mas apenas na virtuosidade técnica". Acrescenta ainda: "Não é verdade que toda a exaltação da forma seja formalista. Os formalistas exaltam a forma pela forma, num jogo puramente plástico, e os realistas fá-lo-ão sempre na procura de uma maior eloquência plástica (...). Os pintores soviéticos continuam ligados a métodos de composição e perspectiva comuns ao academismo internacional, no único país do mundo em que uma ciência ao serviço do povo os podia ajudar a resolver o problema".

Também entre nós encontramos ecos

da campanha internacional movida contra o Movimento Muralista Mexicano, do qual se torna porta-voz José Augusto França num dos "Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea" (Edições Europa América), no qual se mostra preocupado pelo facto de a experiência mexicana perdurar "em certos meios como um mito" o que lhe parece escandaloso e despropositado, numa experiência que ele considera ter-se situado "à margem da escola de Paris" (que este consagrado autor, "deformação por deformação", "prefere a qualquer outra").

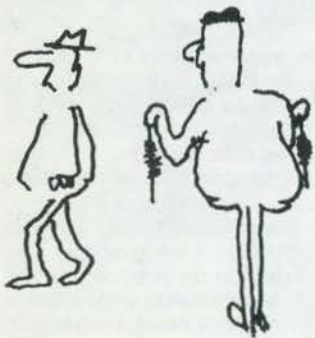
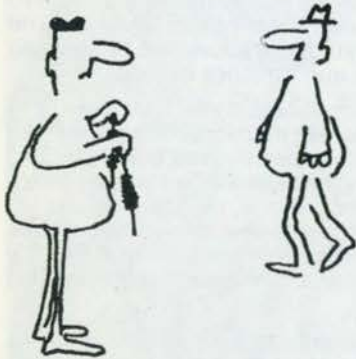
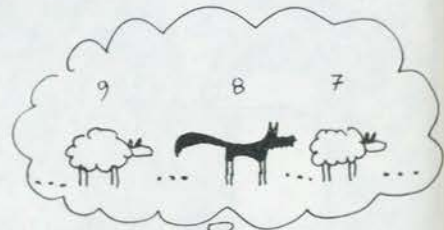
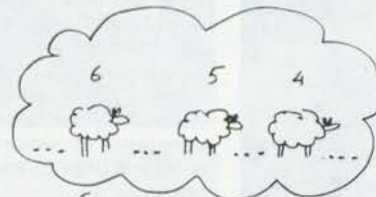
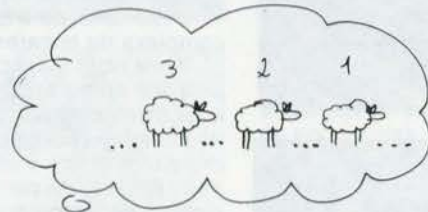
Este curto texto constitui um repositório de erros, enganos e demagogia na abordagem dos problemas históricos. A inserção do Muralismo Mexicano "no mais vasto problema da arte realista-socialista", confusões estabelecidas em torno do "sentido literário" da obra plástica, a superficial comparação de toda e qualquer arte com poder de intervenção social com a arte repressiva dos Jesuítas, o fanatismo sociológico que o leva a pensar que num país tecnológica ou politicamente atrasado não é possível surgirem formas de arte inovadoras, são apenas alguns dos lamentáveis equívocos que França propõe ao leitor, no intuito de varrer da História da Arte um movimento que, com todas as insuficiências e infantilidades que Siqueiros foi o primeiro a reconhecer não deixou de ser profundamente subversivo em relação ao "status quo" artístico mundial.

Siqueiros aponta como principais causas internas da decadência do Movimento: "a persistência e estagnação nas teorias, nas técnicas materiais e nos estilos", por um lado, na deserção dos objectivos do movimento e adesão à "arte pela arte" das correntes "ante-puristas" da Escola de Paris, de numerosos artistas, por outro lado.

O Movimento Muralista Mexicano introduziu no entanto um elemento dinâmico poderoso no panorama artístico internacional, que ainda não pôde actuar devidamente pela acção de uma série de factores, entre os quais avulta a campanha contra ele desenvolvida pelos sectores culturais hegemónicos nos principais centros mundiais.

No entanto as tendências artísticas inovadoras surgidas recentemente, a radical reformulação que os artistas e sectores do público mais conscientes exigem das artes plásticas, o descontentamento dos artistas perante o isolamento social, hermetismo e consequente elitismo que rodeia a obra de arte, e por outro lado a tendência irresistível no sentido de uma constante pesquisa a ser desenvolvida com total liberdade em relação a peias académicas, tudo isto indica que o movimento muralista virá em breve a assumir uma grande importância no contexto da arte europeia e mundial, como exemplo de uma alternativa, já que outras formas vanguardistas de fuga à "arte burguesa" ou "pintura de cavalete", são a demonstração da ineficácia social e artística do caminho no qual se inserem.

Cartoon



Paulo Ferraz

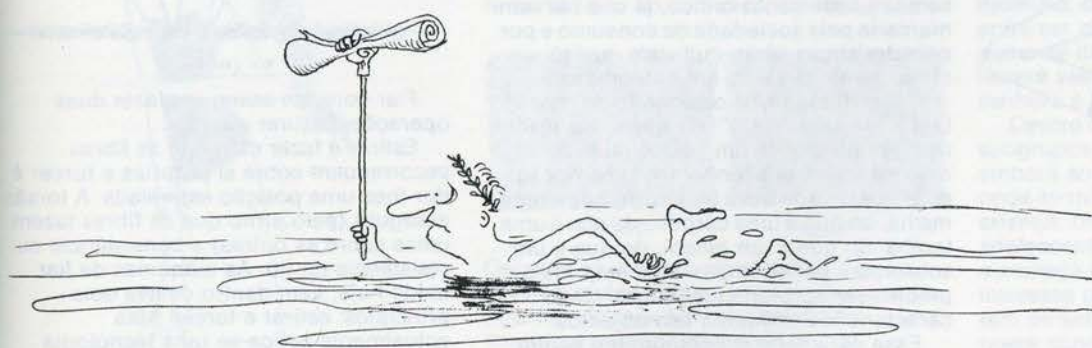
Paulo Ferraz



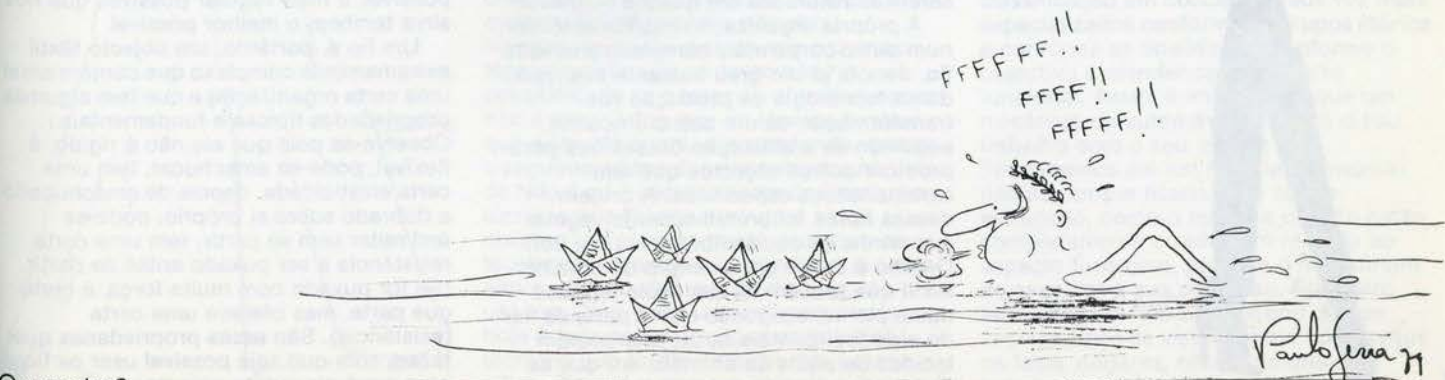
E assim salvou Camões os seus Lusíadas de morte certa...



Se calhar até foi assim...



Ou será que foi assim?...



Ou assim?...

Paulo Jena 71

O desenho têxtil e o vestuário

Gostaria de começar com uma pergunta: o que é o desenho têxtil? Pergunta que implica duas noções: a noção de "desenho" e a noção de "têxtil". A palavra "desenho" (pelo menos como a entendo aqui e como a vou desenvolver) é em primeiro lugar uma tradução imperfeita da palavra inglesa "design" que é, digamos, um "palavrão" que entrou no dia-a-dia de muita gente, em diversos níveis, ligado quase sempre a problemas de produção industrial ou de produção em série de objectos com carácter utilitário. Evidentemente, ao fazer isto, estou a cometer um atropelo à língua portuguesa, visto que a palavra "desenho" em português, não quer dizer isto. Por outro lado, não existe em português uma palavra que traduza todo o complexo de conceitos que existe na palavra inglesa "design" visto que esta palavra inglesa implica muito mais o acto de conceber o objecto do que propriamente o acto de o passar para o papel através dos meios de escrita sejam eles o lápis ou o computador. Portanto, o que eu vou dizer sobre desenho têxtil, liga-se muito mais à produção e concepção de objectos têxteis do que propriamente ao seu desenho no papel, ao seu grafismo imediato, embora essa parte também seja importante.

Mas a ideia de "design" também não pode entrar no nosso vocabulário e ideário, sem um tratamento crítico, já que ela vem marcada pela sociedade de consumo e por características sócio-culturais que só criticamente deverão ser entendidas.

Por outro lado, há o conceito de "têxtil". Ora a ideia de "têxtil", do que é um têxtil, convém precisá-la um pouco melhor, embora todos nós tenhamos uma noção empírica do que é um tecido, do que é uma malha, do que é uma carpete, do que é uma toalha, do que é um lençol, do que é um sobretudo, por exemplo. Mas essa ideia precisa ser aprofundada, buscando a característica comum a tais objectos.

Essa característica comum é o serem todas constituídas por conjuntos de fibras, fibras que primeiramente foram organizadas em "fios", antes de estes serem estruturados em tecidos ou malhas.

A própria organização das fibras têxteis num outro corpo mais complexo chamado **fio**, denota já um grau bastante avançado duma tecnologia de produção (de transformação de um objecto noutro), seguindo-se a utilização desses fios para produzir outros objectos que têm características específicas. A origem dessas fibras foi primitivamente vegetal e provinha de caules fibrosos ou de flores. O linho é assim um exemplo de uma fibra têxtil que provém de um caule lenhoso duma planta; o algodão é uma parte da flor do algodoeiro. Mais tarde, apareceram tecidos de pêlos de animais, em que as fibras são pêlos de animais e desde muito

cedo foi dada preferência ao pêlo do carneiro, pelas suas características, especiais, excepcionais, mesmo. Ao pêlo do carneiro chama-se **lã**.

Mas vejamos agora qual a noção de fibra têxtil. Uma fibra têxtil é um corpo relativamente pequeno, com alguns centímetros de comprimento, comprimento esse que é muito desproporcionado em relação ao seu diâmetro, que tem apenas alguns micra. Portanto a representação esquemática duma fibra têxtil pode ser um segmento de recta.

Mas as fibras têxteis nunca são propriamente um segmento de recta, têm ondulações e têm um conjunto de propriedades que vai permitir que elas se disponham ao longo de um eixo longitudinal em várias posições, formando um fio. Portanto, se tivermos um conjunto de fibras têxteis em "rama", e se imaginarmos um eixo longitudinal, o fio resulta da colocação das fibras ao longo desse eixo, torcendo-se sobre si próprias, para dar coesão e consistência ao conjunto.



FIBRAS EM RAMA

FIBRA TÊXTIL



FIO (ESQUEMA)

Fiar consiste assim em fazer duas operações: estirar e torcer.

Estirar é fazer com que as fibras escoreguem sobre si próprias e torcer é dar-lhes uma posição espiralada. A torsão assegura (pelo atrito que as fibras fazem umas sobre as outras) a consistência ou resistência do fio. As máquinas de fiar ainda hoje, fiam dentro destes dois princípios: estirar e torcer. Mas actualmente aplica-se uma tecnologia avançada para produzir da melhor maneira possível estas operações e para fazer um fio o mais fino possível, o mais resistente possível, o mais regular possível, que nos sirva também o melhor possível.

Um fio é, portanto, um objecto têxtil extremamente complexo que contém em si uma certa organização e que tem algumas propriedades típicas e fundamentais. Observe-se pois que ele não é rígido, é flexível, pode-se amachucar, tem uma certa elasticidade, depois de amachucado e dobrado sobre si próprio, pode-se endireitar sem se partir, tem uma certa resistência a ser puxado antes de partir. (Se for puxado com muita força, é certo que parte, mas oferece uma certa resistência). São essas propriedades que fazem com que seja possível usar os fios para produzir outros objectos ainda mais



complexos que são os tecidos, que são as malhas, que são as tapeçarias, que são todos os outros tipos de estruturas têxteis.

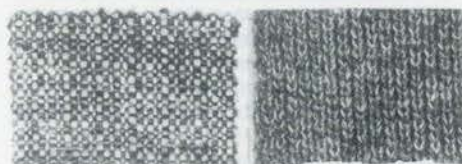


Estrutura da malha
Avesso Direito

As propriedades dos fios reflectem-se nos tecidos. Assim, os tecidos também são flexíveis, podem-se enrugar, podem-se desenrugar, têm uma certa resistência à fricção, portanto ao uso, têm uma certa resistência ao rebentamento por tracção, etc., etc.

Têxtil, portanto, é o adjectivo que se refere a todos os objectos que são produzidos por um sistema deste tipo, ou seja, pelo entrelaçamento de fios de determinadas maneiras e esses fios são produzidos por fibras. Mas existem outros fios têxteis que não são formados por fibras mas sim por filamentos contínuos, de que a seda natural é o primeiro exemplo. Filamentos que são produzidos pelo bicho da seda, ao fazer o seu casulo.

Assim nasceu a noção de fio contínuo, um fio que é o resultado de colocar paralelamente vários filamentos contínuos mais finos e aos quais também podemos dar uma certa torsão para os aglomerar melhor. Portanto temos dois tipos de fios têxteis: os fios descontínuos formados por fibras, e os fios contínuos formados por filamentos contínuos. Esta noção de fio contínuo que durante muitos anos esteve apenas ligada à ideia da seda natural, no começo deste século foi reactivada com a invenção dos fios sintéticos e artificiais, que se produzem primeiramente na forma de filamentos contínuos e que só depois se cortam em fibras se isso for desejado.



Tecido Malha

Dei uma elucidação geral sobre o que se deve entender (duma forma bastante mais rigorosa do que um conhecimento empírico) pela palavra têxtil. Têxtil portanto refere-se a este processo de transformação de fibras ou filamentos

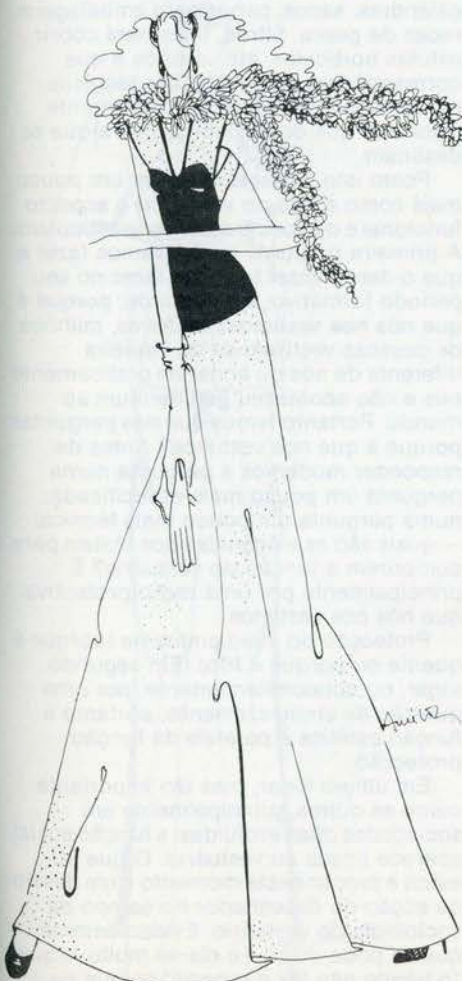
contínuos, em fios e destes em tecidos ou malhas. Evidentemente não vou alongar-me muito quanto aos processos técnicos visto que de facto não há possibilidade de o fazer e o objectivo agora não é esse. Acho que de técnico basta o que disse até agora, acrescentando apenas o seguinte: os tecidos encontrados no Vale do Nilo 5 ou 7 séculos antes de Cristo, nos túmulos dos Faraós e noutros sitios, revelam um conhecimento profundo de tecelagem e a existência de teares, já nessa altura, do tipo dos que ainda hoje são usados. Quer dizer, a tecelagem ainda hoje é feita segundo alguns princípios técnicos que foram descobertos nessa altura. Para já e como o objectivo é

realmente não falar de têxteis mas sim falar do "desenho têxtil", vou agora unir os dois conceitos. Então o conceito de **desenho têxtil** refere-se à **concepção e produção de objectos têxteis com vista a uma finalidade**. Porque não existem têxteis que estejam desligados de um uso, duma finalidade, dum objectivo. Evidentemente que isto se pode dizer de todos os objectos utilitários. Todos os objectos servem para alguma coisa. Mas neste momento o que interessa são os objectos têxteis. É pois essencial fazer uma tentativa de compilação dos objectos têxteis e dos seus usos. Se olharmos à nossa volta o que é que se encontra como universo têxtil — por exemplo, numa sala: uma tapete para cobrir o chão, os reposteiros, com a utilidade de tapar a luz e isolar, os estofos das cadeiras e também as roupas que vestimos.

Portanto, podemos dividir os têxteis em vários grandes grupos: um grande grupo será o **vestuário**, outro grande grupo serão os **têxteis da casa**; os **têxteis desportivos**; os **têxteis industriais**; Evidentemente que referir todas as peças de vestuário, a dizer todas as peças de têxteis de casa, a dizer todas as peças dos têxteis desportivos, a dizer tudo dos têxteis industriais, é impossível aqui. Mas podemos tentar uma classificação. O vestuário pode ser classificado de várias maneiras: pode haver vestuário de Verão e vestuário de Inverno, ou mais rigorosamente de Primavera/Verão e de Outono/Inverno, duas estações, portanto. Mas, em que poderá diferir o vestuário de Verão do vestuário de Inverno? É um problema que interessa muito ao desenhador têxtil. Difere na função que desempenha e por isso, difere em peso: o vestuário de Primavera/Verão será mais leve que o vestuário de Outono/Inverno; mas difere também em cor, difere em desenho, difere em estilo. O vestuário pode ser classificado ainda segundo a quem se destina que o use, portanto haverá vestuário para homem, para senhora e para criança.

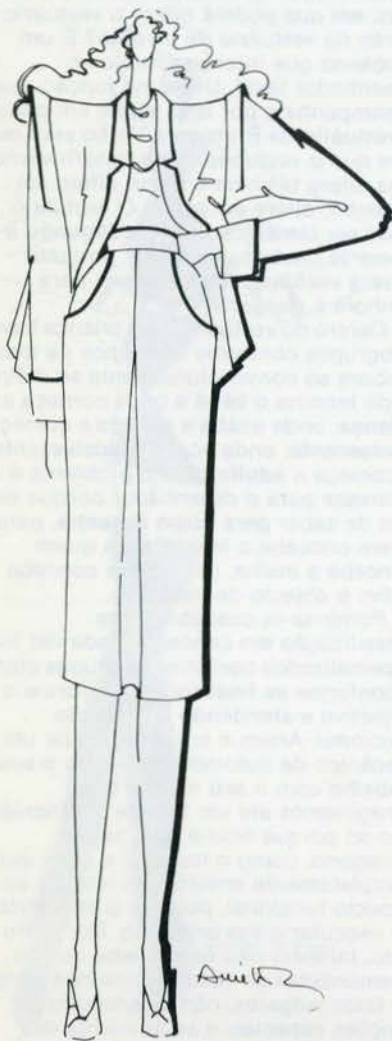
Dentro do vestuário para criança haverá subgrupos conforme os grupos de idade, embora só convencionalmente se defina onde termina o **bébé** e onde começa a **criança**; onde acaba a **criança** e começa o **adolescente**; onde acaba o **adolescente** e começa o **adulto**. Mas o problema é de interesse para o desenhador porque ele tem de saber **para quem desenha**, para quem concebe o tecido, para quem concebe a malha, para quem concebe enfim o objecto de vestuário.

Poder-se-ia desdobrar esta classificação em conceitos cada vez mais especializados conforme os grupos etários e conforme as finalidades, conforme o objectivo e atendendo ao aspecto funcional. Assim é impensável que um mecânico de automóveis vá para o seu trabalho com o seu melhor fato (imaginemos até um fato de cerimónia) não só porque ficaria todo sujo e estragado, como o tecido e o corte estão completamente errados em relação ao aspecto funcional, pois até o impediriam de executar a sua profissão. Por outro lado, também não se concebe que os cosmonautas se vistam como nós porque os fatos vulgares, não se adaptam às funções especiais e ao ambiente das



viagens espaciais. Portanto, o aspecto funcional no vestuário é extremamente importante, muito mais importante do que o que pode parecer à primeira vista.

