

Rev.

2287



m



12240001976

1/8 6

deze mbro 78 n 1

o que pode ler

| | |
|--|----|
| editorial | 1 |
| o objecto estético e o objecto quotidiano <i>ernesto de souza</i> | 2 |
| bordalo nas caldas, o país em miniatura? <i>josé luis porfírio</i> | 4 |
| a politica do espirito ou o ódio à cultura <i>josé dias coelho</i> | 6 |
| estratégia de eco-desenvolvimento <i>luis teles</i> | 9 |
| cerveira? <i>cristina souza</i> | 13 |
| design como? <i>salette brandão</i> | 15 |
| para uma reflexão sobre a situação actual da pintura portuguesa <i>rui mário gonçalves</i> | 17 |
| goya no século X X quase X X I <i>filipe rocha da silva</i> | 19 |
| acerca da historiografia da arte portuguesa <i>margarida calado</i> | 24 |
| snba e a divulgação da arte <i>sílvia chicó</i> | 28 |



bordalo

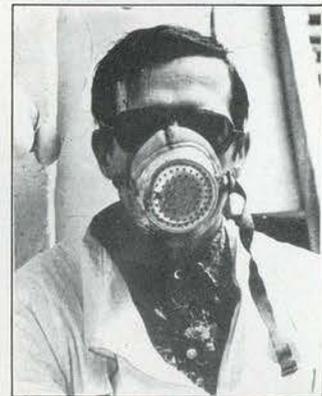


dias coelho

arte opinião



desenho a carvão de lagoa henriques
foto de josé reis



cerveira



goya



*“a árvore quer a calma, mas nem por isso o vento soprará mais devagar”
(provérbio chinês)*

Pois é.

Vai haver quem não goste. E ainda bem. Tanto melhor pois já há os que não gostaram. Curiosamente foram simpáticos connosco. Contavam que não passássemos do belo projecto, é claro.

Bom, que isto de fazer uma folheca até não é coisa do arco da velha.

Vocês sabem como é. Uma mão-cheia de rapazes bem intencionados, umas massas, uns amigos para arranhar uns ditos e lá vai, ...“mas aquilo custa muito, não têm unhas...

Lá para o ano, lá para o ano... talvez...” e, descansados, retomavam o fio à doce sonolência pacóvia e chafurdenta, grande mama protectora das luzidias (in)competências de pacotilha, alinhadas a trouxe-mouxe para não perder o poiso nem o pio.

É claro, que a gravata aflige-nos, e pôr cara de circunstância é de todo impossível pois rebentaríamos de riso.

As coisas dão-nos gozo. E em especial as coisas importantes a fazer, dão-nos um bruto gozo a pensar e a pôr em marcha.

Não fora isso, e não saía cá a folheca. Bem nos avisaram, bem nos avisaram. “...vocês vejam lá, rapazes, só taradinhos de todo é que vão emagrecer a fazer uma revista de arte...”.

Porreiro!

Faça-nos só um favor: não leia a revista toda de uma assentada! Olhe que isto é sério. Tem que se lhe diga. Dá que pensar. Encoste-se calmamente, folheie calmamente de trás para a frente, faça o mesmo em sentido inverso, escolha calmamente o artigo que lhe caiu no goto e, calmamente ainda, mastigue essa prosa que daqui lhe despachamos.

O que é que eles queriam afinal?

100 páginas de couché de luxo impresso a 5 cores e com artigos em francês?

Desengane-se! Nós somos espertos à farta. Não douramos a pílula! Partimo-la, retalhamo-la sem dó nem piedade, mas caramba! Havemos de descobrir o que há lá dentro.

E já agora diga lá... vá, vá, confesse... estava à espera de uma rotunda “nota de abertura”? ...Ou talvez dum circunspecto editorial a condizer.

Não queria mais nada hein?

Dessa abaixo, não caímos nós, não!

Ponha-se à vontade. Faça as contas ao seu orçamento na contra-capa, porque não? Isso, isso! Tome nota do telefone do seu amigo ao alto desta folha que o espaço chega à vontade. Dobre em 4 e meta-nos no seu bolso. Leve-nos consigo. E mais: Escreva-nos, desenhe-nos, pinte-nos, fotografe-nos, relate-nos, diga-nos, conte-nos... não nos telefone, que há dois anos que estamos à espera do dito. Coisas!

Quem é que lhe disse que para escrever sobre arte só com Parker de ouro? Nada disso, nada disso. Nós estamos com o grande Almada — “a alegria é a coisa mais séria do mundo” — já sublinhou isto? Se ainda não, pois não se esqueça e, se você é do tipo sistemático, estão escreva isto num papel e ponha sobre a mesa de cabeceira.

E é claro, quando se for deitar, não leia, repetimos, não leia ArteOpinião. Não queremos que lhe custe a adormecer. Presamos muito a sua saúde, como deve calcular. Dela depende o futuro desta revista.

Cá na ArteOpinião cada um é como cada qual, mas somos todos iguais numa coisa: pensamos e muito a sério que isto das artes é para todos e mais ainda, para botar cá para fora, bem ao sol, a apanhar muita claridade. Você compreende-nos, não é verdade?

E chega. Agora que já está bem disposto, prepare-se, que o melhor vem nas páginas a seguir. E já agora não se esqueça: Quando fizemos a ArteOpinião fizemo-la a pensar naquilo que não queríamos.

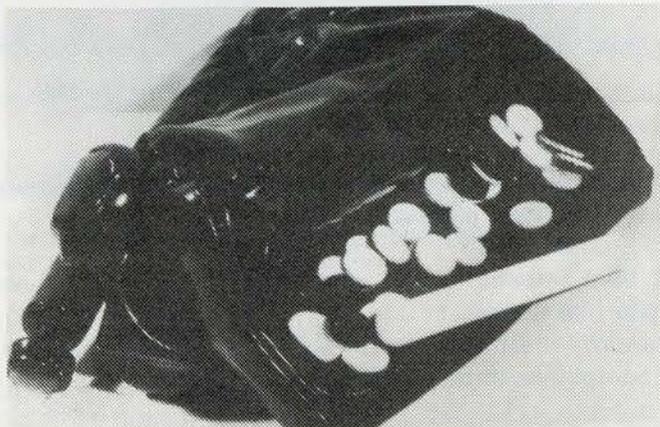
Não queríamos fazer mais uma enxúndia literateira.

Até para o mês que vem.

o objecto quotidiano

ernesto de souza •

NR — Actualmente no campo da estética e no das artes plásticas assumem cada vez maior importância os dados do quotidiano para a compreensão e elaboração de "fórmulas" estéticas e plásticas. Ernesto de Sousa, instado por nós a pegar neste tema, não pôde deixar de o fazer sem trazer à baila os comos e os porquês do ensino artístico hoje praticado em Portugal, motivação que se prende muito particularmente com as Escolas Superiores de Belas Artes. Temos a certeza que esta não é a única Opinião sobre o assunto. E venham daí as críticas!



Moholy-Nagy, artista que chegou a pintar quadros pelo telefone, e célebre professor da não menos célebre Bauhaus, afirmava já por volta dos anos vinte: quem não soubesse manejar a máquina de escrever ou a câmara fotográfica era uma nova espécie de iletrado. Volvidos cinquenta anos — meio-século — ainda há entre nós profissionais das chamadas "belas artes", professores até, que tudo ignoram daquelas tecnologias. (E doutras que entretanto se afirmaram tão vigorosamente, como o video por exemplo). É claro que isto não é alheio ao atraso deste país no que respeita a desenvolvimento económico e industrial; voltaremos noutra ocasião a este assunto. Motivação, causa ou pretexto?

O mesmo autor (1) que cita a frase de Moholy-Nagy conta também a seguinte história, passada mais recentemente numa escola de "design" norte-americana:

Um grupo de estudantes fora encarregado de *desenhar* um cartaz que deveria depois ser afixado nas paredes da pequena cidade. Tratava-se de um exercício gráfico muito frequente. Uma das alunas apresentou-se ao exame final sem levar sequer um esboço. Em contrapartida trazia um ficheiro e a lista telefónica. Explicou: "Esta cidade é muito pequena e eu conheço praticamente toda a gente, posso portanto telefonar e assinalar nas fichas as reacções de cada um". O professor do curso em questão ("que era" comenta o narrador "bastante inocente e recém-chegado de algum posto provinciano, tipo New-York") respondeu que lamentava muito, mas que efectivamente não podia aceitar *aquela* exercício de grafismo. Os alunos por sua vez responderam que lamentavam muito mas que não podiam aceitá-lo a ele como professor.

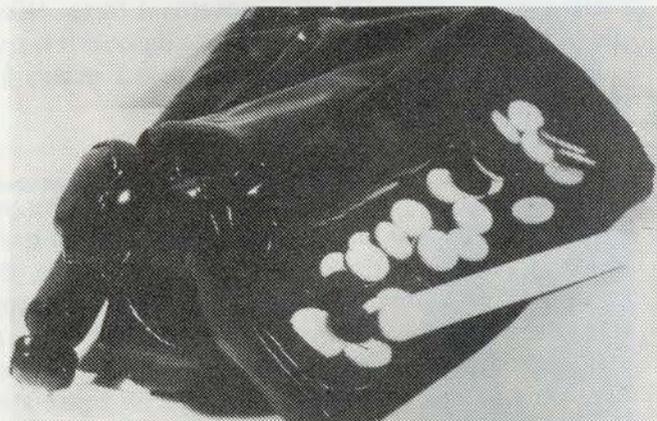
Estas duas histórias são contadas num livro cuja leitura recomendo vivamente — e que analisa e discute a história e os mitos precisamente da Bauhaus, e em geral das escolas de arquitectura e "design" que na Europa e na América tanta influência manifestam da escola de Gropius e Meyer, Albers, Kandinsky, Klee e tantos outros. Digamos que é este um ponto primordial para a "consciência" de qualquer escolar (aluno ou professor) de "Belas Artes". O outro ponto básico

seria o estudo paralelo do que foi o Wchutemas, instituto russo quasi contemporâneo: menos célebre mas com certeza não menos importante.