Pondo agora o problema do vestuário um pouco de lado, vamos para os têxteis da casa. Nos têxteis da casa, o que é que nós temos? Podemos dizer que duma maneira geral existem têxteis em que o carácter estético é predominante e têxteis em que o carácter funcional é dominante. Exemplos: um têxtil da casa em que o carácter estético é dominante: uma tapeçaria de parede. Ela está lá para cumprir uma função estética, está lá para ser bela, para criar um ambiente, e essa é a sua função principal. Outro exemplo: uma cortina. A função duma cortina é tapar a luz, criar um ambiente mais agradável, mas não se pode dissociar aqui o funcional do estético, antes, o estético e o funcional estão perfeitamente ligados, porque a cortina pode ser muito bonita mas se não tapar a luz não cumpre a sua função ou, pelo contrário, pode tapar a luz e ser muito feia, criando um ambiente horrível. Portanto o estético e o funcional têm que estar sempre equilibrados. Outro exemplo interessante é dado pelos panos de cozinha. Os tachos, as panelas podem ser limpos com um pano branco mas, se a dona de casa ou a pessoa que faz o trabalho de casa tiver ao seu dispor panos de cozinha com motivos alegres, bem desenhados, simpáticos, talvez isso ajude a criar um ambiente melhor para o seu trabalho. Portanto aqui está a função estética ao serviço da melhoria das condições em que as pessoas trabalham. Outro aspecto interessante é o problema dos lençóis. Tradicionalmente os lençóis são brancos, "branco como um lençol"! Acontece que actualmente os lençóis que se vendem não são brancos, têm desenhos, têm riscas, têm quadrados, têm motivos estampados, flores, formas geométricas, etc. Temos aqui um outro aspecto que é muito importante para o designer que é o aspecto da inovação, o aspecto da moda, o aspecto de corresponder a necessidades dos consumidores. Necessidades que são reais ou irreais, mas a que o designer têxtil tem de atender. É verdade que a necessidade dos lençóis estampados é uma necessidade artificial criada pela evolução dum mercado que necessitava de se alargar, mas o facto é que as pessoas, habituando-se, passam a procurá-los. E aí é que está a grande insídia do desenho, é que através do desenho (neste caso DESIGN) se pode manobrar a função estética e da habitação a um nível estético mais elevado no ambiente que nos rodeia, originando a criação de necessidades que não são propriamente necessidades primárias. A estética e o design são assim armas da sociedade de consumo. Evidentemente que têm aspectos positivos, e ainda há pouco se referiu a criação de um clima estético mais elevado, e até a influência que esse clima estético mais requintado pode ter na melhoria das condições de trabalho. E esse é um dos aspectos do trabalho do designer, tornar a vida mais agradável através da sua actividade criativa. Cite-se, por exemplo, que a pintora Lurdes Castro aqui há uns anos, antes da moda dos lençóis estampados, criou lençóis que tinham



silhuetas humanas desenhadas e teve grande êxito. É que a criação, a concepção, a inovação estética vão à frente do aproveitamento industrial. Evidentemente que os lençóis estampados que hoje se vendem, pouco ou nada têm a ver com os lençóis de Lurdes Castro, nem em qualidade, nem no próprio desenho, mas trata-se de uma ideia criativa que foi depois adoptada pelo desenho têxtil ao nível da produção.

Quanto aos têxteis desportivos e aos têxteis industriais eles são aqueles em que o aspecto funcional é predominante. Evidentemente um fato de treino tem de corresponder a determinadas exigências; tem de ser leve, tem de ser isolante, tem de ter um determinado corte para facilitar os movimentos, etc., etc., tem de ser feito portanto de determinados materiais, não interessa muito que seja amarelo, que seja azul, que seja vermelho (isso só interessa do ponto de vista do clube ou da equipa). Portanto o aspecto estético é perfeitamente diminuto em relação ao seu aspecto funcional. Umas sapatilhas para praticar atletismo tem de corresponder a determinadas características técnicas que são digamos um exacerbamento da função funcional do sapato que é dar-nos um melhor andar e proteger-nos os pés.

Note-se ainda o caso das velas dos barcos de recreio que actualmente são valorizadas esteticamente pelo uso da cor, em vez de serem como tradicionalmente, brancas.

No caso dos têxteis industriais o aspecto estético é menos importante. Exemplos: feltros para revestir rolos de calandras, sacos, panos para embalagens, redes de pesca, filtros, telas para cobrir estufas horticolas, etc., artigos a que correspondem características técnicas extremamente precisas, extremamente rigorosas que dependem do fim a que se destinam.

Posto isto, interessaria falar um pouco mais como é que no vestuário o aspecto funcional e o aspecto estético se articulam. A primeira pergunta que devemos fazer e que o designer tem que fazer no seu período formativo, é a seguinte: **porque é que nós nos vestimos?** Milhares, milhões de pessoas vestiram-se de maneira diferente de nós ou andaram praticamente nus e não aconteceu mal nenhum ao mundo. Portanto temos que nos perguntar porque é que nos vestimos? Antes de responder mudemos a pergunta numa pergunta um pouco mais especificada, numa pergunta um pouco mais técnica: — quais são as exigências dos têxteis para cumprirem a função do vestuário? É principalmente por uma razão protectora que nós nos vestimos.

Protecção do meio ambiente (porque é quente ou porque é frio). Em segundo lugar, ou concomitantemente, por uma questão de embelezamento; portanto a função estética é paralela da função protecção.

Em último lugar, mas tão importante como as outras, principalmente em sociedades ditas evoluídas, a função social aparece ligada ao vestuário. O que eu estou a propor neste momento é um desvio da acção do designer no campo da sociologia do vestuário. Evidentemente que se pode dizer — e diz-se muito — que "o hábito não faz o monge" ao que eu

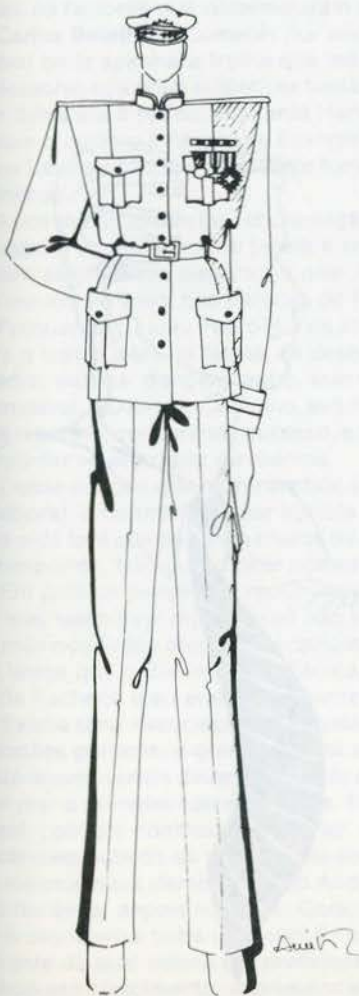
respondo **é o monge que faz o hábito**, o que quer dizer que o vestuário é feito pelo homem. Mas entre o homem que faz o vestuário e depois o veste, e esse mesmo vestuário, há uma influência recíproca. Há uma troca de informações a tal ponto que o vestuário acaba por informar acerca do homem que o veste. Portanto a função social é extremamente importante como uma função informativa, directa, imediata, mas que não se pode desligar do estético nem se pode desligar do funcional. Por vezes existe ênfase do estético sobre o funcional ou ênfase do funcional sobre o estético. Por exemplo, para um habitante do Polo Norte a função estética não é muito importante; a função protectora é extremamente mais importante porque ele vive em condições climáticas extremas, com temperaturas baixíssimas e nelas tem de sobreviver pondo em cima de si peles e abafos. Se depois disso a sua imagem é monstruosa isso não tem grande importância. Possivelmente terá a sua beleza também, mas não é por um critério estético que ele chegou àquela configuração, com peles e abafos, capuzes e grandes luvas, mas sim por um critério de resistência, de protecção em relação ao meio ambiente. A função estética do vestuário, essa, pode ser completamente desempenhada por pinturas corporais e foi-o em civilizações primitivas de África ou da América, pois esses homens não precisam de se proteger nem do frio nem do calor visto estarem perfeitamente adaptados à temperatura quente em que vivem e o vestuário como protecção ser minimamente necessário. Isto leva-nos à ideia de que o vestuário deve ser considerado como uma extensão da pele e, de facto, a imagem imediata que se tem de alguém é uma imagem exterior do vestuário que usa. Também quando falava, há pouco, numa tensão entre o vestuário e a pessoa que o usa, referia que o vestuário é uma coisa extremamente íntima e extremamente pessoal e a maneira como nos vestimos reflecte não só os aspectos sociais, mas muitas vezes os aspectos psicológicos. O vestuário pode funcionar como uma projecção das nossas disposições, uma projecção da nossa atitude perante a vida, uma projecção das nossas dificuldades de carácter psicológico ou até dos nossos anseios. Há pessoas que dizem: hoje não estou para me vestir, hoje não me apetece vestir azul, hoje só me apetece andar mal vestido, etc., etc., tudo isso é reflexo da extrema importância da segunda pele que o vestuário é, e **essa segunda pele** é extremamente importante para o desenhador. O desenhador têxtil não pode esquecer-se de que está a produzir objectos que vão ser pessoais, que vão ser tratados como coisas íntimas. Portanto, é uma função extremamente humana a função do desenhador têxtil.

Se alargarmos agora um pouco mais o âmbito da nossa reflexão sobre o fenómeno têxtil, verificaremos que a maneira como as pessoas se vestem e os desenhos que se usam e o tipo de vestuário, está ligado às transformações sociais, económicas e, duma maneira geral, sociológicas. As saias começaram a subir depois da guerra de 1914 com um clima de euforia e de libertação que então na Europa se viveu. A moda não nasce ao

caso nem é um fenómeno supérfluo, pois tem as suas raízes socio-económicas, históricas e humanas e tem os seus motivos psicológicos, isto além dos propriamente estéticos, tais como o cinema. De facto, o cinema tem uma importância fundamental na moda, principalmente através da maneira como as grandes estrelas se vestiam nos anos 20 e 30, ou mesmo 40. A recuperação estética de padrões de vestuário justamente desses anos, um certo revivalismo dessas épocas é hoje um factor de renovação do desenho têxtil. Mas a guerra, com as restrições que lhe são próprias também influenciou a moda. Assim, nos anos 40 e nos anos 50 o fenómeno que domina o vestuário é de facto a guerra.

A guerra de 39/45 impõe uma economia de restrição, e ao impor uma economia de restrição, trouxe consigo a estética dos fardamentos. Homens e mulheres são mobilizados em grande escala para a guerra. As mulheres pela primeira vez, visto que na guerra de 14/18 não tinham sido mobilizadas, tendo feito apenas serviços de enfermagem e de assistência. Mas na guerra de 39/45 as mulheres (principalmente as mulheres inglesas) desempenham um papel muito importante e activo no exército e então a maneira de vestir feminina e masculina é fortemente influenciada pela economia e pelo rigor que é representado pela farda. Economia em termos de corte, economia em termos de variedade, visto que as fardas são todas iguais e os tecidos também são todos iguais. Aparecem assim os ombros quadrados, as chumaceiras, as algibeiras com a pestana por fora, as imitações de galões, e a moda é fortemente influenciada por esse facto socio-histórico-económico chamado guerra. Depois, no pós-guerra, no fim dos anos 50, começou já a haver materiais novos, começou já a haver fibras sintéticas, começou já a haver toda uma outra possibilidade técnica com corantes novos e grande evolução tecnológica. Então as mulheres começaram a vestir-se de uma forma supérflua e é o período dos grandes costureiros, como contrapondo às restrições de 40. É a época da alta costura francesa, que é imediatamente imitada pela alta costura de Nova-York, pela alta costura italiana, pela alta costura inglesa. É justamente no fim da década de 50, começo da década de 60 que o centro da moda se desloca rapidamente de Paris para Londres e aí começa realmente o período em que o aspecto sociológico é extremamente importante, já que tem em linha de conta a contestação das novas gerações. As novas gerações reivindicam o direito de se vestirem mal, contrapõem-se aos seus pais que andavam todos apinocados e bem vestidos de gravata e chapéu. No decorrer da década de 60, a invenção do jeans (que é explorado comercialmente para contrabalançar uma crise económica na indústria têxtil, mas que desempenha uma função social extremamente importante) corresponde à chamada democratização ou liberalização do vestir.

Então, andar mal vestido, roto, esfarrapado e sujo passa a ser uma manifestação de rebeldia, passa a ser uma manifestação de oposição à classe dominante e depois passa a ser uma sofisticação tão grande como a anterior, já



que essa anti-moda é rapidamente assimilada pela sociedade de consumo. Por outro lado, aparece mais uma vez a ligação com os artistas, aparecem os Beatles que reivindicam na ortodoxa, rígida, chata, Inglaterra do chapéu de côco e do chapéu de chuva e das calças de fantasia e dos vestidos para senhora com ombros altos e com folhos, o direito de se vestirem como se estivessem no carnaval, dando à imaginação, à cor e ao desenho um papel libertador nunca antes conseguido. Ora isso foi realmente uma revolução espantosa pois quebrou com os convencionalismos no vestuário e abriu as portas a um desenho realmente criativo. As pessoas hoje podem vestir tudo o que lhes passar pela cabeça que **está sempre certo desde que elas se sintam certas.**

Uma outra revolução não menos importante foi feita pelos movimentos feministas. Uma jovem desenhadora de Londres, chamada Mary Quant teve uma ideia que foi como um "ovo de Colombo"; porque é que as mulheres não-de estar sujeitas a essa coisa perfeitamente vexatória que é não poder mostrar um centímetro acima do joelho? A saia um centímetro abaixo está bem, mas um centímetro acima é tabu, porquê? Não havia resposta, a não ser como resíduo de toda uma sociedade opressiva em relação à mulher, tabus de carácter religioso e sexual, etc, etc. Então vamos quebrar com tudo isso. Este é um ponto importante na luta da libertação da mulher: o subir da saia. Assim, não foi por acaso que a mini-saia se criou; com ela houve uma intenção declarada de destruir os tabus ligados ao vestuário, tanto de carácter social, como de carácter psicológico ou religioso. Simplesmente a mini-saia tinha um grande defeito, defeito que as moças inglesas sofreram estoicamente, porque elas são realmente grandes lutadoras, (eu digo as inglesas porque de facto na Inglaterra e nos países nórdicos é que o problema se pôs mais), que foi a chamada doença do "joelho púrpura". É que o clima desses países é um clima duro no Inverno e temperaturas abaixo de zero são vulgares durante meses e meses. Ora para andar com saia 10cm acima do joelho quando estão 15° negativos, é preciso ter um grande espírito de reivindicação! Porquê? Porque essa peça de vestuário que estava certíssima sob o ponto de vista social, que estava certíssima até sob o ponto de vista estético, porque introduziu uma nova coordenada estética na maneira de vestir, era totalmente não funcional, isto é, não protegia do frio. A resposta veio com as calças. As calças foram realmente a resposta dentro do funcional, dentro do aspecto reivindicativo e dentro do aspecto da integração da mulher lado a lado com o homem, com os mesmos direitos e com os mesmos deveres também. Mas o uso das calças não surgiu de repente, não foi uma resposta dada no momento. Houve uma reacção à mini-saia, que foi a maxi-saia. A maxi-saia nasceu principalmente por três razões: Primeiro, porque a mini era um atentado contra a moral católica; segundo era um atentado contra a indústria, visto que a mini-saia fazia-se com 50% do tecido que se faz uma saia vulgar, o que diminuiu o consumo do tecido; terceiro, a mini é moda de Londres

e Paris procurou com a maxi-saia recuperar o seu mercado de moda. Simplesmente a maxi não funciona porque é impossível ou arriscado guiar automóvel de maxi, porque apanhar um autocarro de maxi é um problema, porque as maxis ficam entaladas nas escadas rolantes dos supermercados e muitas mulheres tiveram acidentes graves. A maxi não é de facto uma solução funcional. Antes sob o ponto de vista estético, a maxi está muito ligada com a ocasião em que se usa, não sendo uma saia para andar na rua nem para ir para o emprego. É uma saia que tem toda uma conotação de estilo, toda uma conotação de rigor no vestir adequado a determinadas funções de vida social. Portanto a função estética está aí sobrevalorizada na maxi, mas em detrimento do funcional. E já que a mini gasta menos tecido, a maxi gasta tecido a mais, veio então a moda do bom-senso: a midi que é hoje praticamente a saia que, mais comprida ou mais curta, se usa.

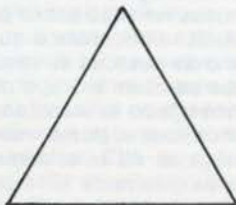
Estes termos MINI — MAXI — MIDI, aplicados às saias já estão hoje datados e ligados à década de 60. Mas realmente hoje temos ao nosso dispor uma grande variedade de vestuário, ou seja, deixou de haver o tabu das alturas das saias e isso é que é significativo. Passou a ligar-se muito mais à coordenação de todos os aspectos num todo que é o objecto têxtil, e isso é que é o importante para o desenhador. Referiremos ainda dois casos que me parecem muito típicos quanto à função social do vestuário à qual chamaremos de função presentativa. Um é o caso das fardas militares em que o estético é tratado de um modo muito exterior e especial de modo a que a farda se imponha por si própria como um sinal significativo. Esta função presentativa foi muito usada pelo fascismo, principalmente o Italiano, mas que está presente e é fundamental em todos os fardamentos e hierarquias militares e paramilitares. O caso dos "blusões negros" americanos é em tudo semelhante sob o ponto de vista da função presentativa.

E por fim a gravata, essa peça de vestuário que, não tendo praticamente nenhuma função pragmática, é um sinal distintivo de classe — a burguesia do sec.XX, e desempenha uma função muito mais de tipo mágico do que por ventura estético, principalmente nas sociedades latinas.

Sistematizando todas estas referências práticas, pode dizer-se que o vestuário é o resultante do equilíbrio (ou desequilíbrio) de funções, concebidas num sistema triádico:

- a função Pragmática
- a função Estética
- a função Presentativa.

F. Pragmática



F. Estética

F. Presentativa

Função Pragmática:

- Revestimento do corpo — vestuário normal
- Protecção ao clima — uso de peles — Esquimós
- Alterações às funções — fatos de trabalho, fatos de desporto, fatos especiais.

Função Estética:

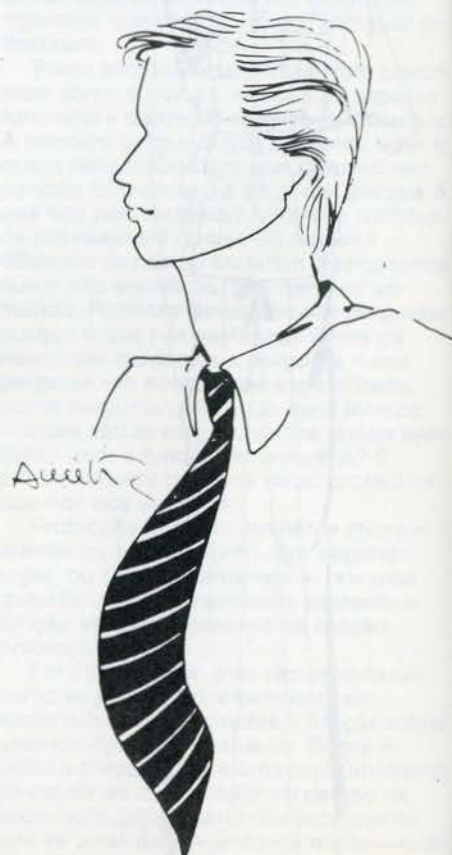
- Adorno (estético puro)
- Satisfação de gosto individual (psico-estética)
- Satisfação de gosto colectivo — moda

Função Presentativa:

- Apresentação social do indivíduo e sua contestação
- Fardas militares e paramilitares
- Vestuário com distintivo de classe social, profissão ou estado económico.
- A gravata como objecto mágico.

E.M. MELO E CASTRO

desenhos — AMÉLIA





Arteopinião — Carlos Botelho, para que serve pintar hoje-em-dia?

Carlos Botelho — Para comunicar com os outros, dar-lhes prazer ou drama, conviver.

É muito importante conviver, o individuo isolado é uma aberração, um contrasenso. Hoje ainda por cima dizem que é o dia do sorriso.

Conviver ajuda-me a fazer um quadro.

Vale a pena fazer quadros, reconhecem neles isto ou aquilo, conversam comigo através deles.

Um dos problemas fundamentais de hoje é a comunicação e não há melhor maneira de comunicar do que pintando ou tocando.

Arteopinião — Como foi a infância do Carlos Botelho? Quais os factores que determinaram a futura profissão?

Carlos Botelho — Comecei por andar na Escola Primária Oficial onde apanhava trolha que me fartava porque havia lá professores que eram autênticas bestas, resolviam tudo à palmada (um deles era o pai do Almirante Henrique Tenreiro). Frequentei depois o colégio Protestante Evangélico Lusitano, dirigido pela Dona Lavineia de Figueiredo, que fomentava muito as actividades Artísticas.

Após sair da escola foi a implantação da República. Lembro-me de estar a espreitar a uma janela e ver a poeirada amarela que faziam as granadas disparadas pelo Adamastor, que estava ancorado no Tejo, nas paredes do Palácio das Necessidades.

Frequentei o Liceu Pedro Nunes até 1918. Lá, fazia os cenários para o teatro, para as festas, os desenhos de fim-de-ano no quadro, música, dança e teatro, que era dirigido por um homem formidável, o Otelo de Carvalho, avô do Major. Lembro-me que fiz dois travestis, com grande sucesso, e lembro-me de um bombeiro perguntar se era rapaz ou menina.

Desde o Liceu que tenho sentido associativo, porque gosto de colaborar, o contrário de ser egoísta. Tenho tido muitos colegas pela vida fora que parecem cheios de idealismo mas a prática não corresponde. Não quero citar nomes porque é desagradável.

Em política sempre fui republicano, e no Pedro Nunes no meu tempo ser republicano não era brincadeira porque ali os meninos todos eram monárquicos, aristocratas. De forma que o Bento Jesus Caraça, o Dias Amado, o Assis Pacheco e eu éramos bastante mal vistos.

Existia uma Associação de Estudantes para a qual pagávamos 5 tostões por mês, e que constituía uma caixa económica onde levantávamos dinheiro quando precisávamos. Foi assim que comprei a primeira caixa de óleos. Fizemos a primeira cantina liceal, com um continuo a cozinhar, onde para grande escândalo público os professores comiam com os alunos na mesma mesa (lembro-me do Andreia, do Matos Braga, do Adolfo Sena, depois sogro do Caraça).

A associação tinha uma secção de Pintura e desenho, à frente da qual estava um professor formado pelas Belas-Artes, o Augusto Nascimento. A primeira exposição da minha vida

(ainda não sabia para onde estava virado) foi em 1918 quando o Reitor (Professor António Joaquim de Oliveira, um pedagogo acima de tudo) me disse: "Você que faz aqui na escola tudo e mais alguma coisa, não se vai embora sem fazer uma exposição na Reitoria (numa sala muito boa).

Não frequentara museus nem lera revistas. Não fazia ideia de quem fosse o Vuillard, mas quando olho agora para um dos quadros lembro-me dele. Havia uma paisagem do Palácio das Necessidades, muito romântica, que foi comprada por 20 paus por um Engenheiro Barbosa Casqueiro para ser amável, porque a filha dava lições de piano com a minha mãe.

Arteopinião — Mas fez uma segunda exposição no Pedro Nunes à menos anos.

Carlos Botelho — Em 1968. Concebi a exposição no Pedro Nunes de uma maneira diferente de uma de Galeria. Era necessário arranjar temas que interessassem os rapazitos, por exemplo um quadro que pintei nas Cataratas do Niágara, onde fui quando visitei os Estados Unidos.

Arteopinião — Ainda passou pelas Belas-Artes. Porque não concluiu o curso?

Carlos Botelho — A Escola de Belas-Artes foi para mim uma desilusão. Sai do Liceu que tinha um ambiente criativo, para uma Escola onde só havia ratazanas, bancos de pinho (de cozinha) e cavaletes. Quando quiz fazer algo parecido ao que se fazia no Liceu, fui logo acusado de me querer evidenciar, e a partir de aí nunca mais fiz nada. A única classe em que aprendi foi desenho, com o Condeixa, que tinha um certo sentido pedagógico e era competente.

Arteopinião — E entrou logo na vida profissional? Como conseguiu começar?

Carlos Botelho — Um colega mais velho, (mais tarde arquitecto), o Continelli Telmo, tinha um jornaleco de crianças, chamado o "ABCzinho". Fazia desenhos para este, para o ABC, Magazine Bertrand, e ganhava algum dinheiro. Mais tarde casei-me e fui obrigado a empregar-me numa fábrica de cerâmica em Algés, onde aprendi a cerâmica desde a origem até à saída do forno.

Sobre esta parte da minha vida passou-se um episódio curioso com um jornalista do diário espanhol ABC que me entrevistou, a quem contei que me lancei a pintar penicos, na fábrica não acreditavam nos meus conhecimentos de pintura, mas depois perceberam que eu tinha possibilidades para mais e então encarregaram-me de fazer uns painéis no forno crematório do cemitério do Alto de S. João. O fulano relatou a coisa nos seguintes termos: "O artista era tão pobre, tão pobre, que tinha que cozer as peças de cerâmica que fabricava no forno crematório do cemitério do Alto do S. João!"

O Telmo entusiasmou-me também nas artes gráficas, no cartaz, que eu preferia. O cartaz tinha nessa altura muito mais importância no meio ambiente de que tem hoje, pois era quase o único meio de publicidade. Mas só fazer cartazes não dava para viver, porque eram (e são) mal pagos.

Eu e o Bernardo Marques inspirávamo-nos muito sobretudo nas revistas alemãs, e também nos "afichistes" franceses, uma espécie de mestres para nós. Eu continuei no entanto sempre a pintar, ao mesmo tempo que fazia cartazes e me interessava pelo desenho humorístico (diferente da caricatura, que me chateava), ao contrário de alguns pintores que são incapazes de fazer cartaz. O Bernardo era menos pintor que eu.

Em 1925 começámos a ganhar prémios com cartazes. Lembro-me que ganhei um 1º prémio com cartaz para a Fiat, o que me rendeu 2.500\$00, o que na altura era dinheiro. Arranjei também uma página no "Diário de Lisboa", que durou 22 anos.

Em 1929 vou para Paris com uns dinheiros que tinha juntado. Entretanto tive o lugar de consultor artístico no SNI com o Dr. Avillez, o que me deu uma certa segurança económica. Digo-lhe entre parêntesis que nunca "fizemos caixinha". Sabíamos que estávamos num organismo um bocado chato, porque era político, mas evitávamos sempre fazer discriminações nos convites a artistas, deixando-lhes a decisão de os aceitarem ou não. Convidávamos igualmente o Júlio Pomar, e outros. Mais tarde assinei as listas e quiseram mandar-me do Secretariado para fora, mas sempre mantive a minha opinião.

Arteopinião — A estadia em Paris foi importante para o seu percurso?

Carlos Botelho — Abri os olhos, adquiri mais consciência, pois antes pintava por intuição. Acertei a ida para Paris com um trabalho bem pago, a decoração do Pavilhão de Portugal na "Exposição Internacional Colonial de Vincennes", sendo os pavilhões construídos pelo Arquitecto Raúl Lino, só que a exposição era dirigida por um senhor oficial do exército que não percebia nada daquilo, de maneira que ficou uma salgalhada sem piada nenhuma. Isto permitiu-me estar mais tempo em Paris.

Em Paris contactava com colegas, espanhóis e de outras nacionalidades, sobretudo nos cafés, e ia à "Académie de la Grande Chumière" fazer desenho de nu, que era barato, pagava-se um franco e ficava-se não sei quanto tempo, para além de que os modelos eram bons. Ia também ver Museus e Galerias.

Arteopinião — Quando realizou a primeira exposição "a sério"?

Carlos Botelho — Foi na sequência da 2ª Grande Guerra, 39-45, quando vieram para Portugal muitos refugiados franceses (o francês sempre foi muito amigo da pintura).

Uma senhora chamada Jaqueline Gramont, esposa de um engenheiro, "descobriu-me" comprando perto de seis quadros, e começou a divulgar o slogan:

"Si vous avez un Botelhô..." Os colegas franceses vinham "chercher le Botelhô" aqui a casa, e eu ia vendendo "Botelhôs".

Em 1947, já passada a guerra, a senhora Jaqueline Gramont convidou-me a ir expor a Paris. Não foi mau porque todos os franceses que cá tinham estado queriam um "souvenir". Fui para lá com trinta quadros e só voltei com cinco. Foi o período francês.

Arteopinião — O período francês?

Carlos Botelho — Sintetizando, houve três períodos importantes da minha vida e que impulsionaram a minha pintura: O primeiro foi o da guerra 39/45, o período francês, o segundo, o período brasileiro e o terceiro o período americano.

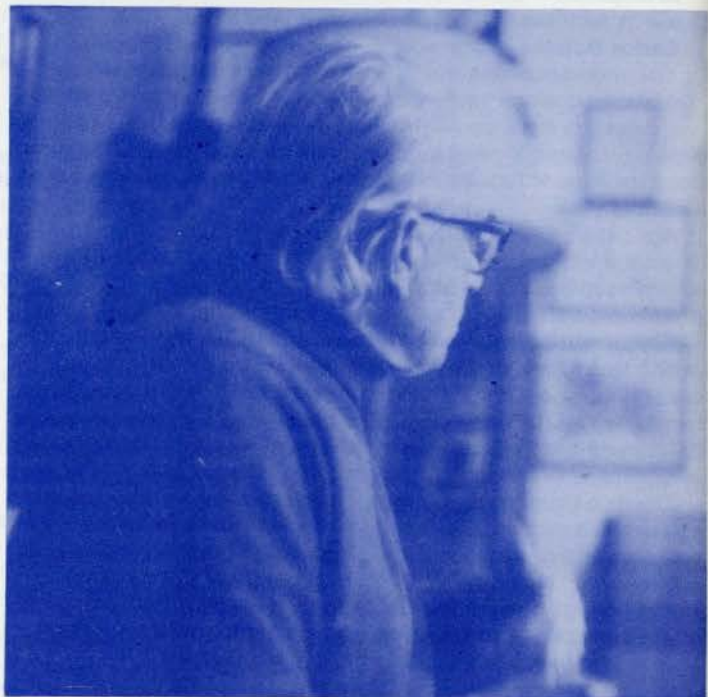
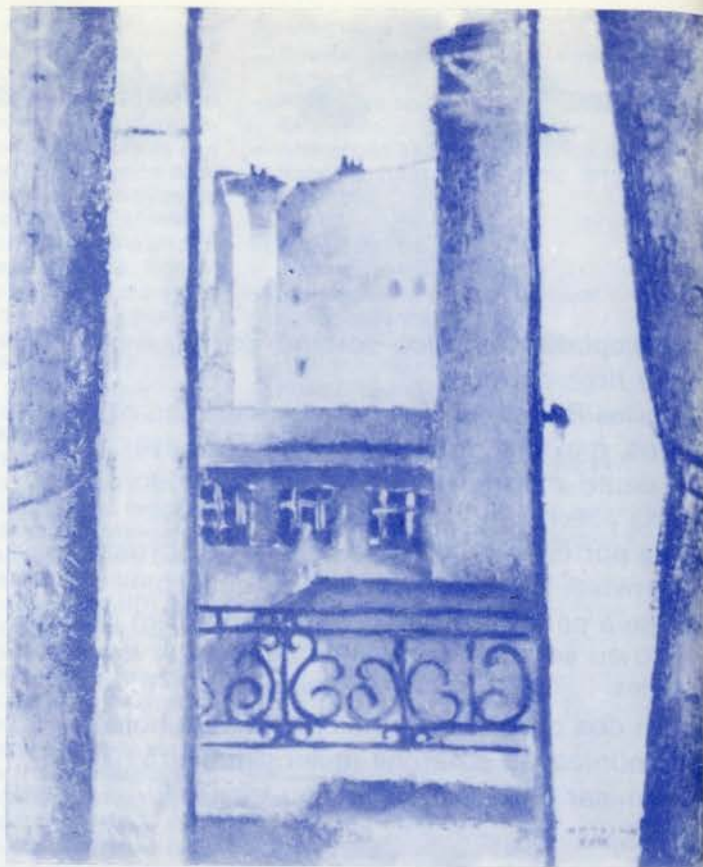
O período brasileiro apareceu por causa das Bienais de S. Paulo onde tive um prémio, o que levava os brasileiros que vinham a Lisboa a comprar-me obras. Depois foi o surto americano, a partir do momento em que vendi dois quadros grandes para o Hotel Ritz em 1959, em que muitos americanos que viam lá os quadros vinham aqui depois.

Depois brasileiros e americanos deixaram de comprar, talvez porque a mudança de câmbios não fosse favorável, e mais ou menos a partir de 1968 passei a vender sobretudo a nacionais.

Arteopinião — Mas já antes tinha realizado exposições?

Carlos Botelho — A primeira exposição foi em 1932 no Salão Bobone, que já não existe. Em 1932 apareceu-me um senhor belga no atelier que disse: "Estou a organizar uma exposição para a IDM e quero levar dois quadros já comprados". Era agradável... Escolheu os dois quadros, a preços que iam dos 3 aos 4 contos.

Fui para a América porque havia uma exposição internacional com pavilhões portugueses em Nova-Yorque e S. Francisco, em que iam fazer as decorações, eu, o Bernardo Marques (com quem me dava mais), o Fred Kradholfer e mais dois.



Foi necessário ir a S. Francisco e eu fui um dos escolhidos. Fomos na Pacific, uma máquina extraordinária que demorava dois dias e duas noites a atravessar os 3500 quilómetros do continente americano. Tinha uns embolos, umas rodas e uns botões extraordinários, que causavam a nossa admiração antes de entrarmos para o comboio. Qual não é o meu espanto quando chego a S. Francisco e vejo lá o meu quadro numa exposição.

Em Outubro, já em Lisboa, recebia um telegrama: "Foi-lhe atribuído o 1º prémio". É uma vergonha dizer isto, mas os outros concorrentes não eram para deitar fora. Basta dizer



que o 2º e 3º classificados foram o Utrillo e o Salvador Dali.

Arteopinião — O que achou dos Estados Unidos?

Carlos Botelho — Em Nova-Yorque os arranha-céus são um bocado diferentes dos de cá, pelo menos fazem-nos "à ricaça", tudo em vidro e com a iluminação igual de baixo acima. Na primeira vez que lá fui não estava habituado àquele ambiente e quando cheguei à janela vi uma estrela lá em cima e fiquei admirado: "Eh pá! Só uma estrela?!" No dia seguinte verifiquei que era a luz de um andar trinta e tal.

A secção portuguesa do trabalho para a Exposição funcionava no Rockefeller Center: era pinoca aquilo. As janelas não se abrem

e são lavadas por fora, por meio de um andaime. Um dia perguntei ao Bernardo: "Tu não sentes um cheiro a ozono quando entras no hall do Rockefeller Center?" Um cheiro igual ao que se sentia quando se fazia trabalhos com o disco de Newton no liceu. Era a concentração de aparelhos eléctricos que gerava o cheiro. E com a diferença de pressão, quando chegávamos ao 20º andar para trabalhar tremiam-nos as mãos. E quando a Embaixada dos Estados Unidos me convidou a lá ir em 69, apanhei uma saturação de pintura que nunca mais acabava. Por isso é que já não tenho capacidade para coisas como estar três horas numa bicha de 300 pessoas para ver a Exposição do Picasso que está em Paris, que funciona mais como espectáculo. Quando finalmente entrasse já não via nada.

Visitei Estados com museus extraordinários (os americanos têm muita massa). O que mais me encantou foi o museu Knox, em Buffalo, que quase tinha uma parede destinada a cada quadro, e onde a gente tão depressa estava ao ar livre a ver uma escultura, como dentro de casa a observar uma pintura, sem dar pela transição. Fartei-me de ver Picassos, Renoirs, Bonnards, e tudo quanto há de bom.

Arteopinião — Diz-se que a música ocupa um importante papel na sua vida. É verdade?

Carlos Botelho — Fui educado com música. Meu pai e minha mãe tocavam quase permanentemente e foi o meu pai, que compunha, que me habituou à pesquisa, à procura. Foi a música e uns livros formidáveis que lá tinha, da minha bisavó, com excelentes ilustrações, algumas das quais do Gustave Doré, que eu me entretinha a copiar.

Os meus pais pensavam que ia ser músico e ainda aprendi solfejo com o meu pai até que ele morreu, no dia em que fiz o exame da Instrução Primária. Quando sai de casa, disse-me: "Tu vais ficar bem, tens uma linda letra". Quando voltei já estava deitado num sofá, tinha tido uma coisa de coração...

O violino não pegou, mas aos 14 anos voltei a tocar, na Academia dos Amadores de Música, onde ainda toco ao sábado com um grupo, escolhemos peças do barroco italiano para não nos metermos no Mozart, por exemplo, que já obriga a uma técnica que nós não temos.

De maneira que fui sempre *tocando violino ao longo da vida*. Um dia, quando estava à porta do SNI, encontrei ocasionalmente um casal de turistas americanos que procuravam o filho, que estava a executar um concerto em Lisboa. Ficaram meus amigos ali num instante por causa da música. Fomos ao meu atelier onde a senhora tocou, com uma mecânica e um poder de execução que parecia um homem, tocou todas aquelas peças de grande envergadura de Ligt, com tanta força que me arreventou um bordão do piano.

O senhor, chamado dr. Silvermann, era professor de matemática no Texas e fazia parte de um grupo de amadores no qual o Einstein tocava violino. Foi ele que me introduziu numa Associação Internacional de músicos amadores. Quando um dos elementos dessa Associação vem a Lisboa telefona-me e diz: "eu quero fazer música consigo". Ainda aconteceu várias vezes mas agora não tenho tido muita paciência para o efeito. Ainda há um mês me telefonou um suíço-francês, mas tive de lhe dizer que não calhava nada, tanto mais que era pianista e o piano que tenho aqui em casa não é próprio, não é de categoria.

Quando a Maria Helena Vieira da Silva via as minhas pinturas, costumava dizer: "Olha que realmente vê-se que és musical!".

Arteopinião — Como conheceu a Vieira da Silva?

Carlos Botelho — Sou muito amigo dela desde os tempos das festas na Costa do Castelo, com o Arpad, seu marido. Ela toca piano e órgão e uma vez, por graça, tocámos em conjunto. Portanto ela conhece esta minha faceta. O Arpad é um pintor muito espiritual. Não admira que ele seja pouco conhecido cá em Portugal, porque o único período que eles cá viveram foi em 40, fugidos da guerra, pois o Hitler andava em cima deles por serem ambos de origem judaica.

Nessa altura entrámos os três num concurso de montras para uma casa que havia ali na Rua Garret, de material cirúrgico e objectos de metal. Isto em 1940.



Depois ela foi para o Brasil, regressando na mesma altura a Paris quando eu lá realizava a Exposição, em 47.

O atelier deles em Paris, nessa altura, era parecido com o cenário do filme *Dr. Caligari*, com umas escadas de ferros que a gente subia com medo que caísse a todo o momento, a água era no corredor, havia um reposteiro entre o fogão de petróleo que fazia de cozinha e o atelier propriamente dito.

Eu lidava muito bem com eles, era uma questão de temperamento. Eu dizia: "Helena, gosto tanto de vir cá..." Ela não se importava nada: "Botelho, podes vir quando quiseres, mas se quiseres podes dar uma telefonadela antes". Ficava a pintar enquanto eu conversava baixinho com o Arpad. Pintava com aquele grande lâmpião por cima da cabeça, que é uma coisa que eu fico abismado como é que ela consegue, pois eu não seria capaz, não teria resistência nos olhos para aquilo, até às duas horas da manhã e então com aquele género de pintura... Ao atelier novo tenho ido menos vezes. Desta vez, na inauguração da minha exposição em Paris, o Arpad sensibilizou-se porque já está com muita idade e lá estava, com uma barbinha à Van Dungen. Ele é um coração d'oiro. Isto é um exagero, mas estivemos quase dez minutos abraçados: "Oh Arpad! Oh Arpad! Oh Botelho! Oh Botelho!"

Desta vez o Arpad disse-me: "A Helena está doente. Está constipada". Eu respondi: "Gostava de lá ir mas não posso largar a exposição, tenho só quatro dias".

Arteopinião — O que se lhe oferece dizer sobre a exposição de pintura sua que a Fundação Gulbenkian organizou recentemente em Paris?

Carlos Botelho — A Fundação Gulbenkian devo também um favor grande. Organizar a exposição, montá-la, pagarem-me a passagem para Paris, alojarem-me excepcionalmente lá na Fundação. Escolheram um funcionário da secção de exposições, o Libório, para andar comigo porque eu, apesar de ainda estar com um físico razoável, já não estou em idade para andar no aeroporto de Orly sozinho com as malas na mão.

Estou muito calejado de exposições e "vernissages". Não gosto de ter de fazer das tripas coração e inventar uma conversa para cada pessoa, que seja agradável e não complique.

O que gostei foi de encontrar alguns colegas que já não via talvez há perto de 30 anos, como o António da Costa, o surrealista, que está um pouco mais velho (como eu) mas cheio de mocidade, porque recomeçou a pintar e arranjou dois filhos, veja lá! Apareceu também o Pomar que parecia um judeu errante, com uma barbicha que não tinha e que eu acho que lhe fica mal, esquisita.