Nós fizemos aquelas duas menções, porém, com outro fim que constitui o tema desta prosa descosida. Assinalar aquilo que desde os anos vinte até hoje se vem afirmando como uma libertação objectiva. Atenção, isto é exactamente o contrário do que afirmam muitos futurologistas e sociólogos e sobretudo os estudiosos do "standing" (2). No que po-

deríamos chamar uma análise (e uma visão) pessimista: os homens tornam-se cada vez mais dependentes dos seus objectos, as máquinas automatizam-se e nós estamos a co-instituir uma sociedade de "carregadores de botões". O "modo de emprego" corresponde a uma crescente opacidade teórica, a uma prática totalmente destituída de conhecimento íntimo. Isto seria a mais recente vitória do "adultocentrismo": teríamos perdido toda a tendência infantil (?) a ver-as-máquinas por dentro. Os brinquedos.

Em geral estas análises, mesmo quando muito interessantes e indispensáveis de conhecer, como a de Braudillard, carecem de base sociológica segura. (O mesmo acontece com os futurologistas "optimistas", tipo McLuhan). O principal erro consiste em não se fazer um estudo demográfico dos utentes, ficando-se em análises de "classe média". De resto há nestas "visões" um *rousseauísmo* latente: a boa civilização selvagem do nosso passado mágico, ou um "contrato social", senão um Paraíso, perdido. Ora todas essas ilusões foram desmascaradas com a nova etnologia e sobretudo as investigações de Claude Lévi-Strauss: os "trópicos" eram mesmo tristes. E se é verdade que os objectos modernos alienam, se considerados num qualquer isolamento liminar desta nossa nova sociedade dos grandes meios de comunicação de massa; esses mesmos objectos fazem parte de uma história e de uma realidade mais vasta e que vai da transformação da simples ferramenta em máquina, e da problemática social desta. A



máquina é uma consequência mas também um instrumento das transformação das relações sociais. Limitemos porém o nosso campo. Vejamos o que se passa relativamente ao "objecto estética".

Apesar desta redução não poderemos no âmbito de um simples artigo ir muito além de certas afirmações, formuladas dogmaticamente: há todo um discurso já banal em certos meios, que constitui fundamento, e desdramatiza tais afirmações. Digamos a palavra: em meios cultos. E consideremos isto um desafio imediato ao nosso meio, a nós próprios. Com

os actuais leitores e desde já formularei o seguinte exercício: no que vamos referir em seguida há um livro fundamental para o estudo da modernidade neste sector. Não o mencionarei, nem o título nem o respectivo autor — e veremos quantos “estudantes de Belas Artes” o conhecem... e estudaram.

Pois eu quero lembrar (afirmar) que desde a sua “reproductibilidade mecânica”, há, tinha que haver, uma revolução nas “artes”. Cada vez mais o objecto estético é substituível pela respectiva análise (e a isto chama-se via analítica ou conceptual). E isto aplica-se, é evidente, ao objecto comum — liminarmente, todo o objecto tem uma existência estética. Afirmamos, é também evidente, que sem as técnicas e os estudos daquilo a que se tem chamado o “design” isso seria impossível. Mas afirmamos também que sem os estudos e conclusões daquilo a que solidamente se chama o “anti-design”, tal via e a sua cos-ciência seria impossível. E este é um último desafio: quantos estudantes portugueses do sector, estudaram, discutiram, para as aprovar ou negar, naturalmente, as conclusões do anti-design?

“Queremos ser inventores, não queremos ser *designers!* — gritavam há quase uma década os estudantes londrinos do Hornsey College. Mais décadas tem o *grito* de Almada Negreiros a favor da invenção. Invenção todos os dias, contra o automatismo, contra a alienação, contra a tecnologia fechada e massivamente imposta. Quem prefere o caminho difícil da invenção?

P.S.: Isto não é um artigo, mas linhas-des-alinhadas. Não tive tempo ou paciência para mais. Espero que não me perdoem. Não é um artigo mas pode ser o começo dum diálogo. E tb. não me tomem por muito sabichão. Por exemplo, o livro que não menciono (em charada) não o tenho na minha biblioteca porque ainda não descobri a respectiva tradução espanhola e não sei suficiente alemão. Também estou muito mal informado acerca do *anti-design*, apesar de já ter participado na Jugoslávia num Congresso de Anti-Design... mas só se falava italiano... Podemos talvez trabalhar nestas matérias.