Arteopinião — Disse há pouco que após 68 vendia sobretudo quadros a nacionais. Como foi isso?

Carlos Botelho — Os "marchands" começaram a andar atrás de mim. Eu nunca procurei um "marchand", até porque sendo eles a procurar-me posso impor condições à minha maneira, e doutra forma estava desgraçado, porque eles são muito boas pessoas mas não vão ao ponto de não fazerem negócio.

Tenho tido sorte com eles, com os que me procuraram, porque têm sabido trabalhar e portanto estou-lhes reconhecido.

Não há dúvida que têm uma certa utilidade, de resto vemos que muitos bons pintores, se não fossem os "marchands" não eram tão conhecidos. Não era aqui em Portugal que a coisa ia suscitar novidade.

O "marchand", para fazer vender a obra, chega ao ponto de fazer revistas, com boa colaboração e bom papel, o que é claro que é promoção. Se o indivíduo estiver em casa com os quadros metidos na gaveta e no armário é claro que vai vendendo mais devagar. Vejam o caso de Vieira da Silva com os Kahrweiler.

Agora estou realmente bem porque tenho dois "marchands" com quem ligo facilmente.

Arteopinião — Vamos agora falar da sua pintura. Dantes pintava assuntos sociais, não era?

Carlos Botelho — Sobretudo de 38 a 48. Habitava na Costa do Castelo e a minha mulher também lá dava aulas, de modo que era impressionado pelos assuntos sociais relacionados com as

crianças pobres. Na escola onde a minha mulher era professora, os rapazes eram do mais miserável que se possa imaginar, de tal maneira que quase todos eram filhos de alcoólicos, de pai incógnito ou não tinham casa. A alguns que eram filhos de um Guarda Republicano, a minha mulher um dia perguntou: "Porque desenham tão bem os pombos?". Eles responderam: "É que no quarto onde dormimos com o nosso pai e a nossa mãe há um ninho de pombos por cima da cama".

Depois a acção policial começou a combater este tipo de pintura, a apreender os quadros nas exposições e fiquei-me nas paisagens lisboetas.

Arteopinião — Pinta particularmente Lisboa, ou poderia pintar outra cidade?

Carlos Botelho — Se pinto Lisboa é porque calha viver em Lisboa, porque também digo: tanto podia pintar Lisboa como Nova-Yorque. Quando lá estive, todos os dias pegava na malinha das tintas e ia pintar. Isto é introspectivo: gosto muito de conhecer as cidades, porque acho que as cidades reflectem o povo: se é rico, se é pobre, se é alegre, se é triste. Em Nova York a gente vê logo a bagunça, o capitalismo, mas se for a Paris já há um certo "charme", ao passo que Lisboa reflecte infantilidade, ingenuidade.

Arteopinião — Mas há duas Lisboas, não é verdade?

Carlos Botelho — A cidade agora tem zonas como aqui a Avenida João XXI que fazem lembrar o Brooklin em Nova-Yorque, tão monótonas que são.

O arquitecto Keil do Amaral, nosso grande amigo, preocupava-se muito com que a cidade de Lisboa fosse bem estudada para ser defendida, não ser estragada com os edifícios que estão agora a ser construídos, serem melhor resolvidos os espaços verdes.

Quando vou com ideias de pintar qualquer coisa não me sinto nada atraído por uma zona como esta, que não tem cor especial, não tem ritmos, não tem nada. Não chega a reflectir a vida que cá se passa.

É claro que se chego à zona de S. Crístóvão, ao Marquês de Torres, é preciso ser-se muito mau pintor para não fazer quadro com interesse, de tal maneira essa zona é característica.

Arteopinião — Desenha sempre a paisagem à vista?

Carlos Botelho — Andei vinte anos na zona da Costa do Castelo, onde vivia, com o cavalete na mão a pintar. Decorei aquilo tudo. Conhecia o latoeiro, o funileiro, o homem que fazia torneiras, os gatos, os papagaios, aquela malta toda por dentro e por fora, o que dá nos quadros mais consciência. Depois na Parede e agora aqui nas Avenidas Novas, já faço tudo mentalmente. Basta-me pegar no caderno dos "croquis" e ir a um sítio qualquer, fazer um apontamento da estrutura das coisas, alterando por vezes elementos e dando-lhes depois o espírito que entendo. Não é para admirar porque vinte anos não é paródia, é muito tempo.

Arteopinião — Pensa continuar na mesma linha temática?

Carlos Botelho — Posso continuar na mesma linha quanto à origem do quadro, mas não quanto à sua estrutura, porque como já devem ter percebido pela maneira como exponho os assuntos, não sou nada de fórmulas, e tive a felicidade de nunca ter tido um professor de pintura que me dirigisse, e por isso continuei sempre em procura, igual a mim próprio.

Há uma preocupação que tenho na pintura, que é pintar sem tinta, pintar a luz... É este problema difícilíssimo que me atrai: transparência, atmosfera, envolvimento. É este o problema que me vai ocupar o resto da vida.

Arteopinião — O que pensa da Aquarela?

Carlos Botelho — Não me fale na Aquarela, porque considero esta técnica uma questão de virtuosismo dentro das artes plásticas, em que a pessoa se aproveita de coisas que não foram comandadas, que foram deixadas ao acaso. Ora isto parece-me uma facilidade pouco séria. O "não mexas mais porque apareceu uma mancha que ficou bem" — não me interessa. Gosto de ir daqui para ali porque é o que sinto, o que quero viver.

Arteopinião — As pinturas saem-lhe com dificuldade?

Carlos Botelho — Tive sempre uma certa facilidade na execução, que é uma coisa que nós não sabemos explicar bem

porque tem a ver com a própria maneira de ser da pessoa. Tenho grande facilidade em fazer um quadro, que sai depressa e sem grandes tragédias de execução. O que eu digo aos meus netos é que isto também é consequência de ser muito assíduo. Se a gente não tiver "métier" também não vai lá.

Uma coisa que não dispense é a concentração, e para isso tenho janelas duplas no atelier. E se não estiver descontraído não sai.

Se estou com disposição, às vezes sai e eu não percebo como. Explicamos as coisas só até um certo ponto, o resto é um condão, uma disposição natural, algo a que estamos ligados e que não é acaso... faz parte de nós.

Arteopinião — Ao longo da sua vida deve ter conhecido varias correntes artísticas. Algumas dessas correntes influenciaram-no?

Carlos Botelho — Acho que a maior parte das correntes artísticas são uma coisa justa, não digo todas porque algumas são oportunistas.

Na minha vida profissional fui assediado para a decoração mural e tapeçaria, e vi que não podia resolver estes problemas tal como resolvía os quadros de cavalete.

Foi um período da minha vida em que fiz muitos estudos e fui influenciado talvez pelo Boccioni, pela arte italiana, pelo Léger e na paleta o Picasso, o Matisse e o Van Gogh (este último punha um grande dramatismo na pintura, que também me interessa embora seja um nadinho romântico).

Durante o período entre 50 e 60 (a minha vida em geral é marcada por décadas), estudei bastante, estilizei e encontrei um caminho simbólico para a cidade de Lisboa, que foi aplicado aos murais. As correntes artísticas ajudaram-me bastante no processo construtivo e decorativo dos pavilhões, durante a parte da minha vida em que eu quase não fazia outra coisa:

Vincennes em 31, Lyon em 35, Paris em 37, Nova-Yorque e S. Francisco em 39, e em 40 na Exposição do mundo português.

Isto eram painéis enormes que desapareceram, nem sequer tenho as fotografias. Apesar de estar muito perto das correntes artísticas contemporâneas e ligado ao que se fazia em Paris e Nova-Yorque, nunca me deram denominação nenhuma. Nos quadros, aliás, nunca essas influências (excepto talvez na paleta) tiveram qualquer expressão.

Nos quadros sou muito individualista.

Arteopinião — Que acha da pintura que se faz em Portugal hoje em dia?

Carlos Botelho — A pintura está numa procura permanente, em que uns acertam melhor e outros pior, uns são mais sinceros, outro menos. Na verdade há também muito oportunismo.

Penso que os salões colectivos são prejudiciais porque geram no artista o extravagante, que não é sincero, no meio de uma imensidade de coisas expostas. Lembro-me de indivíduos que, quando há prémios, fazem o quadro de propósito para o prémio e para isso alteram a sua maneira de ser, deixam de ser o que são para procurarem alguma coisa que berre, para ganhar o prémio. Em todos os quadros em que ganhei prémios, e os maiores foram no estrangeiro, os quadros não eram feitos expressamente para o prémio.

Achava que era preferível haver uma espécie de júris que frequentavam as exposições colectivas e, depois de terem visto, assinalavam as pessoas que achavam que mereciam os prémios, que eram dados ao cabo de um ano de exposições. Dava à coisa uma feição mais séria, evitando especulações.

Arteopinião — Qual o balanço que faz da sua vida?

Carlos Botelho — O facto de no começo da vida ter tido o lugar de consultor daquele organismo deu-me uma certa segurança, mas antes tive que lutar muito. Fiz muitas coisas que não me agradava fazer, mas tinha de ser. A minha vida foi toda feita a pulso, sem grandes auxílios mas com uma grande tenacidade.

Podia ter ficado pelo caminho, corri esse risco, e agora que estou com oitenta anos e mais dois meses é que vejo que a luta foi muita dura. Só tive a recompensa em 1939 e comecei em 1918. E quando se começa não se sabe o que está guardado. Quando me perguntam porque deitei fora muitas coisas que fiz, eu digo: "Sabia lá se era ou não era pintura, se tinham ou não tinham interesse".

escolher? Qual a articulação desta questão com a anterior? Terá o júri, nas opções concretas que se lhe depararam, escolhido segundo o melhor critério?

Num concurso cuja admissão está sujeita a uma selecção, deverá haver convidados que ultrapassem este processo selectivo, por "direito próprio"? Caso isso seja correcto, quem os deverá escolher e com que critérios?

Existindo dois tipos de acção cultural, um centralizado no qual se insere a LIS-79, e outro descentralizado no qual consistiria, por exemplo, o fomento de exposições e colóquios sobre a arte a nível das colectividades populares, terá sido produtivo o investimento de dinheiro e esforço efectuado na LIS-79?

Será que existe um certo "complexo provinciano" que leva a ser menos rigoroso com os estrangeiros que com os nacionais?

Não deveria uma exposição-investimento deste género ser acompanhada de múltiplas actividades de animação cultural, na linha das melhores experiências museológicas, que criasse em torno dela uma dinâmica mais vasta permitindo uma maior participação do público (informação oficiosa — 2000 pessoas num só dia). Aliás certos aspectos na arrumação do espaço e das obras, poderiam ser igualmente questionados. Foi bom rever alguns desenhos de Almada, embora seja pena que a maioria não seja dos melhores que continuam paralisados, para o grande público, em várias colecções. Bom também foi ver alguns estrangeiros e rever alguns nacionais.

Conforme as pessoas, mais ou menos interessadas por estes acontecimentos, terão notado, realizou-se em Lisboa e depois viajou até ao Porto a I Bienal de Desenho, envolvendo grandes meios e constituindo sem dúvida a continuação de uma intervenção mais activa da Secretaria de Estado da Cultura nas Artes Plásticas, que já se adivinhava com a vinda de Vostell a Portugal. Agradando a uns que a classificam de "êxito internacional", é repudiada por outros que a consideram uma "perfeita náusea".

Sem tomarmos posição face a esta alternativa, que devolvemos aos visitantes da LIS-79 em Lisboa e no Porto, não queremos deixar de levantar algumas questões que, tomando-a como pretexto, se projectam sobretudo no futuro:

Será a atribuição de prémios, para os quais os artistas concorrem com obras, a melhor forma de estimular as artes plásticas, ou estimulará antes o sensacionalismo, através da promessa de retribuição material?

Deverá a Secretaria de Estado da Cultura ter uma posição parcial defendendo certos tipos de intervenção estética (que assim se tornam oficiais) em detrimento de outros? Não deverá antes assumir uma imparcialidade baseada num critério de qualidade aberto às várias correntes? Qual o critério de escolha do júri? Quem o deverá

COMO PARTICIPAR NA ARTEOPINIÃO

Estudante de todas as matérias e cursos. Desde que te interesse aquilo que estudas e julgues ter descoberto algo que seja importante dar a conhecer, escreve para a Arteopinião e conta-nos. Discute o próprio ensino, apresenta novas formas de encarar velhos problemas. Inova. E depois transmite. Actua.

Autodidacta. Tens desenhos ou pinturas em casa que gostarias que saíssem da gaveta. Manda-nos os originais ou fotografias, para publicarmos. Escreveste ou gostarias de escrever um texto sobre qualquer assunto. Manda-nos. Se for interessante publicamos. Abaixo as gavetas! Diz-nos quais os problemas de um artista que não tem disponibilidade para o ser.

Professor do ensino médio ou preparatório que estás isolado em qualquer canto de Portugal. Tens problemas no ensino e não os podes discutir com ninguém. Conta-nos a tua experiência (não só no ramo da educação visual) para que outros possam ganhar com ela ou pergunta-nos o que precisares de saber que nós cá nos arranjaremos para te informar. Professor universitário, artista, estudioso de qualquer ramo de conhecimento; dá a conhecer aos outros o resultado da tua pesquisa, utiliza a Arteopinião.

Isto para que Arteopinião não seja Académica, seja importante e renovadora. Esperamos notícias.

Arteopinião — Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design — Largo da Biblioteca Pública, nº 2 — 1200, Lisboa
Permanências das 10 às 12 e das 14 às 16, dias úteis.

ASSINATURAS

Assinar a Arteopinião por 3 números custa 150\$00. Remeter vales e cheques para a sede da Arteopinião, ou aparecer à hora das permanências (ver morada e horários em "Como participar na AO", acima).

ANTÓNIO DE ABREU VAZ SERRA



Um amigo de Arteopinião, empregado bancário de 34 anos, artista autodidacta, que com grande esforço pessoal, tem aberto o seu caminho dentro da arte e que só recentemente teve a alegria de ver expostos trabalhos seus no posto de turismo de Peniche, enviou-nos recentemente alguns desenhos e o seu apoio aos textos que temos publicado sobre o "artista popular". Em breve receberá mais notícias nossas.

MUSEU DE ARTE MODERNA

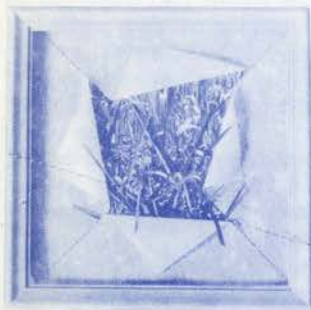
Parecem não ser destituídos de fundamento os boatos que correm insistentemente de que a Fundação Gulbenkian vai abrir em breve o tão desejado Museu de Arte Moderna, supondo-se que tal possa ser ainda um presente que 1980 nos vai dar.

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS RECENTEMENTE

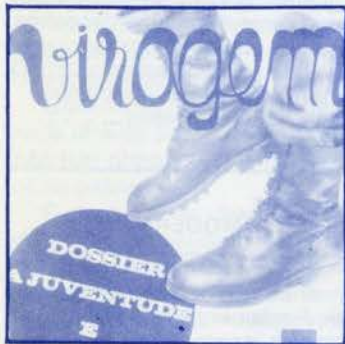


Não é vulgar um jornal cultural com uma política cultural tão aberta como o jornal Área, de Torres Vedras. Saudamos a iniciativa e desejamos-lhe longa vida.

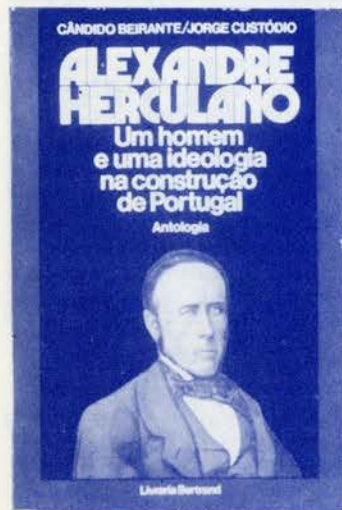
fenda



Da "Fenda — Magazine Frenética" recebemos o número 2, com requintada apresentação gráfica e que mantém a frenética criatividade a que nos habituou.



Da revista Viragem, de jovens universitários e recém-profissionalizados, recebemos o número 5 que integra uma excelente entrevista com o cineasta Alves da Costa e um desenvolvido Dossier sobre o tema "A juventude e a tropa".



actual de Jean Paul Sartre: "As Palavras", integrado na coleção "Autores Universais". Também pela livraria Bertrand foi editada uma Antologia de textos de Alexandre Herculano com o título "Um homem e uma ideologia na construção de Portugal". Os textos foram escolhidos por Cândido Beirante e Jorge Custódio, da Faculdade de Letras de Lisboa. Uma publicação de fundamentado interesse para a compreensão de Herculano e da sua época.

A MEMÓRIA DO ELEFANTE ANTÓNIO LOBO ANTUNES



Carta aberta ao inconsciente (à memória) colectivo de uma geração e às que se lhe seguiram. Temos por vezes a impressão de conhecer as próprias expressões, sem saber donde. Não sabíamos que já sabíamos aquilo de que nos fala, com uma frieza lógica e uma verdade clínica, que não exclui a redundância da linguagem. Rodrigues da Silva que através do suplemento cultural do "Diário Popular" tornou o livro conhecido a numerosas pessoas, dizia de "A memória do Elefante": "Somos todos nós que, de algum modo, ali estamos também. Apenas onde em nós o traço é esbatido, ali é pronunciado; onde em nós existe o fluido, ali reside o rigor; onde em nós há o aceno, desenha-se ali totalmente o gesto. Onde nós, a salvo nos pomos, ali, despudoradamente e corajosamente, alguém se expõe". Edição Vega. Preço 160\$00.

SIGNOS E SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA PETER WOLLEN

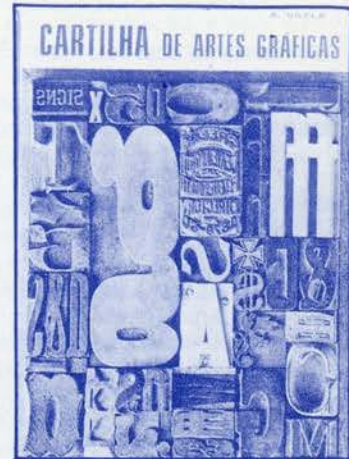


O 2º livro da colecção "Horizonte de Cinema" editada pelos "Livros Horizonte" chama-se "Signos e Significações no cinema" de autoria de Peter Wollen

Depois de "Cinema e Transfiguração" de Eduardo Geadá, colectânea de textos sobre cinema, dos quais alguns tinham sido publicados numa revista, infelizmente já desaparecida, o "Cinéfilo", este livro de Wollen propõe-nos uma abordagem semiológica do cinema que se não é, e não podia ser, exhaustiva, é aliciante e, com algumas reservas, correcta.

O preço é de 100\$00 o que não é nada caro nos tempos que correm.

CARTILHA DE ARTES GRÁFICAS ANTÓNIO VILELA



Este livro editado pelo Sindicato dos Trabalhadores Gráficos e Afins do Minho, é um livro importante (e único para quem se interessa pelas Artes Gráficas. Faz uma pequena história da tipografia e uma abordagem bastante detalhada de todas as técnicas de impressão e actividades afins. Devido à forma como foi concebido é um valioso objecto de trabalho e consulta. O preço é de 250\$00.



De férias pela Roménia

O país, a sua história e a sua arte

A escolha de um local para férias tem sido para mim, sobretudo quando isso implica uma deslocação ao estrangeiro, uma tentativa de aliar o útil ao agradável. Dai, este ano, a opção pela Roménia, onde o percurso pelos mosteiros da Moldávia me daria o conhecimento de obras de arte únicas no mundo, pelas suas pinturas exteriores; uma semana de descanso no litoral do Mar Negro permitir-me-ia também visitar alguns dos locais de colonização grega.

HISTÓRIA

A Roménia é um país de largas tradições históricas, embora a sua existência como unidade política remonte apenas ao século passado. O seu território coincide com a antiga **Dácia**, conquistada pelo imperador Trajano no início do século II. A romanização fez assim aparecer, nessa região do leste europeu, um povo de língua e cultura latinas. Mas, nos séculos seguintes, a zona foi sucessivamente atravessada por hordas de bárbaros: Godos, Hunos, Avaros, Eslavos e Tártaros, tendo os Eslavos marcado profundamente a cultura romena. A partir do século IX, formam-se os primeiros principados romeno-eslavos, enquanto grupos magiares e germânicos se fixam nos Cárpatos e áreas vizinhas, infiltrando-se pela Transilvânia.

No século XIV, surgem os principados romenos da Moldávia, sob a dinastia dos Bogdan, e da Valáquia, sob a dos Basarab. É precisamente na Valáquia, durante o século XV, que governa um dos personagens mais controversos da história romena: Vlad Tsepes Drácula, o célebre Drácula (1).