Os livros que cito são: (1) “La Bauhaus”, ed. espanhola de Comunicacion, Alberto Corazon Editor (Madrid suponho). É uma tradução do italiano. Trata-se de um livro colectivo, com textos excelentes para a crítica da Bauhaus. E relativamente acessível e barato, (2) “Le Systhème des Objets”, de Jean Braudillard da colecção Mediations, da Gallimard, Paris. É o livro “pessimista” mais inteligente que conheço nesta matéria. Há também traduzido para português um livro do mesmo autor, “A Sociedade de Consumo”, Edições 70, que me parece menos interessante.

No texto refiro-me também, bem entendido, ao “best seller” de Lévi-Strauss, “Tristes Tropiques”, 10/18, da Plon — o qual não dispensa a leitura de quasi toda a obra de um dos maiores *inventores* do estruturalismo.

Autor e Crítico de Arte



Claes Oldenburg, máquina de Escrever Maleável, 1963.

o país em miniatura

jose luis porfírio*

Pedem-me uma prosa (esta?) sobre um assunto que conheço mal, a Cerâmica das Caldas e o seu encontro com Rafael Bordalo Pinheiro, tudo isto a propósito de uma exposição da mesma Cerâmica (mais de 900 peças) longamente exposta no Museu Nacional de Arte Antiga.

Aceito o desafio. Olho-a "de fora" como sempre fiz com a cerâmica, essa antiga Arte e Mágica que combinava Água e Terra, selando esse casamento com o Fogo, arte e mágica tornada em produção de objectos tantas vezes aparentemente inúteis.

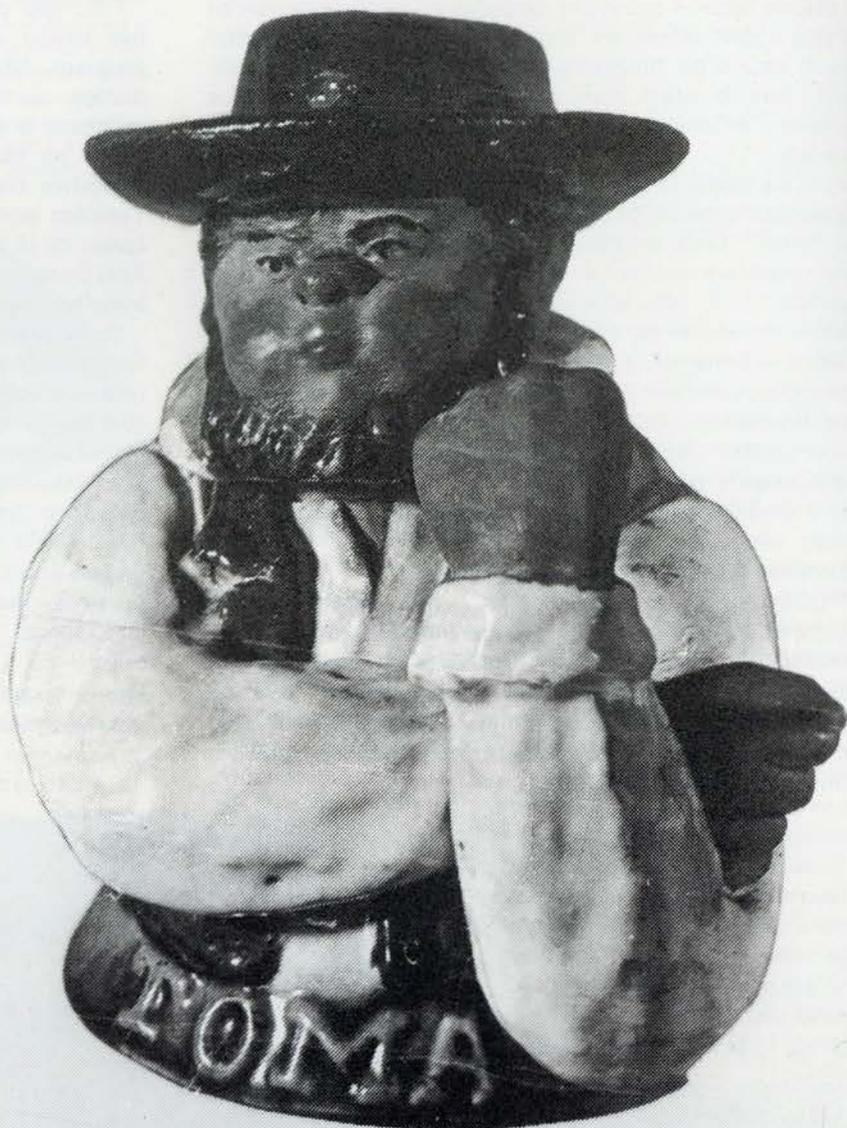
Percorrida "de fora" a exposição é, em primeiro lugar, um divertido caos de imagens e objectos: pratos, tulhas, cinzeiros, paliteiros, etc., que vão do gigantesco ao miniatural, num mundo dominado pelos "comes", pela réplica do real, mais real que o próprio objecto, hiper-realista; um mundo da *imaginação reprodutora* e técnica, isto é, em que o trabalho da imaginação é essa colagem ao "objecto real": a castanha com a sua penugem, o frasco-vassoura de palha com que apetece varrer o chão, o cesto de vime, mais vime que o próprio vime; mundo em que a técnica, a habilidade e o virtuosismo imaginam os processos necessários para colar ao real, mas de uma realidade dispersa, fragmentada em objectos que não em temas.