Conhecido a partir da época romântica como vampiro e, de acordo com essa tradição, transformado em herói do cinema de terror, Vlad IV é considerado hoje pelos romenos como um herói nacional, um protector do povo contra os boiardos e os turcos, responsável pelo desenvolvimento económico da região, pelo levantamento de barreiras aduaneiras na cidade comercial de Brasov. Este facto e o cruel costume de empalar os seus inimigos, valeram-lhe o cognome de "empalador" (Tsepes) e originaram as lendas que a seu respeito se contam, divulgadas por mercadores da Transilvânia, de origem germânica.

O castelo de Bran — visitado pelos turistas como castelo de Drácula — data do século XIII e foi sua residência e esconderijo quando os turcos o queriam prender. (Fig. 1)

A independência dos principados romenos teve de vencer a tentativas de domínio por parte dos turcos, sobretudo na época de Estevão o Grande (1457-1504) e de Miguel o Bravo (1593-1601), que

unificam pela primeira vez a Valáquia, a Moldávia e a Transilvânia. É precisamente desta época que datam os célebres mosteiros fortificados, com pinturas exteriores. Muitos deles apresentam como motivo decorativo 3 toros entrelaçados que simbolizam a união das três províncias. (Fig. 2)

Mas, a partir de 1696, a Transilvânia passou para o domínio austríaco, enquanto os turcos reconquistavam as terras danubianas e carpática. De 1711 a 1821 os principados são governados pelos gregos Fanariotas de Constantinopla, agentes do helenismo na vida religiosa e intelectual.

Os ideais de liberdade propagam-se na Roménia a partir de fins do século XVIII e dão origem a inúmeras revoltas, que culminam na grande insurreição de 1848 — conhecida hoje na Roménia como a **revolução burguesa** e que faz, sem dúvida, parte do movimento revolucionário que por esse ano agitou toda a Europa. Na Transilvânia, chegou mesmo a ser proclamada a unificação do território e a independência nacional.

A revolta foi sufocada com a intervenção russa, dado que a Moldávia e a Valáquia estavam sob controlo conjunto de russos e turcos. No entanto, ela tinha chamado a atenção para o problema romeno e o tratado de Paris de 1856, que põe fim à guerra da Crimeia, determina que as regiões da Bessarábia meridional e do delta do Danúbio sejam reintegradas na Moldávia, sendo os principados romenos considerados a partir de então protectorado das potências europeias. O seu governo é confiado a Cuza Voda (1859), derrubado em 1866 e substituído por Carlos Hohenzollern.

A participação da Roménia na guerra russo-turca, ao lado da Rússia, vale-lhe a Dobruja e garante-lhe o reconhecimento da independência pelo tratado de Berlim de 1878. Em 1881, Carlos I recebe a coroa real. À sua morte, o seu sobrinho Fernando (1914-1927), aconselhado por Take Ionescu, Filipescu e Bratiano alinha ao lado da "Entente". Ganha a Transilvânia e a Bucovina e, assim, o território da Roménia passa a ocupar, depois da primeira Grande Guerra, o da antiga Dácia.

Em 1920, abrange 295.000 Km² e possui cerca de 16 milhões de habitantes, 67% dos quais de origem romena. Durante 20 anos, o país tenta recuperar-se do atraso económico, tarefa interrompida pela participação na segunda Guerra Mundial.

Em 1940, Carlos II abdica a favor do seu filho Miguel, que se vê constringido a chamar ao poder o general fascista Antonescu, favorável ao Eixo. Vencida em 1944, a Roménia assina um armistício com os aliados e declara guerra à Alemanha. A festa nacional da Roménia comemora-se precisamente a 23 de Agosto, data da

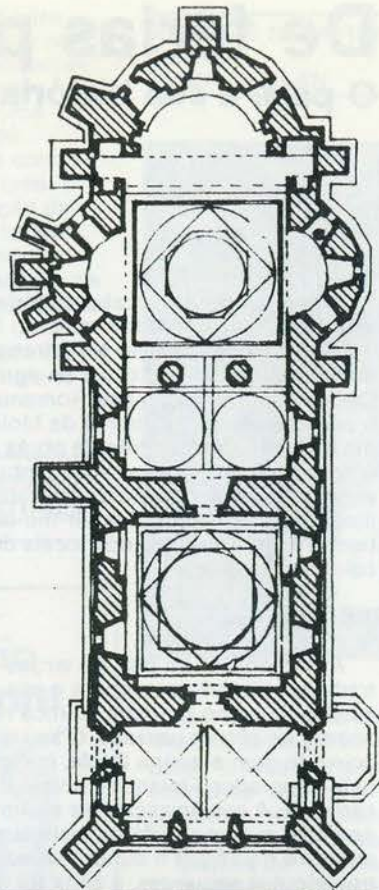


Fig. 1 Castelo de Bran (Drácula)

Fig. 2 Toros entrelaçados simbolizando as 3 províncias: Valáquia, Moldávia e Transilvânia

Fig. 3 Estatueta do IV Milénio aC

(1) — ver Daniel Perdigão, "Drácula: príncipe e vampiro" in *História* n.º 10, Agosto de 1979



libertação.

Esta deve-se em grande parte às forças da resistência. As eleições de 1946 darão o triunfo ao partido comunista. Em 1947, o tratado de paz assinado em Paris restitui à URSS a Bessarábia e a Bucovina do Norte, recebendo a Romênia em troca o Norte da Transilvânia, ocupado pela Hungria.

Nesse mesmo ano, o rei Miguel é forçado a abdicar e instaura-se a República Popular da Romênia, com Constituição de 13 de Abril de 1948, substituída em 1965 por outra que consolida o Estado Socialista e cria o Conselho de Estado e a Grande Assembleia Nacional, com funções executiva e legislativa, respectivamente.

Bibliografia:

"Roumanie" in *Petit Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1961
 "Rumânia" in *Geografia Ilustrada*, vol. 2 Internacional S. Paulo, Abril Cultural, 1972
 "Romania: 120 anos de unidade" in *História* n°5-Março de 1979

VESTÍGIOS ARQUEOLÓGICOS

Embora se encontrassem na Romênia vestígios que remontam ao V e IV milênios aC (Fig. 3), apenas tivemos ocasião de visitar, no litoral do Mar Negro, alguns pontos da colonização grega.

Os gregos desde muito cedo se estabeleceram à volta do chamado ponto Euxino, dado que essa região era bastante rica. No fim do século VII aC, os Milesianos estabeleceram a sua primeira colônia — Histros (Histria) — nas costas de Sinoe, então um golfo, hoje uma lagoa.

Um século mais tarde, colonos de Mégara, vindos de Heracleia, estabeleceram a cidadela de Callatis onde é hoje Mangalia.

A partir do século III aC desenvolveu-se em Tomi (hoje Constança) aquele que havia de ser o mais importante estabelecimento grego na Dobrudja. A região passou do domínio de Alexandre ao de Lisímaco, general que ficou com o controlo dos territórios da Trácia. Sabe-se que Callatis se levantou contra esse domínio, mas não se conhece como a guerra acabou. A cidade, porém, perdeu bastante ao tentar, contra Bizâncio, o domínio económico sobre Tomi.

Pelos séculos II-I aC, os Citas estabeleceram-se na região.

Quando a Macedónia se tornou província romana em 148 aC o mundo à volta do Mar Negro resistiu sob a direcção de Mitridades, mas acabou por ser dominado — a Dácia foi conquistada por Trajano, como referimos — e floresceu sob o domínio romano.

Esta fase da história da região é conhecida nomeadamente pelas famosas ruínas de Histria, pelo museu de Constança e pelas ruínas e museu de Callatis (Mangália) que visitámos.

Callatis notabilizou-se no século III aC pela produção de estatuetas, de grande variedade, representando divindades, máscaras de teatro, animais, e distinguindo-se pela finura da pasta, elegância e harmonia dos contornos. (Fig. 4)

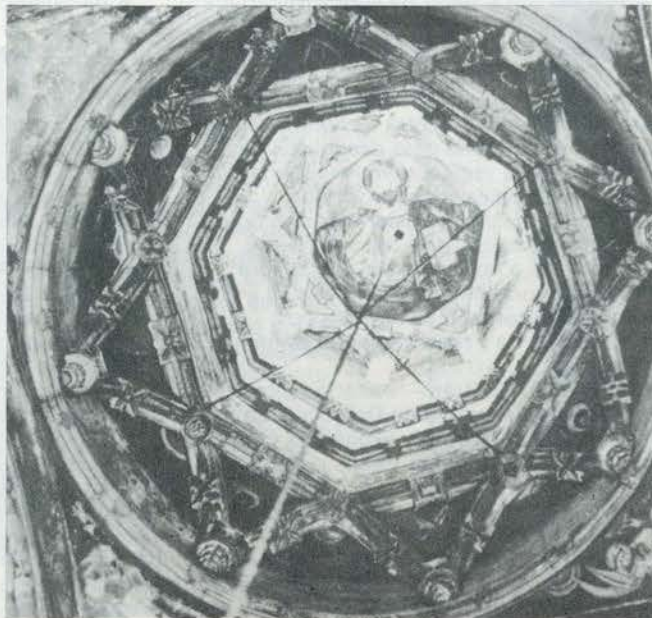
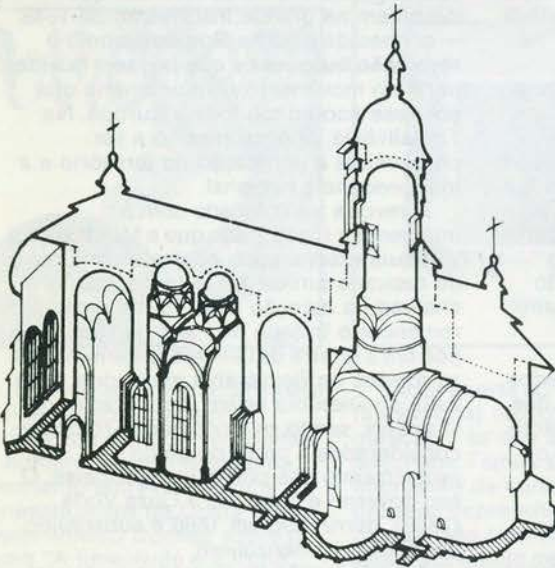


Fig. 4 Figura tipo tanagma

Fig. 5 Planta da Igreja do Mosteiro de Puma

Fig. 6 Corte axionométrico. Probota

Fig. 7 Iconostáse. Dragomirna

Fig. 8 Cúpula decorada com o Pantacator. Dragomirna

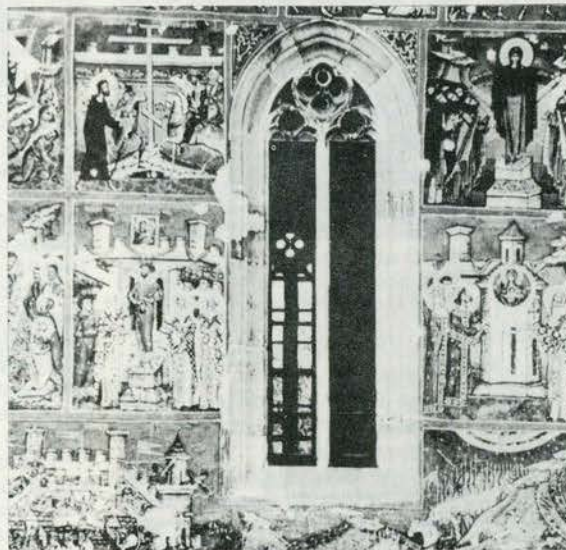
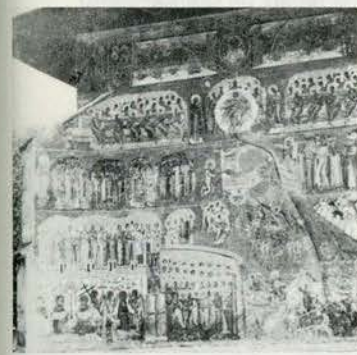


Fig. 9 Doadores — Mosteiro de Sucevita

Fig. 10 Mosteiro Muralhado (Sucevita)

Fig. 11 Juízo final. Voronet

Fig. 12 Mosteiro do Moldovita — parte interior: cerco de Constantilopla

Fig. 13 Árvore de Jasse. Moldovita

O Museu de Callatis apresenta algumas peças de qualidade, desde fragmentos de estátuas a restos de frisos, capitéis, etc. Também aí se encontram peças de cerâmica reconstituídas a partir dos seus fragmentos — diga-se, como comentário à margem, de forma bastante imperfeita, e faltando mesmo algumas vitrinas o vidro da frente — estatuetas de terracota do tipo Tanagra e uma vasta coleção de moedas — infelizmente ainda cobertas de derdete e amontoadas em vitrinas, sem qualquer selecção.

As melhores peças foram, segundo deduzimos, transferidas para o museu de História, em Bucareste.

Bibliografia:

C. Scorpan, *Callatis, an Archaeological Guide to Mangalia, The Publishing House for Sports and Tourism, Craiova, 1976*

ARTE

O mais notável conjunto artístico da Roménia é constituído pelos Mosteiros da Moldávia, que datam dos finais do século XV e do século XVI — Sucevita, Moldovita, Voronet, Humor, Arbore, etc.

Estes mosteiros são únicos no mundo, pelas suas pinturas exteriores, mas a sua construção, no chamado "estilo moldavo", bem como a própria iconografia das pinturas e os ícones que decoram o seu interior, revelam forte influência bizantina, a que se aliaram os sistemas construtivos românico-gótico ou, mais tarde, gótico-renascentista.

Pode considerar-se uma evolução dentro desta arquitectura, assim definida:

1º período — entre Bogdan I e Alexandre o Bom (em cujo reinado apareceram várias fundações monásticas — Moldovita, Humor, etc.);

2º período — de rigoroso classicismo, coincidindo com o reinado de Estêvão o Grande, durante o qual se definiram os principais tipos de desenhos e tendências estilísticas: a igreja de mosteiro, a igreja da cidade, a igreja de corte, a igreja memorial, a capela de corte; e a tendência permanente para tornar as proporções esbeltas, através de uma acentuação da altura e do comprimento;

3º período — de classicismo requintado, sob Petru Rares, quando os tipos estabilizaram, as tendências estilísticas se acentuaram, as soluções construtivas e a decoração em talha se enriqueceram e diversificaram, assumindo as suas formas mais requintadas.

4º período — de decadência, iniciado por dois monumentos esplêndidos — Sucevita e Dragomirna — em que ousadas soluções arquitectónicas parecem incriveis, em que os efeitos alcancem o patetismo de uma decoração teatral.

A planta (fig.5 e 6) destes mosteiros é normalmente constituída por um **nartex**, com entrada lateral, a que se segue um **pronaos**, uma **câmara funerária** e a **naos**, na qual se encontra o santuário, separado do público pela **iconostase** (fig 7).

A planta da naos é normalmente trilobada e, no cruzeiro, surge a cúpula de



Fig. 14 Mosteiro de Agapia

Fig. 15 Pintura de Nicolau Grigorescu

Fig. 16 Nicolau Grigorescu (auto-retrato como profeta Daniel)

Fig. 17 Ateneu de Bucareste

Fig. 19 Cabo Aurora — Hotéis

Fig. 18 Suceava

Fig. 20 Casa da Cultura de Bacau

Fig. 21 Museu de aldeia — interior de casa



elevada altura, normalmente decorada com o Pantocrator (fig 8).

A entrada da naos, do lado direito, a pintura representa os doadores (fig 9).

Estes mosteiros são quase sempre fortificados, sendo rodeados por fortes muralhas (fig. 10).

Quanto à pintura, uma análise atenta leva-nos a concluir por programas e tendências estilísticas comuns.

Traça-se uma evolução, do **estilo austero** da época de Estêvão o Grande, passando para o **estilo de corte**, faustoso e ricamente detalhado dos seus descendentes imediatos, para acabar no **estilo gracioso** e amaneirado da época de Petru Rares.

Ainda não se estudou a evolução cormática, mas verifica-se que nas pinturas exteriores há uma cor dominante: vermelho em Humor, verde brilhante em Arbore, branco e verde-relva em Sucevita, azul celeste em Voronet.

Há influências exteriores que mostram a assimilação de elementos russos e ocidentais.

Quanto à temática, ela é religiosa e expressa a natureza da cultura medieval romena.

São importantes as composições sobre o **Juizo Final**, de que destacaremos a do Mosteiro de Voronet, por isso mesmo conhecido como a "Sistina do Oriente" (fig. 11).

Outro tema interessante é o cerco de Constantinopla de 626, em que os sitiados não são representados como Persas (dado que os Moldavos do século XVI mal sabiam acerca dos Sassânidas), mas como Turcos — os inimigos permanentes na época (fig. 12).

Outro dos temas de grande efeito decorativo é a **Árvore de Jassé**. De inspiração ocidental, envolve o significado da filiação sagrada de Jesus e da sua missão messiânica. Particularmente interessante é o facto de ser associado com o friso de filósofos antigos, entre os quais também aparece a Sibila. Esta associação trai a visão do Renascimento, que pretendia reconciliar a sabedoria pagã com o saber dos profetas e o Evangelho (fig. 13).

Outros temas tratados estão relacionados com a vida de Cristo ou de Santos, como S. João Novo, S. Nicolau, Santo Antão, etc; sinodos ecuménicos, como o de Constantinopla, tratado no entanto como um conselho da corte moldava.

Do ponto de vista da composição, estas cenas desenvolvem-se normalmente em "quadrinhos", segundo um processo semelhante ao da actual banda desenhada (fig. 12); as figuras isoladas — santos, filósofos — surgem em nichos que se inserem nas arcaturas das fachadas ou em arcaturas pintadas.

O estado de preservação destas pinturas é muito bom, sobretudo na parede sul, onde não estão tão sujeitas às intempéries e a conservação dos mosteiros pertence a monges ou monjas da igreja ortodoxa, que recentemente receberam o "Pomo de ouro" da UNESCO.

Bibliografia:

Nicolae Stoicescu, Ion Miclea, Humor, Monumento Historico y de arte, Ed. Sport-



-*Turism, Bucareste, 1978*
Stefan S. Gorovei, Ion Miclea, Dragomirna,
Monumento Histórico y de arte, Ed. Sport-
-Turism, Bucareste 1978
Corina Nicolescu, Ion Miclea, Moldovita,
Monumento Histórico y de arte, Ed. Sport-
-Turism, Bucareste 1978
Ana Maria Musicescu, Ion Miclea, Voronet,
Monumento Histórico y de arte, Ed. Sport-
-Turism, Bucareste, 1978
Corina Nicolescu, Ion Miclea, Sucevita,
Monumento Histórico y de arte, Ed. Sport-
-Turism, Bucareste, 1977
Ion Miclea, Sweet Bucovina, Ed. Sport-
-Turism, Bucareste, 1977



Não podemos terminar este estudo dos mosteiros sem referir o de Agapia, mosteiro feminino do século XVII, que depois dum incêndio em 1821, foi reconstruído a partir de 1852 (fig. 14).

Este mosteiro é sobretudo importante pelas suas pinturas interiores, que representam uma ruptura com o estilo de influência bizantina e uma abertura decidida às influências do Ocidente, do Renascimento — Rafael e Ticiano — e do Barroco — Rubens (fig. 15).

O seu autor foi Nicolau Grigorescu, que aqui trabalhou entre 1858 e 1861, com apenas 20 anos de idade. A pintura não está assinada, mas Grigorescu auto-retraiu-se como profeta Daniel (fig. 16). Aliás outra das suas inovações foi a utilização de modelos para as suas figuras religiosas.

Depois de trabalhar em Agapia, Grigorescu partiu para Paris, trabalhou na floresta de Fontainebleau e acompanhou a evolução da pintura francesa da época, passando do naturalismo da escola de Barbizon a uma pintura nitidamente marcada pelas experiências impressionistas, como o demonstram as suas obras desse período, hoje expostas no Museu de Arte de Bucareste.

A ARTE HOJE — o que vimos...

Arquitetura — De modo geral, há notícias das cidades romenas em documentos dos séculos XIV e XV, mas certamente por grande parte das construções serem em madeira, os vestígios da época medieval desapareceram. As cidades são, portanto, modernas.

Dominam os edifícios públicos de carácter monumental, em estilo neo-clássico ou eclético, como no caso do Ateneu de Bucareste (fig. 17), que evoca o Panteão de Roma. Em certos edifícios, nota-se o revivalismo do "estilo moldavo", nomeadamente em muitas igrejas modernas, ou a mistura de influências bizantinas e árabes.

Por todas as cidades surgem grandes prédios de apartamentos, como forma de solucionar o problema da habitação (fig. 18).

Mas as construções mais originais encontramos-as precisamente na zona do Mar Negro: nos hotéis de luxo, que se escalonam em anfiteatro em direcção ao mar; de linhas horizontais, organizam-se em curiosas combinações de volumes, como acontece em Cabo Aurora ou Olimp (fig. 19).

A arquitectura oficial de pós-guerra identifica-se bastante com a arquitectura portuguesa da mesma época. Edifícios de linhas direitas, blocos paralelepípedos, com pilstras destacando-se na fachada (sobrevivência modernizante da colunata), constituem a regra geral. Um bom exemplo é o Palácio da Cultura de Bacau, que podemos aproximar da Reitoria da Cidade Universitária de Lisboa (fig. 20).

De louvar o que tem sido feito pela preservação do património arquitectónico popular, pela criação do Museu da Aldeia. Aí se reúnem construções em madeira ou adobe, importadas de toda a Roménia e aí reconstruídas — casas, estábulos, cozinhas de verão, eiras, capoeiras, pombais, portas de quinta, cruzes e calvários em madeira e pedra, igrejas em madeira, oficinas artesanais, etc. No interior, estão expostas peças de mobiliário, tecidos, trajos regionais, cerâmica e todos os objectos de uso doméstico. (Fig. 21). É abrangido um período do século XVII ao século XX, atendendo às diferenças de estilo, estrutura e inventário, consoante o meio geográfico — montanhas, planície e lagos.

Escultura — A escultura oficial segue a mesma via da arquitectura, não se distinguindo muito da escultura portuguesa dos anos 30-60. Uma figura sobre um pedestal, seja de um rei ou de um humanista, a cavalo ou de pé, normalmente com uma capa — é a mesma preocupação de solene monumentalidade (fig. 22).

No caso das esculturas relativas à Guerra e à libertação (1944), sobre um pedestal idêntico, surge a figura de um soldado, avançando, de espingarda em riste (fig. 23). Em Bucareste, existe um vasto conjunto em baixo-relevo — o monumento à 2ª guerra mundial. Do lado direito, está representada a história da Roménia, das invasões romanas da Dácia até ao século XIX; do lado esquerdo, a 2ª guerra mundial e a libertação.

A escultura moderna, vimo-la sobretudo na zona do Mar Negro. Aí, junto de cada hotel, existe uma peça escultórica, do carácter modernizante, embora geralmente figurativa (fig. 24).

Pintura — Tivemos ocasião de tomar contacto com a pintura dos séculos XIX e XX no Museu de Arte de Bucareste. Aí se vê já claramente a penetração das influências ocidentais, nomeadamente do naturalismo e do impressionismo francês, que se mantém até meados do século XX, tendo começado, como já foi referido, com Nicolau Grigorescu.

Quanto aos movimentos modernos, vêm-se seguidores do cubismo (Cornealiu Mihailescu M. H. Maxy), do surrealismo (V. Brauner) e da abstracção.

Uma secção dedicada ao cartaz, exhibia já um dos cartazes relativos às comemorações do 23 de Agosto deste ano. (fig. 25).



Fig. 22 *Estátua de Estêvão o Grande,*
de Birleanu e V. Florea

Fig. 23 *Escultura aos mortos da Guerra 14-18*
do escultor Burcă

Fig. 24 *Neptuno — Hotel e escultura*

Fig. 25 *Cartaz comemorativo do 23 de Agosto*

O pacto social do arquitecto

Em artigo publicado no número anterior foi analisada a evolução e transformação do pacto Sociedade/Arquitecto, como fenómeno associado à alteração das estruturas da Sociedade envolvida no estabelecimento do pacto inicial.

A alteração real do estatuto sócio-profissional do Arquitecto que acompanhou esta alteração não foi a única ao nível do percurso histórico da Profissão, sendo no entanto a que mais consequências negativas arrastou no que toca ao enquadramento social do seu exercício.

Um percurso através da História da Arquitectura, no âmbito desta problemática, permitiria detectar o sincronismo existente entre estádios sucessivos do seu discurso próprio e aquele outro processo histórico.

Contudo, porque a Cidade sempre foi — continua a ser — o contexto por excelência do exercício da actividade do Arquitecto, e porque pela sua dimensão e complexidade própria é dotada de uma enérgia interna que a torna insensível na sua estrutura a questões do domínio dos Sistemas Arquitectónicos, ela surge como realidade na qual, por excelência, se reflectem os estádios historicamente sucessivos por que passou a inserção social do exercício da profissão de arquitecto.

Esta será, portanto, a perspectiva que informa a escolha e desenvolvimento do tema do presente texto.

1.

O universo da Cidade Antiga, estendendo-se desde os contextos da Antiguidade Oriental até à Cidade Medieval Europeia — pano de fundo para o desenrolar do processo do Renascimento — e englobando no seu âmbito situações específicas tão diversas como a Cidade-Estado da Antiguidade e a Cidade Romana, por exemplo, constitui o meio no qual se desenvolve a actividade do Arquitecto-Artesão.

O conceito de Arquitecto-Artesão, especificamente corresponde a um estádio do exercício da profissão radicalmente oposto ao actual dado que, por um lado, o Saber profissional não foi ainda objecto de uma codificação teórica susceptível de permitir a sua transmissão autónoma e separadamente do exercício factual da actividade construtiva e, por outro, consequência da situação atrás referida, o acto projectual — domínio por excelência da actividade do Arquitecto dos nossos dias — não é ainda uma entidade dissociável do próprio processo de construir, característica, aliás, inerente a toda a actividade artesanal.

Não tendo ainda sido elaborada a codificação dos valores disciplinares da Arquitectura — o que não quer dizer que eles não estejam já definidos e não

informem já, implicitamente, o exercício da Profissão — esta não poderá ainda, portanto, ter conseguido a sua Autonomia Disciplinar.

Isto quer dizer, de acordo com a perspectiva específica que informa o texto, que a Cidade Antiga está sujeita, no que toca à definição dos seus aspectos estruturais, à influência de conceitos do âmbito de diversificadas "Ideias de Cidade" que têm como ponto comum a circunstância de serem elaboradas fora do contexto da Profissão.

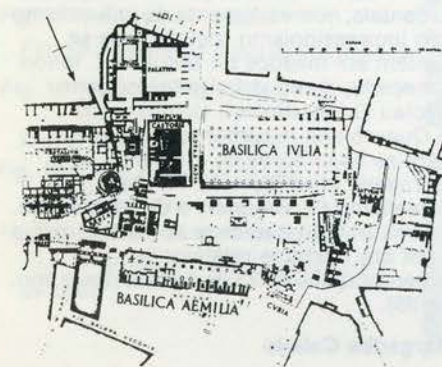
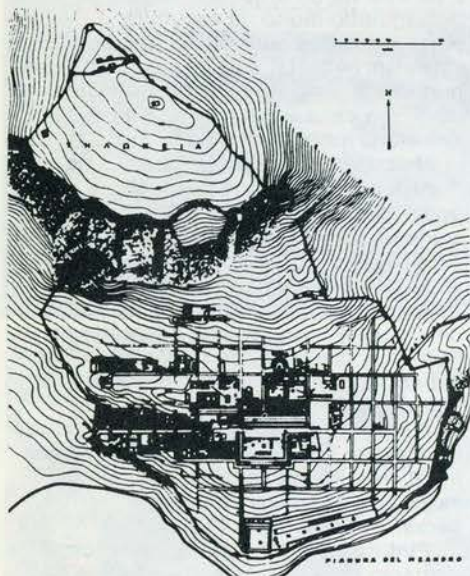
Nestes termos, à Arquitectura compete o assegurar a concreção física de um determinado processo — na ocorrência o da fixação de um grupo social numeroso e complexo — de acordo com um sistema estrutural definido exteriormente a ela, e de modo a garantir o grau de compatibilidade indispensável com a estrutura de relações no interior da própria Sociedade.

Esta questão obteve da Arquitectura uma resposta inteiramente inserida no seu âmbito disciplinar, através da Morfologia Urbana, instrumento da construção da Cidade baseado na instituição das relações estruturais entre a tipologia dos espaços públicos e a tipologia dos espaços privados e informado por um valor disciplinar fundamental, só posto em causa nos princípios do Século XX — A Continuidade Construída como base do Discurso Morfológico.

De facto, mesmo considerando contextos culturais tão diferentes como o podem ter sido os da Ideia de Cidade-Estado Hierática, eminentemente cosmológico-religioso, da Cidade Grega, eminentemente político, ou da Cidade Romana, eminentemente simbólico-administrativo, a continuidade do discurso morfológico está presente em todos eles, o que demonstra a clara e actuante existência do conceito, bem como a do decorrente Valor Disciplinar.

Paralelamente, é também possível detectar a constância da construção da Cidade com base num tecido denso, contínuo e homogêneo, organizado por uma estrutura de Factos Urbanos — os Elementos Primários — que dele se distinguem por dimensão, por posição ou por estatuto, factos urbanos eminentemente do domínio do Sistema de Espaços Públicos e que assumem aspectos tão diversos como o Palácio-Templo das cidades do Médio-Oriente, a Ágora da Cidade Grega, o Forum da Cidade Romana ou, finalmente, o complexo sistema de elementos primários e espaços públicos da Cidade Medieval.

Se é ao nível do facto urbano primário, quando ele corresponde ao edifício, que se manifestam conteúdos formais que podem colocá-lo no âmbito do monumento, e por esse motivo torná-lo sensível a preocupações do contexto dos Sistemas



Arquitectónicos, é ao nível do tecido urbano que se manifesta a homogeneidade morfológica decorrente da estratificação de tipologias definidas, fenómeno que corresponde a uma primeira e fundamental codificação dos valores disciplinares que informam a produção da Arquitectura corrente em meio urbano.

A Cidade aparece, portanto, como um universo complexo, no contexto do qual homogeneidade formal e morfológica do tecido urbano, por um lado, e expressão formal monumental do facto urbano primário, por outro, são os elementos-chave para a instituição de um diálogo do qual resulta uma clara "imagem da Cidade", expressão da estrutura de relações internas que suportam a sua formação e crescimento.

Facto urbano primário e tecido urbano necessitam, contudo, de um suporte real para a instituição do seu diálogo, sem o que ele jamais passaria do estado da pura "Ideia da Cidade", modelo ideal, teórico e abstracto.

O suporte, constituído pelo território no local preciso da implantação da Cidade, é por si só, facto primário, com todas as suas características geo-morfológicas e de situação geográfica, das quais resulta a sua estrutura interna como Sítio, com o estatuto de pré-existência relativamente à Cidade em cujo processo de formação vai influir, através da introdução de deformações no modelo teórico inicial quando da sua sobreposição ao território.

Aliás, o estatuto de Realidade Ontológica atribuído ao sítio onde se localiza a Cidade é um facto histórico evidente e comprovado, tanto ao nível da formação de estruturas urbanas em locais vocacionados para tal, por motivos utilitários ou mitológico-religiosos, como ao nível da sua "vocação" intencional e artificial através de rituais específicos que acompanham a fundação da Cidade.

A identificação da estrutura de Sítio é um fenómeno básico, resultando da interacção do Homem com o território, no contexto de uma apropriação que é do domínio da criação do seu Espaço Existencial, e conduz a um sistema de elementos de dois níveis hierárquicos: Os Lugares, pontos do território que devem a sua identidade ao facto de neles se desenvolverem actividades precisas, e os Percursos, espaços canais que estruturam o movimento entre os lugares no contexto do quotidiano.

A estrutura de Sítio é, evidentemente, informada pelas características geo-morfológicas e de situação geográfica do território na definição das suas características objectivas em cada caso, e constitui o instrumento através do qual o suporte físico informa a introdução de deformações no modelo urbano teórico inicial, tanto no caso de um território marcado pela presença de grupos sociais, no qual a estrutura de sítio será real, como no caso de um território virgem, situação em que a estrutura em causa se encontrará num estado potencial latente.

Sendo a criação do Espaço Existencial fenómeno básico na apropriação do meio ambiente, seja ele urbano ou não, a estrutura de Sítio, transportada para o universo urbano, induz a definição de um modo de entender a Cidade como uma

Estrutura de Lugares, resultante da sobreposição da estrutura de Sítio com a própria estrutura do grupo Social.

Este modo de entender a Cidade, não sendo passivo mas, pelo contrário, informando a própria construção do urbano, adquiriu superior clareza no contexto da Cidade Medieval Europeia — no qual a estrutura interna de Lugares se associa a um sistema de "partes de cidade" que resulta da particular organização socio-profissional da época — ao ponto de adquirir uma expressão em termos morfológicos que possibilita a sua leitura clara no âmbito de uma análise estrutural do fenómeno urbano.

Daqui resulta a instituição de um sistema de valores urbanos tradicionais, baseados nas relações entre Rua, Largo, Praça e Bairro, os quais adquirem a sua concreção física no contexto de um tecido que se baseia na continuidade do discurso morfológico, embora a homogeneidade global possa agora conter áreas de características morfológicas diferenciadas entre si, as quais estão na base de uma leitura possível do processo de crescimento urbano, ainda no contexto de uma análise estrutural.

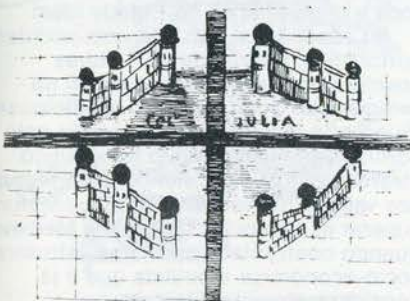
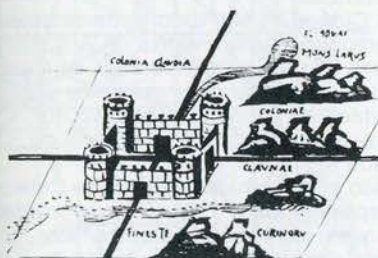
Sob este ponto de vista, e porque toda a fixação urbana actua como centro da organização do território envolvente, no contexto da definição de um Espaço Existencial necessariamente mais dilatado, assume importância a identificação dos dois níveis em que a assim entendida estrutura de Sítio se coloca; o Sistema Estruturante da Fixação inicial e o Sistema Estruturante do Crescimento.

No contexto da Cidade Antiga em geral, e da Cidade Medieval em particular, no qual o processo de crescimento urbano generalizado é o crescimento orgânico aditivo, o sistema portante do crescimento é o instrumento através do qual a estrutura de Sítio assegura a continuidade estrutural entre uma área urbana recente e a Cidade, da qual é parte indissociável.

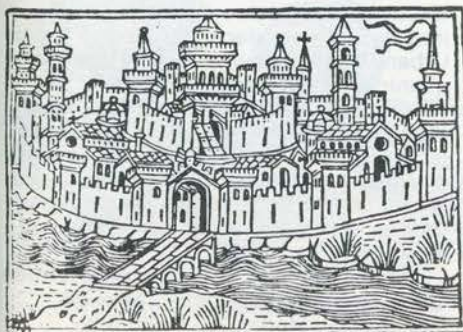
A expansão urbana junto às portas, em torno das Praças de arrabalde ou ao longo das vias de acesso à Cidade é prova clara do que acima foi dito, tal como já o tinha sido na Antiguidade a organização do sistema Atenas/Pireu, concretização clara de um Espaço Existencial bem preciso, à escala do Território.

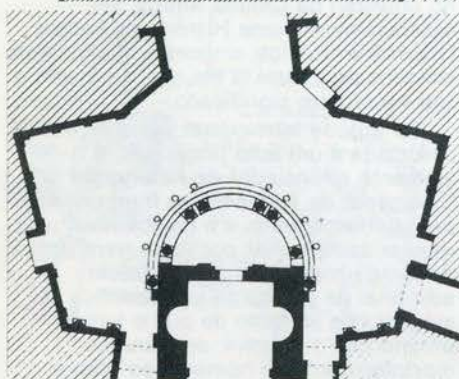
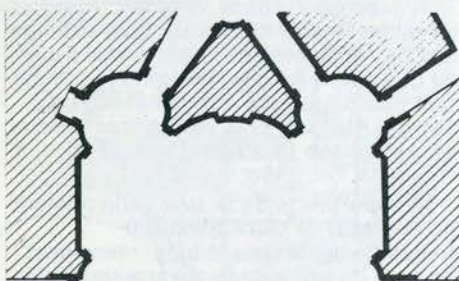
A importância do facto urbano primário no contexto da Cidade induziu frequentemente uma atitude intencional ao nível do seu tratamento arquitectónico, a qual está na base do já referido conteúdo monumental e está na base, igualmente, do facto de a História da Arquitectura, no universo da Cidade Antiga, ser essencialmente uma História de Factos Urbanos Primários, embora artificialmente isolados do contexto em que assumem o seu verdadeiro significado.

Tal atitude intencional, porque associada a um acto projectual, é o elemento anunciador da Autonomia Disciplinar da Arquitectura transportada pelo Renascimento, e é responsável pela regularidade formal, por vezes geométrica, do facto urbano primário, elemento adicional da sua carga emblemática se atendermos ao facto de que o tecido urbano que o envolve, se bem que morfológicamente homegéneo, não é



«Pisa Citta potentissima in Toschana.»





geralmente geometricamente regular — de tal situação, o Forum de Roma é um exemplo particularmente expressivo.

Contudo, a regularidade geométrica não é, no universo da Cidade Antiga, apanágio do Facto urbano primário objecto de intencionalidade, sendo ao nível da própria estrutura morfológica global que pode ser referida a sua manifestação, no âmbito do conceito da Cidade como Instrumento.

Especificamente, o conceito da Cidade como Instrumento está na base do fenómeno da Cidade Colonial em sentido lato, em cujo âmbito cabem situações tão distintas e distantes como as colónias gregas da Ásia Menor, as colónias Romanas, as "Bastides" Francesas e as cidades do Reino de Maiorca.

Em qualquer destes casos, é evidente a sua relação com a vontade política que é o suporte da sua própria existência.

Em qualquer destes casos, também, e considerando as suas consideráveis diferenças estruturais, o padrão geométrico é apenas o instrumento de uma clara instituição de relações estruturais correntes no âmbito das cidades da época e contexto cultural correspondentes, codificados numa "Ideia de Cidade" que informa a sua concretização.

O padrão geométrico não é, portanto, mais do que um suporte para a localização judiciosa dos factos urbanos primários e sua estrutura de relações e para a definição da Regra de crescimento do tecido urbano, cuja Regra de formação está implicitamente definida pela via da codificação tipológica dos valores disciplinares da Architectura corrente.

Consequentemente, é possível concluir que o padrão geométrico não é instrumento de instituição de relações estruturais diferenciadas do contexto mais geral nem é responsável por qualquer alteração tipológica, sendo apenas consequência da vontade política relativamente à cidade, a qual induz a necessidade de organizar a informação básica para a construção do urbano, que assim passa do nível abstracto da Ideia de Cidade para o nível projectual do Suporte Geométrico.

2.

Com o Renascimento, a Architectura conquista a Sua Autonomia Disciplinar e o Arquitecto adquire um estatuto Sócio-Profissional diferenciado, aquisição esta estreitamente associada a todo o fenómeno da Tradística de Architectura.

Consequências directas deste facto são a dissociação do processo construtivo do acto projectual, que assim se torna autónomo e suporte do exercício da Profissão, e a instituição "de facto" de dois níveis hierárquicos no contexto da produção da Architectura; a Architectura corrente em meio urbano, instrumento da concretização do discurso morfológico, e Architectura do âmbito do Facto Urbano Primário, ou da encomenda de excepção.

É neste último nível que se vai verificar preferencialmente a intervenção profissional do Arquitecto, e isto porque, sendo neste período o componente social do Pacto Sócio-Profissional largamente privilegiado no contexto de considerável

difusão de atitudes de mecenato artístico, é no âmbito de intervenções arquitectónicas socialmente representativas que se concentra, as atenções justificativas da participação do Arquitecto.

Consequência desta situação é o facto de a Cidade do Renascimento, nos seus contextos estrutural e morfológico globais, instituir a permanência da estrutura interna da Cidade Medieval Europeia, inclusive ao nível da organicidade intrínseca do seu processo de crescimento.

O novo estatuto Sócio-Profissional do Arquitecto — a Architectura é considerada tal como a Pintura e a Escultura uma Arte Maior — tem, contudo, e para além da sua participação ao nível da definição arquitectónica do facto urbano primário, uma consequência extremamente importante no que toca à definição dos novos limites do âmbito teórico da sua intervenção.

A Cidade no seu todo torna-se objecto da preocupação normativa do Arquitecto através de toda a problemática da Cidade Ideal, cujos numerosos exemplos são resultado de uma alteração total no processo de elaboração da "Ideia de Cidade".

Não só a produção da Ideia de Cidade é transportada para o contexto da profissão como, em consequência deste facto, se regista uma inversão na sua relação com a estrutura da Sociedade que informará toda a problemática da Cidade Ideal.

A Cidade Ideal não é já uma realidade apriorística, informada por valores cosmológico-religiosos, como foi na Antiguidade, por exemplo, e condicionante da própria realidade social, sendo pelo contrário um instrumento terapêutico através do qual se pretende, pelo recurso aos valores disciplinares da Architectura, superar as carências da Cidade Medieval quando confrontada com uma estrutura socio-económica e política que é já consideravelmente diferente.