Daqui a tentação de um discurso também caótico, também ele colado aos objectos e à sua descrição, à evocação, sempre presente, da anedota ou do conto tradicional ou infantil — outra forma de um imaginário estandardizado não entrar (entrando) na cerâmica caldense — esse discurso tornar-se-ia, talvez, mais grave ainda diante das peças de olaria, para logo se enredar nas mil e uma sugestões dos objectos e suas imitações.

No entanto, quem quiser ler na exposição as instruções dos seus organizadores não terá dificuldades em encontrar uma linha, clara e inteligível, traduzida na própria organização do espaço e que se poderia traduzir/resumir numa *vontade de mostrar* (o que nem sempre acontece com exposições, isto embora esta algo deliberadamente esconda).

Passe-mo-la rapidamente em revista nos seus aspectos principais:

Vontade de Mostrar uma globalidade, o caos que a princípio me referi,



parece-me, é certamente um efeito deliberado de dar mais e mais variedade, acumulação, em certos casos repetição — fascinante seria aliás para o público ver uma exposição como esta a fazer-se ou ao desfazer-se com o átrio enorme do Museu coberto por "loijas" variadíssimas a que atribuir as classificações, os números, as importâncias relativas — a ideia da quase igual mas sempre diferente variedade, variedade, variedade...

Vontade de Mostrar as origens, o trabalho ao mesmo tempo original e originário dos oleiros, o trabalho e as técnicas em que veio assentar a produção caldense. Oleiros e barristas muito próximos ainda do brincar mágico e útil com os três elementos fundamentais água-terra-fogo, peças de utilidade e razão e peças de gente que não é ainda de anedota.

Vontade de Mostrar o virtuosismo técnico quer na imitação/interpretação de muitos modelos importados, até aos típicos "primores cerâmicos" da "verguinha", "musgados" e "ariados"; nos quais a cerâmica vai ao ponto de se contradizer, brigando consigo mesma numa (falsa!) ultrapassagem das suas possibilidades. Ou de como o virtuosismo (e o consumo) podem angariar uma expressividade original.

Vontade de Mostrar Rafael Bordalo Pinheiro, homem e maneira da produção caldense que, nos últimos decénios do século passado retomou uma tradição técnica estagnada e a transformou num produto decorativo de larga aceitação nacional e até internacional pois no dizer de Ramalho Ortigão referindo-se à exposição internacional de Paris de 1889, a cerâmica das Caldas foi "além do vinho e do azeite (...) o

único artigo português que sustentou triunfalmente o confronto com artigos similares de fabricação estrangeira”.

Vontade de Mostrar o estado actual dos fabricos com todas as suas contradições, tradicionalismos, impasses e sobrevivências, não escondendo o embotamento de um vocabulário que foi revisto pela última vez por Rafael Bordalo Pinheiro e que não mais levou reformulação global.

Mostrando sem impor, a exposição deixa-nos livres de escolher, ou de nos perdermos no labirinto que continua a ser, livre de nos interrogarmos perante tanto objecto tão diferente e afinal tão igual, livre de tentar fazer uma (nossa) história do gosto em Portugal, livres para admirar certamente, livres para recuperar com toda a ambiguidade que esta palavra consigo traz.

Das muitas interrogações possíveis, dos temas mais variados deste labirinto escolheram-me um: o encontro de Rafael Bordalo Pinheiro, um dos artistas mais *significativos* do fim do século, com as Caldas e a sua cerâmica. Desse encontro podem ver-se na exposição dois aspectos que me parecem fundamentais: um ao nível da *Intervenção* o outro ao nível da *Estética* os quais quase sempre se traduziram em objectos bastante diferenciados.

Intervenção

O “Toma” com o Zé Povinho a fazer um manguito continuam a ser figuras populares de uso generalizado e bem generalizado nos tempos que vão correndo. Essa figura correu mundo, irmãos, amigos, inimigos, foram a criação maior de Bordalo Pinheiro numa intervenção gráfica contínua de mais de 30 anos. A sua tradução em barro no fabrico caldense de Bordalo (estuetas, apitos e sobretudo os famosos mexer). Foi por assim dizer uma passagem da figura ao objecto em caricaturas não mais directas nem mais vivas mas certamente de uma outra expressividade até por não estarem inseridas nesta ou naquela anedota ou situação, tais figuras tiveram, na cerâmica, que se assumir como *tipos*. O seu êxito e a sua utilização foram outras tantas maneiras deste país ir tomando consciência de si mesmo, a consciência possível e a intervenção possível (republicanas ambas) no Portugal de 1880/1905.