Não é, contudo, o elemento mais evidente nas numerosas propostas de Cidade Ideal — o absoluto rigor geométrico que as informa nos mais pequenos detalhes — o mais importante no âmbito das preocupações do presente texto, na medida em que o Renascimento é contemporâneo de enormes avanços no conhecimento da Geometria e da teoria da Perspectiva que estão na base dos contextos metodológicos que a Tradística instituiu ao nível da produção da Architectura e que, de acordo com uma procura de coerência global entre Cidade e objecto Arquitectónico, informam enquanto suporte gráfico a formalização das soluções propostas.

É antes ao nível da manutenção de um discurso morfológico contínuo, interveniente na criação do diálogo Tecido Urbano/Facto Primário, que se manifesta, quanto a nós, a mais importante contribuição do fenómeno Cidade Ideal para a prática profissional do Arquitecto, testemunho da permanência dos valores disciplinares tradicionalmente instituídos, ao ponto de a Architectura corrente da Cidade Ideal nem sequer ser referida de modo explícito.

Há contudo que referir um processo de inovação tipológica que, ao nível da definição do Modelo do Palácio do

Renascimento, se reveste de extrema importância.

Por oposição à Casa Gótica, que se organiza sobre uma parcela de solo estreita e muito alongada perpendicularmente à Rua — portanto susceptível de, por justaposição sucessiva de parcelas ao longo da Rua, vir a definir unidades morfológicas compostas por grande número de edifícios — o Palácio do Renascimento tende a ser, por condicionamento tipológico, um edifício isolado, portanto a assumir o estatuto de edifício/quarteirão, situação que, devido à utilização da Geometria como suporte projectual, conduz à produção de soluções em planta quadrada ou rectangular, às quais não é estranha a preocupação dos teóricos da época em torno do tema da Planta Central.

Este facto está estreitamente relacionado com a regularidade ortogonal da morfologia das expansões urbanas planeadas do período pós-Renascimento, já prefigurada na intervenção de carácter especulativo que é a operação da Strada Nuova de Génova.

A Cidade do Renascimento torna-se, portanto no fruto de um compromisso entre Cidade Real e Cidade Ideal, o qual é responsável por intervenções de dois níveis; O do Facto Urbano Primário e o do crescimento urbano, seja por extensão — absorção de novas áreas envolventes — ou por substituição — demolição de edifícios existentes e reconstrução posterior.

Em qualquer dos casos, o caminho está aberto para o recurso à Cidade Ideal como Modelo, a concretizar por partes consoante as situações e na medida do possível.

O Barroco, com todas as suas relações com o processo de reforço do Poder Pessoal e a consequente produção de uma Ideia de Cidade da qual é parte integrante essencial a intervenção ao nível da globalidade urbana, através de sistemas hierarquizados de Espaços Públicos associados a intervenções do domínio do Objecto Arquitectónico susceptíveis de leitura como manifestações tangíveis desse Poder, continuará a entender a Cidade como um Discurso Morfológico contínuo.

Prova-o de forma exemplar o Plano de Roma de Sixto V — a primeira intervenção urbana Barroca — através do entendimento da importância estrutural dos factos primários, sejam eles urbanos e do contexto da Cidade então existente ou sejam ainda só factos primários ao nível do território que se organiza periféricamente àquela.

Em relação aos primeiros, o Plano prevê a instituição de relações estruturais muito claras, através da abertura de um sistema de grandes ruas que, sobrepondo-se ao tecido urbano existente, ligam entre si aqueles elementos, não só visual como funcionalmente — a dificuldade de deslocação entre os vários lugares de peregrinação era uma realidade e o Plano pretende, também, solucioná-la.

Em relação aos segundos, entendendo claramente que, a curto ou médio prazo, a expansão urbana os envolverá, o Plano transforma-se em factos Urbanos, através da instituição de relações estruturais

similares e também muito claras entre eles e os primeiros, possibilitando assim a criação de um sistema de factos urbanos primários que não só clarifica estruturalmente a Cidade existente como constitui o sistema que suportará o seu desenvolvimento coerente.

De que a Cidade continua a ser entendida como um Discurso Morfológico contínuo são prova eloquente os registos iconográficos da época que se referem ao Plano, os quais apenas referem explicitamente os elementos Primários e as suas relações viárias e estruturais, não contendo qualquer referência ao tecido urbano real que os envolve ou envolveria e que é entendido, portanto, como um elemento de natureza corrente e, consequentemente abolível da representação sem perda de clareza.

Com o Século XVIII e com a procura de Racionalidade que acompanha o Iluminismo, será elaborada uma metodologia precisa para a construção da Cidade, abordando exaustivamente todos os aspectos do processo e sistematizando de forma clara todos os valores disciplinares que, implicitamente codificados pela tradição, estão na base da instituição da Regra de formação do tecido urbano.

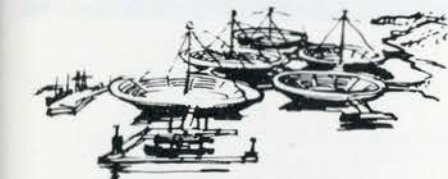
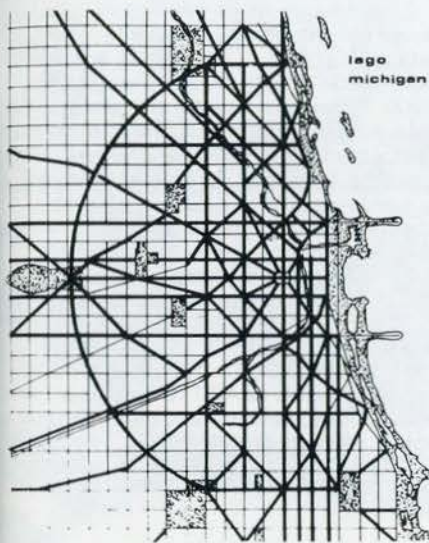
Este contexto metodológico, baseado na definição tipológica de uma unidade construtiva e sua aplicação sistemática à Área de Estudo no contexto de um processo que entende a Unidade Edificável como instrumento para a reorganização exaustiva da área em causa, utiliza Área de Estudo e Unidade Tipológica como instrumentos para a definição da Morfologia e da infraestrutura, e está na base das intervenções urbanas do Neo-Clássico, as quais se colocam ao nível da Parte de Cidade, salvaguardando a sua articulação com a globalidade urbana através da estrutura de relações que estabelecem com o sistema de Factos Urbanos Primários pré-existente.

É portanto neste contexto metodológico que são instituídos como instrumentos da construção da Cidade valores disciplinares como a continuidade morfológica, a rua-corredor, a relação rua-praça, a oposição tecido urbano-facto urbano primário e a morfologia de padrão geométrico ortogonal.

3.

Com a advento da Revolução Industrial inicia-se um período de profundas alterações estruturais nas cidades existentes, conquanto o processo não se manifesta de uma forma homogênea generalizada, dado que o fenómeno Cidade Paleotécnica está associado à formação de núcleos industriais que só ocorrem em pontos do território privilegiados do ponto de vista da Economia do processo de produção e comercialização da época.

É essencialmente por este motivo que a maioria dos centros urbanos marcados pela Ideia de Cidade veiculada pelo Barroco e pelo Neo-Clássico não sofrem as consequências da fase paleotécnica,



dado que a Cidade Barroca está associada à Corte, razão de ser da Cidade Capital cujo conceito de local privilegiado nada tem a ver com o que condiciona a génese dos centros de produção industrial.

É igualmente por este motivo que o fenómeno Cidade Industrial vai preferencialmente afectar os núcleos urbanos que contribuem para a permanência da Cidade Medieval, enquanto se desenvolvem as manifestações de minoria que são a Cidade Barroca e a Cidade do Neo-Clássico, Cidade Medieval que deve justamente a sua existência ao privilégio de localização em termos económicos.

Pondo de parte as consequências imediatas da Revolução Industrial ao nível das cidades existentes, sobejamente conhecidas, é importante analisar em paralelo a evolução do estatuto socio-profissional do Arquitecto e a nova Ideia de Cidade Industrial Pós-Liberal.

A Revolução Industrial é acompanhada por um imenso progresso científico, do qual resulta a definição de novas áreas disciplinares, e por um imenso progresso tecnológico, do qual resulta a definição de um conjunto de novas profissões marcadas na generalidade pelo rigor científico do seu exercício.

A Revolução Industrial é também acompanhada de uma modificação estrutural no processo de produção que está na base da formação das economias de Mercado, em que o componente económico de qualquer fenómeno tende a ser sobrevalorizado relativamente aos restantes.

É por este motivo que, no domínio da Arquitectura, o Arquitecto Artista saído do Renascimento vai rapidamente enveredar pela via do Academismo Beaux-Arts, cuja crise acelerada está associada à génese das novas profissões técnicas e ao rigor científico de que se reclamam, tornando-se assim mais respeitáveis e objeto da confiança da nova Sociedade, agora que o componente privilegiado do pacto Sócio-Profissional é sem dúvida o económico, logo seguido pelo científico de ordem positiva.

É ainda por este motivo que a Ideia de Cidade Pós-Liberal vai ser elaborada fora do contexto da profissão, profundamente informada por preocupações de natureza económica que tendem a transformar a construção da Cidade numa operação especulativa, no âmbito de uma metodologia baseada num novo corpo teórico — a Teoria da Urbanização.

Curiosamente, a metodologia informada pela Teoria da Urbanização está relacionada com o conceito da Cidade Neo-Clássica, do qual parte para a definição de percursos metodológicos distintos e autónomos correspondentes aos componentes do processo metodológico integrado derivável do conceito referido.

Esta atitude é responsável pelo facto de, apesar do processo de construção da Cidade se transformar numa actividade especulativa, repousando no concurso de abundantes e novos meios técnicos e utilizando novos instrumentos tanto teóricos como legais, os valores disciplinares sistematizados pelo Neo-Clássico continuaram a informar todo o processo urbano, fenómeno que, em

termos morfológicos, é uma constante das numerosas expansões urbanas do Século XIX.

O que se perdeu em todo este processo está associado à atomização do conceito de base que conduziu à formulação de um percurso metodológico instituidor de graus de liberdade consideráveis entre os elementos estruturais primários e a regra de formação do tecido urbano, a qual prefigura já o que virá a ser uma das características mais negativas da metodologia elaborada pelo Movimento Moderno e codificada na Carta de Atenas.

Efectivamente, na sequência de todo o debate teórico em torno da "Nova Arquitectura" que institui como valores disciplinares conceitos tendentes a dotá-la de "rigor científico" e que nada têm a ver com o âmbito disciplinar tradicional, o limite teórico das preocupações do arquitecto volta a alargar-se para o universo do urbano.

Contudo, enquanto em estádios históricos anteriores sempre a metodologia de construção da Cidade foi informada por Ideias de Cidade bem precisas que veiculavam implicitamente os anteriormente citados Valores Disciplinares tradicionais, os teóricos do Movimento Moderno não vão além da formulação de uma metodologia projectual apriorística que, explicitamente, exclui do seu âmbito aqueles valores.

Sendo a permanência de tais valores a responsável pela instituição das relações estruturais entre a tipologia dos Espaços Públicos e a Tipologia dos Espaços Privados, da qual decorre a noção de Morfologia — seja ela uma realidade "à posteriori", decorrente da evolução natural do processo urbano, ou um instrumento normativo manipulado no contexto de uma acção de Plano — evidente se torna que a metodologia de construção da Cidade elaborada pelos teóricos do Movimento Moderno só pode conduzir à perda da noção de Morfologia Urbana, por ruptura na relação estrutural que lhe serve de suporte.

Prova clara desta situação é a nítida procura da instituição de um esquema de "estrutura" mais ou menos abstracto e eminentemente viário, único suporte infraestrutural para a implantação do Objecto Architectónico, que com ele mantém o menor grau de interdependência possível, no contexto de uma ausência total de continuidade morfológica e, consequentemente, dos valores Disciplinares que ela veicula e concretiza.

O edifício isolado conquista, assim, Direito de Cidade, oportunidade que é para o exercício do virtuosismo formal do Arquitecto empenhado na produção de um Objecto, idealmente implantado no meio de um oceano de espaço livre e plano, comodamente designado de Verde, que não se sabe bem a quem pertence nem para o que serve, embora seja claro que é a única e incipiente alternativa ao tipologicamente elaborado Sistema de Espaços Públicos da Cidade Tradicional.

O conceito de Centro Cívico, bem como a sua aplicação prática, não são mais do que a confirmação da falência da metodologia urbanística elaborada pelos teóricos do Movimento Moderno, tentativa de resposta, mais uma vez objectual, a uma incapacidade de manipular o Espaço

Urbano que apenas produz Espaço Residual, aquele que, precisamente, não tem lugar na Cidade Tradicional.

É essencialmente no contexto de uma reacção contra esta situação metodológica, cujos resultados estão infelizmente à vista, e que pretendeu fazer tábua-rasa de tudo o que em termos teóricos a antecedeu, que podem ser enquadradas tendências recentes como o Pós-Modernismo, a "Tendência" e o Contextualismo Urbano, empenhadas numa recuperação dos valores disciplinares tradicionais postos em causa no princípio do Século.

É igualmente nesta perspectiva que devem ser entendidas as orientações pedagógicas que ALGUNS dos actuais docentes do 5º Ano de Arquitectura da ESBAL têm vindo a tentar pôr em prática, e não pura e simplesmente no contexto de uma permeabilidade àquilo que aos olhos de outros não passa de uma MODA, mais ou menos veiculada pelas revistas da especialidade mais recentes.

Joaquim Braizinha e Luis Afonso
(arquitectos) — Junho de 1979

NOTA DA REDACÇÃO: Na primeira parte deste artigo saído na AO 7 foi omitido o nome de Luis Afonso pelo que pedimos desculpa e agora o indicamos.

O teatro da cantina velha



1— O que é o “Teatro da Cantina Velha”?

Um nome que pretende designar duas coisas:

a) Uma antiga sala de conferências que tem servido de depósito da Cantina da Cidade Universitária.

b) Um grupo de pessoas que pretende re-iniciar o Teatro Universitário de Lisboa.

2— Como é que o grupo funciona?

O grupo formou-se com a intenção de levar à cena a “Menina Júlia” de Strindberg.

É um grupo restrito dentro do qual, para lá de uma distribuição de funções, se pretende que cada membro esteja a par de todo o trabalho que se for processando. A encenação tal como a cenografia e a produção são colectivas.

3— Qual é na tua opinião, o tema da peça?

A sedução de um criado pela sua senhora que, passando pela relação sexual (onde morre o mito e o encanto), culmina em Tragédia. Nesta se traduz o modo como o autor encarava a relação entre os sexos: um combate permanente.

4— Como é que encaras o facto de “A Menina Júlia” ter sido estreada por outro grupo?

Aquilo que à primeira vista pode parecer negativo (problemas de público por exemplo), traz consigo, e falo como trabalhador, a possibilidade de comparar várias leituras possíveis de um mesmo texto. Essa é, julgo eu, a função da Crítica.

5— E achas que assim tem sido?

Infelizmente não. Vejo-a perder-se em questões do tipo “Valerá a pena fazer-se crítica de teatro?”, tomar o papel da velha

academia distinguindo o teatro do anti-teatro, arredada ao nível do gostar ou não gostar

6— Qual é que pensas ser “o problema” do nosso teatro?

O problema é sempre o mesmo: a inexistência de estruturas. Já foi inaugurado um Museu do Teatro, mas tentar criar novos modos de produção é correr o risco de não ter qualquer subsídio. Não era Almada que dizia que em Portugal se vivia de cadáveres?

Não temos uma escola de actores, para além do Conservatório onde de tempos a tempos alguém se lembra de mudar o gestor.

Com o poder nunca estão os reformadores capazes. Não há escolas privadas porque não chama ao negócio. O Novo Teatro Nacional que poderia dar essa formação é velho, feio e perdulário.

De ora em vez chega de fora um senhor ou uma senhora que dá um curso mensal, enche a mala e vai-se embora.

Mas ainda há quem acredite que isto vai mudar. E como está escrito no Corão: “Alá está com os que persistem”.

O Grupo de Teatro da Cantina Velha é composto por:

Marília Nunes
Margarida Rosa Rodrigues
Leonardo de Almeida
Diogo Dória
Cristina Hauser
Maria João Brilhante



Acordo ESBAL/ESBAP

Por se tratar de um documento importante, pela tomada de posição conjunta das duas escolas, aqui reproduzimos o texto apresentado recentemente ao MEC.

Pelo que podemos constatar, a Direcção-Geral do Ensino Artístico que acaba de ser criada, certamente irá facilitar a regularização da situação das ESBA do ponto de vista institucional, legislativo e pedagógico.

Serve ainda este documento para informação dos alunos e respectivas associações de estudantes, para uma intervenção mais directa nesta problemática, para não correrem o risco de serem ultrapassados pela "movimentação" dos professores.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES DE LISBOA ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES DO PORTO

Documento conjunto das Escolas (antiga 2ª Secção) e hoje funcionando em regime departamental para a regularização conjugada, em Decreto-lei, das duas Instituições, seus Cursos e respectiva orgânica.

Bases (estabelecidas por acordo entre as Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e Porto) para a regularização por Decreto-lei das duas Instituições e respectivos Cursos.

1. A Reforma do Ensino Artístico, no seu escalão mais elevado, começou particularmente a fazer-se senti pouco depois da legislação própria, de 1957, tendo sido conferido às Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, nessa altura, um estatuto para-universitário, na medida em que, expressa e inequivocamente, estabelecia que nos cursos das ESBA, e no contexto desta época, o que é relevante, "para todos os efeitos são consideradas superiores" — art.º 2º do Decreto 41.363, de 14/11/57. E tanto no que se referia aos graus e competências do corpo docente como no tipo de formação e diploma a que os discentes se candidatavam, destacando-se que, no processo de evolução das Escolas, a exigência de acessos aos seus cursos se verifica em todos os casos (Decreto-Lei 39/74, de 9 de Fevereiro) pelo cumprimento do Curso Complementar do Ensino Secundário e com alínea específica.

As soluções preconizadas em 1957 para o Ensino Superior Artístico, nas ESBA (Pintura, Escultura e Arquitectura), apesar de ocorrerem com atraso, de certas insuficiências e da pobre cobertura no

apetrechamento tecnológico das Escolas, basearam-se no princípio de que os artistas enquadram actividades da maior relevância para a sociedade, em domínios criativos e pedagógicos, devendo por isso a sua formação cultural, estética, científica e técnica garantir-se pelos meios mais avançados e de acordo com a evolução das ideias, das técnicas, das solicitações a cada momento verificadas. Por isso tais soluções abriram um largo espaço operacional em relação ao estatuto de 1932 e foram sucessivamente questionadas por especialistas do ensino artístico à medida que outros problemas se colocavam neste campo, em particular quando da Reforma do Sistema Educativo Português formulada pelo então Ministro Veiga Simão.

2. Simultaneamente vocacionadas, desde 1932, para uma formação de fundo nas artes plásticas, na arquitectura, e para a actividade docente em áreas artísticas ou disciplinas específicas do ensino secundário, as Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto assumiram, a partir de 1974, as transformações decorrentes de novos contextos sociais, políticos e culturais, avançando propostas de reestruturação que veiculavam estudos entretanto efectuados e respostas plurais ao previsível conjunto de perspectivas de desenvolvimento do país, procurando sempre, de forma semelhante num e noutra caso, a economia de um processo realista, actualizado, polivalente, mas zeloso da dignidade profissional requerida, da melhoria das soluções de 1957 e da profundidade formativa que as disciplinas de índole artística exigem em diversos planos.

3. Em termos gerais, e como preconizam as Escolas, a concepção de um novo modelo para as Instituições do Ensino Artístico do último escalão, deve comportar as seguintes linhas de orientação:

a) A integração dos "currículum" das ESBA na Universidade ou num quadro institucional equivalente, pelas formas ou pela produção (artística, teórica e prática) que envolvem, e consequência irrecusável de um perfil sócio-cultural, científico e técnico insusceptível de se conhecer e desenvolver por via sumária ou amadorística.

b) A evolução dos conceitos sobre o artista e aquilo que produz abre relações interdisciplinares complexas e um projecto social útil, indispensável ao conjunto de actividades promovidas, à fruição de certos bens materiais e espirituais, à resposta de progresso que

um país dá a si próprio e ao mundo em geral.

c) O encontro institucional e operacional de disciplinas artísticas afins é uma necessidade prática dos nossos dias, corrigindo as assimetrias do trabalho criativo e a qualidade das respostas concretas, exigindo profissionais e investigadores de elevada competência em área indispensáveis ao progresso social em todos os seus aspectos.

Não se trata, portanto, de proceder a correcções mínimas do estatuto de 57, e muito menos de invertê-lo na qualidade alcançada, (nem de esquecer ou omitir as experiências que sobre ele se foram acrescentando), mas de dilatar para os nossos dias a sua fundamentação mais positiva, respondendo em termos de futuro aos problemas de uma sociedade em desenvolvimento e passando os actuais cursos de Arte Plásticas e Design a constituir-se em institutos universitários (1) com capacidade de resposta, ao seu nível e no sector, nos campos da formação e da investigação.