Estética

“Nenhum estímulo artístico, à roda de Bordalo o faria actualizar-se: o público que o admirava não exigia mais em qualidade mas só em quantidade, e a actualidade que lhe era necessária apenas dizia respeito ao quotidiano”: este diagnóstico de José Augusto França (“A Arte em Portugal no Século XIX”, volume II, página 247) é confirmada, pela presente exposição em relação à produção cerâmica de Bordalo.

Se o encontro de Rafael Bordalo Pinheiro com a cerâmica foi casual ou não, competirá à erudição comprovar, agora o seu encontro com as Caldas e a sua aposta nesta zona, não o foram concerteza, senão veja-se, compare-se na exposição o antes e o depois, que acontece?

Bordalo não escolhe apenas uma região de hábeis artesãos, capazes de tirar o impossível do material e aos quais vai exigir as maiores proezas técnicas nas suas peças decorativas e monumentais; Bordalo reconhece-se na estética “popular” caldense e vai prolongá-la, continuá-la, fazendo por outro lado, com que ela nos dê o máximo de si própria operando como que uma síntese dos seus tipos e temas principais: os produtos alimentares, os répteis, as fábulas, o azulejo com os revivalismos próprios da época e dos gostos das gentes.

A prática cerâmica caldense era necessária a Bordalo para tentar a impossível aposta de um renascimento português das artes decorativas, no manuelino ou no mudejar, que o virtuosismo local permitia. Assim a renovação não parece ter sido mais do que

uma acentuação, até ao exagero das práticas locais; aliás o êxito que obteve ainda perdura, num fixar de tipos que se manteve sem alteração ao longo de mais de duas gerações, ou seja, até aos nossos dias.

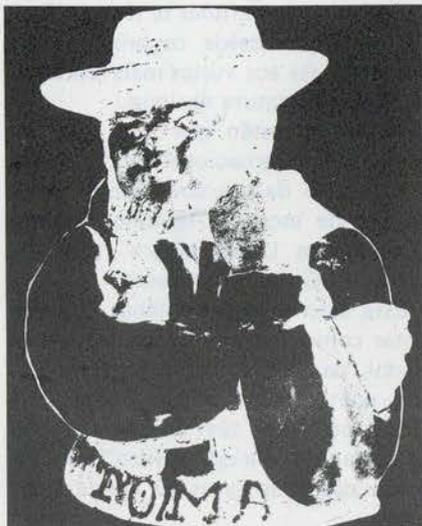
Com efeito se olharmos para as Caldas depois de Bordalo veremos que, só episodicamente e à laia de vestígios — aliás em peças magníficas — aparecem peças “Arte Nova” ou “Arte Deco” são as excepções que confirmam a regra. Quanto ao mais continuou-se com a “eterna” repetição do mesmo: Bordalo Pinheiro, sem o querer, instituía um academismo que lá vai sobrevivendo, porquê?

Responder a esta pergunta seria fazer a história do gosto em Portugal e sobretudo a história de um século XIX que nunca mais acaba, de um consumo e uma produção pequeno-burguesas, de uma 1ª República — pobre Rafael Bordalo Pinheiro, seu combatente de vanguarda que nunca a viu e que se calhar... teve sorte em não a ver! — que nada mudou, etc., etc., etc.

Neste momento nas Caldas, vivem ou sobrevivem *um oleiro*, ligado à antiga arte dos elementos, quatro fábricas tradicionais (ao gosto oitocentista) e outras há industriais; vive-se pois, num nó de contradições, de culturas e inculturas, de consumismo e recuperações; há ainda coisas belas, mesmo *belas* e é essa a palavra que, se calhar, vai morrer, “kitch” agora promovido a “Kultural”, maior o trabalho, maior o negócio de tantos outros, trata-se afinal de uma miniatura-cerâmica da nossa situação cultural!

Ou não?

* Conservador do Museu das Janelas Verdes



o ódio à cultura

josé dias coelho •

No dia 19 de Dezembro de 1961 cai o escultor José Dias Coelho vítima de uma bala assassina da PIDE. A companheira deste ex-aluno da ESBAL, Margarida Tengarrinha, traçava assim a sua biografia: "Ainda muito jovem, José Dias Coelho aderiu à Frente Académica Antifascista e mais tarde, já aluno da Escola de Belas Artes de Lisboa fez parte do Movimento de Unidade Democrática Juvenil tendo participado em várias lutas estudantis, nomeadamente no grande movimento de protesto contra a demissão de professores de várias faculdades que culminou com os violentos embates dos estudantes com as forças repressivas na Faculdade de Medicina em 1947. Foi um dos dirigentes da luta dos estudantes de Belas Artes pela criação da Associação Académica e das lutas em defesa da Paz e contra a reunião do Pacto do Atlântico em Lisboa em 1952, pelo que foi expulso da Escola Superior de Belas Artes, proibido de ingressar em qualquer Faculdade do país e demitido de lugar de professor do Ensino Técnico. (...)

Artista cheio de sensibilidade e talento, animou durante vários anos o movimento progressivo dos intelectuais, foi um dos organizadores das Exposições Gerais de Artes Plásticas e várias exposições itinerantes e outras realizações que procuravam aproximar os artistas do povo e elevar o nível cultural das massas populares".

Quando se perfazem 17 anos a partir da data do crime que vitimou Dias Coelho, reproduzimos um texto em que ele traça um retrato objectivo das condições em que vivia a cultura, sob o jugo da censura do regime então vigente. O texto foi extraído do livro de José Dias Coelho "A Resistência em Portugal" editado pela Editorial Inova do Porto, em Maio de 1974. Os subtítulos são da inteira responsabilidade de "Arte/Opinião".

Sabendo que "um povo inculto é mais facilmente explorado e dominado", os governantes salazaristas desde a primeira hora têm procurado castrar o desenvolvimento cultural do povo português. Característica de todos os regimes fascistas, à opressão económica das grandes massas trabalhadoras segue-se uma desvalorização progressiva das verdadeiras fontes de cultura.

Se as primeiras medidas tomadas pelo fascismo português foram para garantir a exploração impune das classes trabalhadoras, de perto se lhe seguiram actuações noutros campos, tendentes a fazer perpetuar a exploração. Peça por peça, foi montada a máquina para fazer dos portugueses uma colectividade dócil à vontade prepotente dum homem, representante astuto dos interesses da burguesia monopolista.

Contando tantos anos como os do regime, a Censura tem-se mostrado um dos processos mais eficazes dos governantes para se poderem manter no poder. Não há sector da vida intelectual do País onde a sua acção, em conjunto com a do Secretariado Nacional de Informação, não se faça sentir.

A rádio, a televisão, o teatro, o cinema, etc, têm que ter a sua aprovação para poderem subsistir. Todos os livros, revistas e jornais estão a ela sujeitos.

Livros apreendidos pela censura

Se algum editor lança um livro no mercado sem previamente a consultar,



foto H. Gândia, do Catálogo da Expo. Homenagem em março de 1975

arrisca-se à apreensão policial da obra. Centenas de apreensões se têm verificado, atingindo desde os principiantes nas letras até aos vultos mais representativos da literatura nacional.

Pela repercussão que teve, quer interna quer internacionalmente, cita-se a apreensão de um dos últimos livros do grande escritor Aquilino Ribeiro, "Quando os Lobos Uivam", que lhe acarretou ainda um processo.

Este caso é entre centenas. Romancistas como Ferreira de Castro, Alves Redol, pensadores como António Sérgio, poetas como Miguel Torga, José Régio, etc., etc., têm sentido a presença dessa "polícia do espírito" na apreensão dos seus livros. O ilustre sábio

Egas Moniz, Prémio Nobel da Medicina, teve o seu livro "Vida Sexual" retirado do mercado. O último livro do Dr. António José Saraiva, "Dicionário Crítico de Algumas Ideias e Palavras Correntes", editado em Janeiro de 1961, foi apreendido poucos dias depois de ser posto à venda.

Mas o mal não reside só na apreensão do livro. A influência da Censura exerce-se para além desse facto atentatório à livre expressão do pensamento. Ele penetra mesmo na consciência do artista ao elaborar as suas obras. O grande romancista Ferreira de Castro, intervindo numa reunião de republicanos de Aveiro em 1957, disse, referindo-se à acção da Censura:

Um censor imaginário em cima da mesa

"Até 1935, os censores, embora intervindo de quando em quando na literatura, faziam-no sobriamente. Daí em diante porém, escrever um romance em Portugal era uma espécie de auto-suplício desde que não se tivesse a mentalidade da situação dominante.

E a verdade é que a maioria dos romancistas portugueses não a tinham nem a têm. Para escrever conforme os cânones da Censura, o romancista devia fingir ignorar todas as inquietações do homem do nosso tempo e escrever uns romances convencionais, deslocados da sua época, uns romances sujeitos a tantas restrições que seria fastidioso enumerá-las aqui, tanto mais que elas são bem conhecidas.

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a Censura proíbe, mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho e essa invisível, incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento quando não a abandoná-lo, apenas com aquela obsessão: "Eles deixarão passar isto? ..."