4. Os objectivos específicos dos dois institutos, respeitando a natureza curricular dos Cursos e os seus processos orgânicos, apontam fundamentalmente para dois campos de formação interdisciplinar:

a) Formação de profissionais de elevada competência cultural, estética, científica e técnica nas especialidades das artes plásticas e do design, visando mercados concretos ou potenciais e uma contribuição de fundo para a cultura nacional e sua presença no mundo, sublinhando a promoção da qualidade de vida das populações.

b) Formação conjugada com apoio na didáctica das artes visuais e nas ciências da educação de profissionais, para o desempenho de funções docentes nos quadros que lhes correspondem do Sistema Educativo Português.

Os dois institutos universitários conferem a licenciatura em artes plásticas e design, além de formações especializadas em todos os graus de nível universitário.

5. As Bases Gerais para a transformação, por Decreto-Lei, dos cursos de artes plásticas e design, das Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto em institutos universitários reservam legitimidade para as estruturas pedagógicas criadas a partir de 1975 naqueles Escolas, contemplando em diploma próprio os respectivos Cursos, sua orgânica e um sistema global e particular de equivalência entre eles. As dissemelhanças muito relativas entre tais cursos e orgânicas são consideradas como factor positivo no respectivo âmbito e, bem assim, como alternativas susceptíveis de responderem a opções de nuança conveniente.

6. O quadro docente é aumentado de acordo com as conveniências e sistemas curriculares dos dois institutos, ajustando-os ao disposto no Decreto-Lei n.º 448/79, relativo à carreira docente universitária com as alterações pontuais que a natureza desses institutos aconselhar e para as quais se partirá de

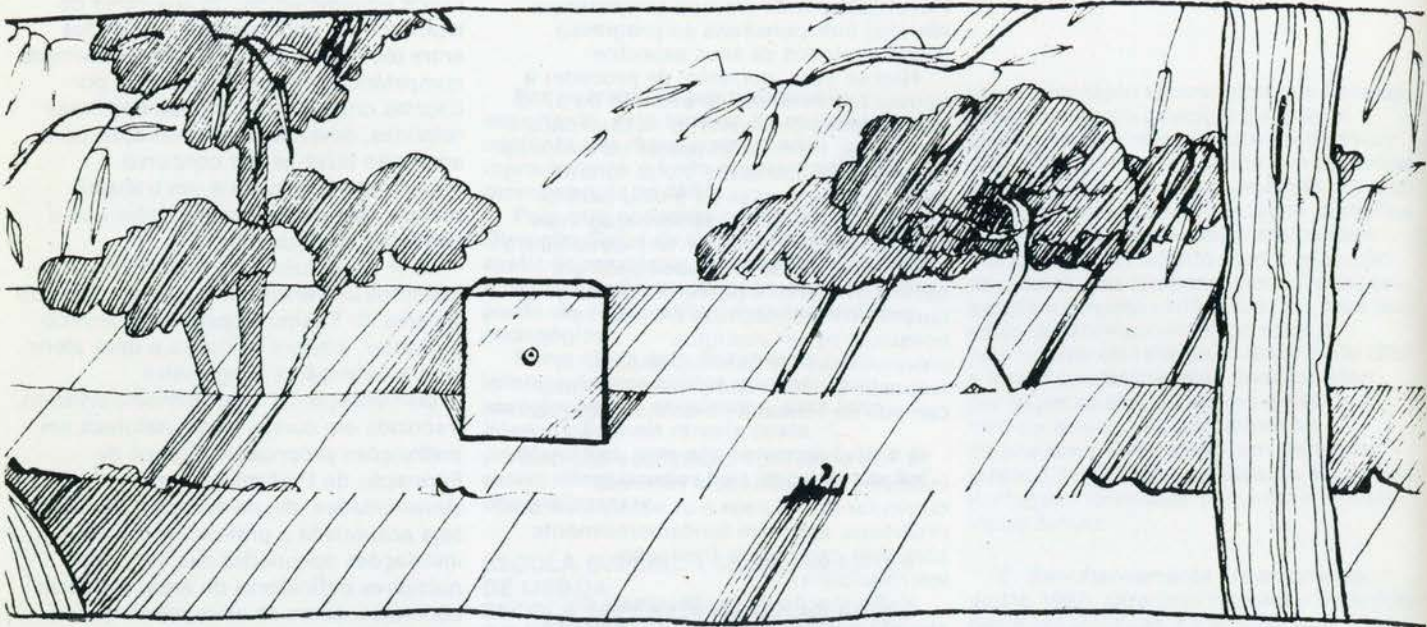
um acerto prévio entre as duas instituições.

7. Os institutos serão dotados de um quadro de monitores, de um quadro de modelos e de um quadro de auxiliares de laboratório e oficina, tendo em vista o apoio especializado nos diversos ramos tecnológicos e o controlo técnico dos vários equipamentos. Os auxiliares de laboratório e oficina serão recrutados entre técnicos especialistas de confirmada competência e entre diplomados por Escolas onde existam cursos das áreas referidas, devendo a sua avaliação para admissão fazer-se por concurso documental curricular e um trabalho prático com o equipamento com que o candidato irá trabalhar.

8. A constituição dos referidos institutos universitários é independente do sistema do Ensino Superior Politécnico do sector, embora se possa e deva aferir com a definição e progressiva implementação da rede do ensino artístico, traduzida em cursos dessa natureza em instituições próprias ou Cursos de Formação de Professores em Universidades, desde que em tais casos seja acautelada a prática intensiva e em, instalações adequadas das matérias nucleares definidoras de áreas artísticas concretas, como as artes plásticas e o design.

(1) — a integrar-se oportunamente num quadro universitário especificamente artístico, por conjugação de todos os estabelecimentos congêneres de nível universitário.

Paisagens dentro de uma caixa



Imagine o leitor que ao cabo de prolongados estudos na história da Fotografia se lhe deparava a certa altura as seguintes frases, possuindo um evidente elo de ligação:

"O grande sonho da humanidade foi sempre o de reter e reproduzir imagens sem a ajuda do lápis do artista".

E esta:

"Aristóteles observou a imagem de um eclipse parcial de sol projectado no chão através de uma peneira e por entre as folhas de uma árvore e reparou que quanto menor o orifício mais definida era a imagem".

"O conhecimento do princípio óptico da 'Câmara Obscura' pode ser remontado a Aristóteles ou a Giovanni Batista Della Porta, como ajuda ao desenho".

E mais este pequeno texto:

"Quando um dos conterrâneos de Leonardo, um cientista e escritor Napolitano chamado Giovanni Batista Della Porta, se interessou pelas câmaras escuras perto do fim do século XVI, ele reagiu tal como milhões de amadores o fizeram desde então: arranjou uma para si próprio.

Utilizou uma lente para tornar a imagem mais precisa e convidou alguns amigos para assistirem a um espectáculo. Sentando-os no quarto de costas voltadas para a abertura, ele descobriu a lente e na parede foi visto um grupo de actores que haviam sido contratados para representar um pequeno drama no exterior, para além do orifício.

Os convidados de Della Porta, infelizmente, não se divertiram por este espectáculo filmico; a visão das pequenas formas humanas evoluindo de pernas para o ar sobre uma parede escura lançou-os num estado de pânico.

Pouco depois o anfitrião foi conduzido ao Tribunal Papal acusado de bruxaria; ele conseguiu escapar-se de uma forma ou de outra, mas achou mais prudente abandonar o país durante algum tempo".

Que faria o leitor, confrontado com a experiência perigosa de Della Porta?

Regina Alvarez, fotógrafa e artista plástica brasileira que actualmente trabalha entre nós, decidiu reconstituir essa experiência, sobretudo para fins didácticos, em pleno Século XX, no âmbito de um Curso de Fotopesquisa realizado no A.R.C.O.

A ideia é colocar as pessoas "dentro da própria máquina fotográfica" e mostrar-lhes "in loco" como a imagem lá se forma. Por isso esta "câmara fotográfica gigantesca", de 2 metros de altura e 1,70 de largura, em que a parede de fundo e as paredes laterais estão munidas (do lado de dentro) de telas panorâmicas onde se projectam as imagens em movimento, invertidas, no colorido real e bastante nítidas.

Regina Alvarez projecta levar uma caixa semelhante (mas desmontável) a outros locais, como às praias e às aldeias, o que não se torna possível com esta câmara já que, pelas suas dimensões, exigiria o aluguer de um transporte o que se torna inoportuno.

A caixa já construída, após a experiência acerca da qual apresentamos a reportagem fotográfica e que decorreu no Parque Eduardo VII, com desconfiança dos adultos que passavam e a franca adesão das crianças, foi instalada nos jardins do ARCO onde simultaneamente funcionará como laboratório e "máquina produtora de imagens" num curso a funcionar a partir de Janeiro.

Sob a intervenção pública com esta



grande câmara escura, realizada no ano passado no Parque Eduardo VII, eis o depoimento de Martin Mayes, músico, que participou no envolvimento sonoro que acompanhava a improvisação cênica que ia decorrendo no exterior da caixa.

(Nota: preservámos a tradução brasileira para conservar o vigor poético).

“Trabalhando com a ‘Câmara Obscura’ no parque eu tive três diferentes percepções de tempo, cada uma com diferente consciência do espaço que me rodeava, da relação das minhas actividades do que estava acontecendo à minha volta, e cada uma envolvia uma energia diferente tanto física como mental. Experimentei diferentes níveis e tempo, dentro e fora de mim mesmo, através de diferentes níveis de actividade e energia, e participando também na experiência, como veremos, a outros níveis.

As três diferentes experiências de tempo foram: Inicialmente movimentando ao redor com as pessoas, especialmente com crianças, correndo ao redor, depois sentando e tocando calmamente, e finalmente sentando dentro da caixa, olhando as imagens.

Primeiro tudo acontecia muito rápido e repetitivo, pulando de um lugar a outro ruidosamente. O tempo borbulhava e tudo se movimentava, nada estava parado. Eu estava mais consciente do meu espaço imediato circundante, e de outras pessoas, tocando esta exuberante energia. Eu estava usando meu corpo fisicamente ao mesmo tempo que fazia sons.

Mais tarde sentei com o meu trompete. Sergio corria continuamente em círculo ao redor de mim, com sinos e tubos giratórios e perto da caixa um menino tocava um sino em alto tom. Nada se modificava. Eu tocava uma longa melodia no trompete,

muito lentamente, cada nota durando mais e mais tempo. Escutava o que estava acontecendo dentro deste som contínuo. Estava parado dentro de mim mesmo. Comecei a observar o que acontecia ao meu redor — as pessoas de pé, perto de mim, falando, as crianças mais longe jogando futebol. Estava entrando em mim mesmo, activo dentro de mim mesmo, escutando os sons que estávamos fazendo e observando os outros. Senti uma ligação entre as diferentes actividades que eu pude ver no Parque.

No final do dia sentei dentro da caixa, a 1ª vez que estive sentado por um tempo mais longo naquela tarde. Havia muito pouca luz no gramado, a maior parte da imagem era escura. Nós olhávamos a luz das nuvens movendo-se através do céu, o sol nas folhas das árvores — um tempo para meditação.

Podíamos escutar os sons do lado de fora, até mesmo os sons do vento nas árvores que estávamos olhando não tinha nada a ver com o que estávamos ouvindo — Estávamos concentrados e observando a imagem dentro da caixa — era como se os sons fizessem parte de outro mundo diferente.

De alguma maneira senti a força do vento, experimentei a mudança da luz nas nuvens muito mais forte do que se estivesse do lado de fora. Foi uma experiência meditativa que raramente experimentei na cidade — tal experiência de tempo e mudança aassociei com os penhascos do mar e as montanhas — onde posso escutar e ver tudo junto.

Na caixa, olhando as nuvens se moverem, foi um mundo desprovido de sons, estávamos passivos e quietos, sem nenhum movimento, observando mudança”.





Boa noite senhores tele-espectadores.

Chamo-me Sátiro e sou Candidato pelo Projecto-Anti-Cultural, germen do futuro partido acultural. Esqueçamos as nossas naturais rivalidades de um querer ser melhor que o outro, para ter mais fama e proveito, para compreendermos que, como diz o nosso Programa, **NO CONHECIMENTO É QUE ESTÁ O SOFRIMENTO**, e que a **ORIGEM DE UMA SITUAÇÃO DE CARÊNCIA É A CONSCIÊNCIA DESSA MESMA SITUAÇÃO**. É tudo mental.

Para acabar com o sofrimento e decretar a Felicidade, decidimos pois acabar com a Cultura aquém-fronteiras, para que termine a consciência do sofrimento, e possa ser exercido o Poder Directo.

Fora com ruídos e interferências maçadoras que perturbam a emissão de informação por parte dos Governantes, e distraem os governados dos seus deveres e obrigações. Fora com as emissões piratas e clandestinas.

Desaparece a cultura e brota puríssima a verdadeira alma do povo, a única, absorvida pelos Governantes que a amplificam no mais reparador dos silêncios, o silêncio da ausência de cultura. Oh sapiência total porque ignorância completa!

Nada de foguetes antes de tempo! Sejamos realistas: o país está cheio de focos infecciosos de tipo Cultural.

1—No Ensino Superior urge dismantelar os restos do ensino artístico que vai subsistido já de si muito desconchavado, substituindo os artistas, actores e outros marginais, por eficientes técnicos de cultura geral susceptíveis de venderem Enciclopédias de porta-a-porta.

2—No Ensino Secundário procuraremos seleccionar e especializar o máximo, formar o mínimo, consoante as necessidades das cadeias de produ-

ção, substituindo as disciplinas consideradas perniciosamente formativas por sessões televisivas nas quais se inocularão doses massivas de "Dancing'Days".

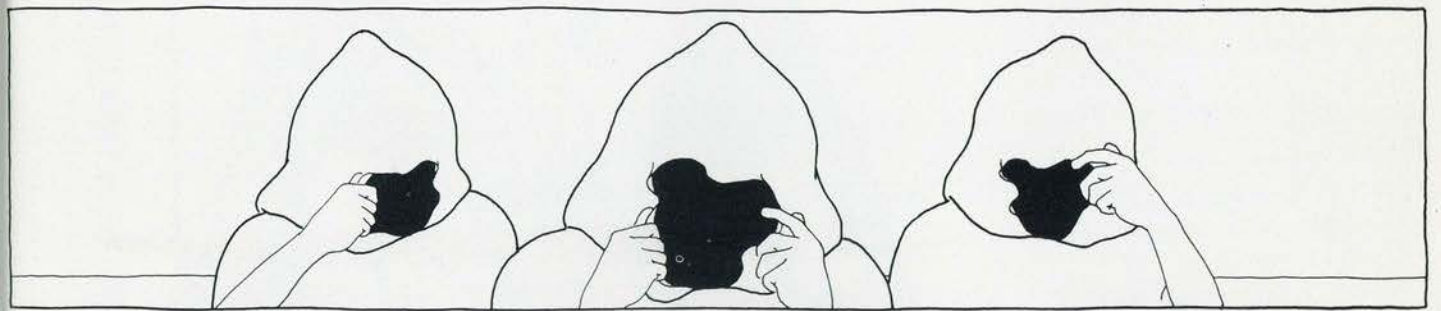
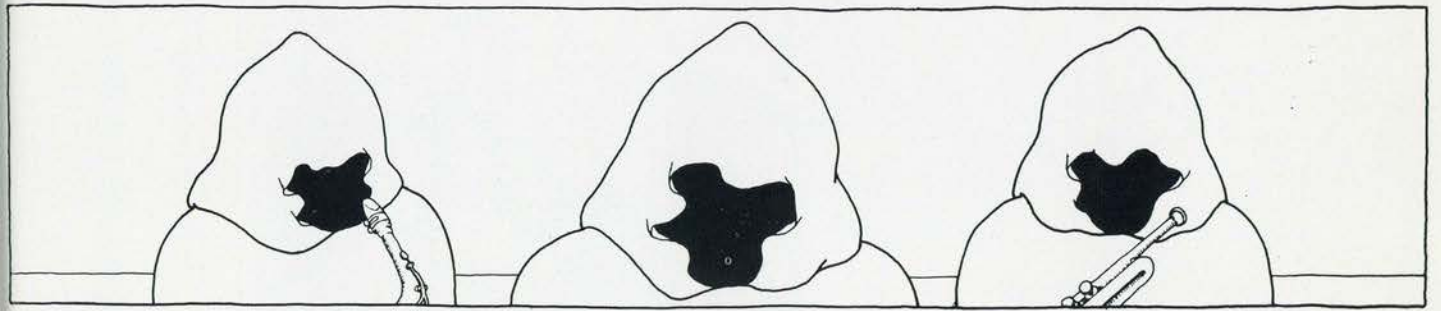
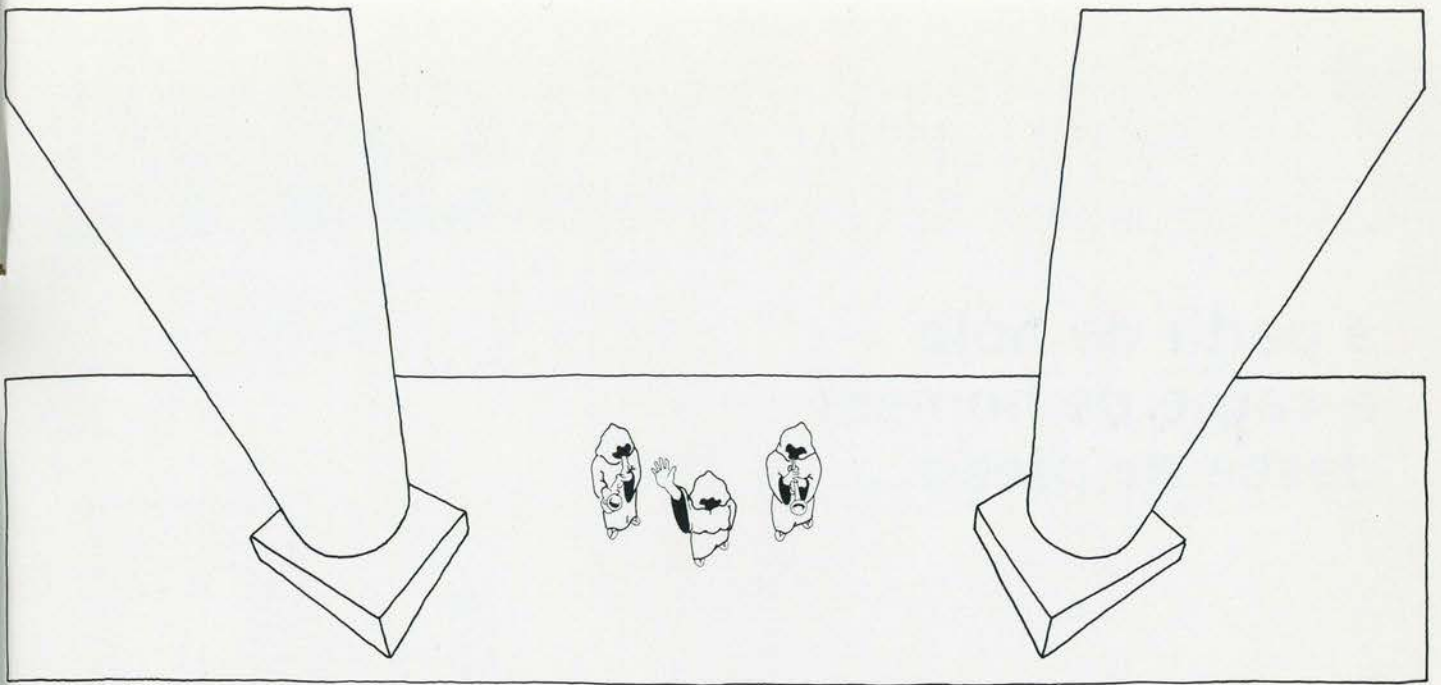
3—Desmantelar colectividades de cultura, recreio e desporto, associações de estudantes, tudo o que possa abrigar a perversão cultural. Repovoar o país de uma rede de lojas de vinho, providas de modernos vomitórios nas traseiras. Não esquecer extinguir a Arteopinião.

4—Obter divisas e equilibrar a balança comercial, exportando para a CEE e outas grandes potências, intelectuais e artistas, a troco do sonho nº1 de todo o português que se preza: a bomba atómica, se possível, a de neutrões.

Por isso, amigo, faz como o Sátiro e apõe a tua assinatura ao serviço de tão edificante atitude. Em breve seremos milhares em todos os Ministérios, Secretarias, repartições, geriremos a educação e a cultura, estaremos implantados em todas as escolas, nos "mass-média", nas Instituições de caridade cultural, e um pouco por toda a parte. Não podem deixar de nos apoiar todos aqueles zelosos funcionários da cultura que anseiam pela paz que a liquidação do seu pelouro irá trazer aos seus dias agitados.

Por isso amigo, se és Homem ou se não o sendo tens pena, esquece o que sabes e adere a pés juntos ao Projecto Anti-Cultural, embrião do futuro partido Acultural... para acabar com o mal em Portugal.

Sátiro



a partir de hoje
a carne de homem
desce de preço...