E mais adiante continua:

"Mas, como disse, até 1935 havia uma certa tolerância para os romancistas. Foi até aí que escrevi, embora impondo-me eu próprio várias reservas, quatro dos romances publicados. De-

pois o regime existente foi-se julgando mais forte e intervindo em todo o papel impresso. Em 1936, quando acabei "O Intervalo", encontrei-me perante este dilema: ou mandá-lo à Censura, acto que eu considero vexatório para um escritor, e que, de resto, se tornaria inútil, porque o romance, seria sem dúvida proibido; ou publicá-lo sem a Censura e vê-lo apreendido e o editor sofrendo as respectivas penalidades. Meti por isso o livro na gaveta.

Depois tentei, com a tortura a que me referi, três outros romances: "A Hipótese", "A Classe Única" (romance de um navio) e um outro que não tinha ainda título. Desisti também de todos eles, porque ao quarto ou quinto capítulo verificava que ia por caminhos proibidos".

A acção da Censura tem um papel mais vasto ainda, que é sobre os grandes meios da informação. Sendo a maioria dos jornais, que já por si, agentes do grande capital, tratando por isso os assuntos segundo os interesses dos seus patrões, mesmo assim não deixam de passar pela Censura. O perigo do povo tomar conhecimento objectivo do que se passa no País e no estrangeiro é zelosamente defendido pelos censores. As notícias das agências estrangeiras são truncadas e cozinhadas pela ANI (Agência de Imprensa Fascista ligada directamente à PIDE). A desinformação tendenciosa é o critério seguido pertinzamente pela Censura nestes últimos 35 anos.

Obscurantismo e repressão nas escolas

Uma das primeiras acções da Ditadura no campo da cultura foi encerrar as Escolas Normais do Magistério Primário. Isto num país de 50% de analfabetos, põe logo bem claros os objectivos do regime de conservar as mentalidades fechadas a qualquer apelo de progresso, de crítica e de independência.

Além de escolas fechadas e outras desactualizadas, além da imposição de métodos de ensino reaccionários, o acesso ao ensino é dificultado à grande maioria. À Universidade só chegam não os mais bem dotados, mas os que economicamente podem resistir às grandes despesas com as propinas, livros e pensões. A percentagem de filhos de operários que frequentam o ensino superior é ínfima. Dentro das escolas os alunos têm de estar sujeitos ao "magister dixit" que é o mesmo que "o fascismo impõe que se pense assim". Todos os que se opõem a este sistema são perseguidos pelos mestres mais reaccionários e muitas vezes denunciados e presos.

As Associações Académicas são controladas em todas as suas manifestações. Frequentemente conferências, exposições ou concertos são proibidos pelo Ministério da Educação Nacional só porque o conferente ou os artistas são democratas.

Tornou-se normal a PIDE vigiar e mesmo entrar nas escolas e prender estudantes. Ficou tristemente célebre o assalto que a PIDE e a PSP fizeram à



Faculdade de Medicina de Lisboa em 1947, quando os estudantes de várias Faculdades realizavam um comício de protesto contra a recente demissão de professores universitários democratas.

A penetração da intimidação surda mas persistente nos meios culturais explodiu com mais violência em 1947, quando da expulsão maciça de professores das Universidades de Lisboa, Porto e Coimbra. Mestres dos mais prestigiados pelo seu saber e qualidades pedagógicas foram afastados compulsivamente das suas cátedras.

Professores afastados do ensino

Aos nomes ilustres de Abel Salazar, grande fisiologista internacionalmente conhecido, Prof. da Faculdade de Medicina do Porto e notável artista plástico, Rodrigues Lapa, Prof. da Faculdade de Letras de Lisboa, Fidelino de Figueiredo, Prof. da mesma Faculdade, Aurélio Quintanilha, Prof. da Faculdade de Ciências de Coimbra, Bento Caração, Prof. de Matemática do Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras, exemplo dignificante de pedagogo e de homem, cuja memória ainda hoje é lembrada por todos os que com ele conviveram, especialmente pela juventude, Mário de Azevedo Gomes, Prof. do Instituto Superior de Agronomia, todos afastados do ensino antes de 1947, vêm juntar-se mais 22 professores universitários que por decisão de um Conselho de Ministros de 1947, deixam de exercer as suas funções docentes.

A Faculdade de Medicina de Lisboa, um dos raros estabelecimentos com prestígio dentro e fora do país, prestígio que lhe advinha precisamente do escol de professores que lá ensinavam, viu-se de repente desfalcada dos Mestres mais competentes. Os nomes dos Professores Pulido Valente e Fernando da Fonseca desapareceram do corpo docente. Os Professores Celestino da Costa, Adelino da Costa, Dias Amado, Cândido de Oliveira, Cascão de Anciães, também foram demitidos. Da Faculdade de Ciências de Lisboa, saíram os Professores Manuel Valadares, o maior físico atómico português, Marques da Silva, Flávio Resende, e Torre da Assunção. Do Instituto Superior Técnico os Professores Ferreira de Macedo, Pires de Carvalho e João Lopes Raimundo. Do Instituto Su-

perior de Agronomia os Professores José Morgado, Zaluar Nunes e Branquinho de Oliveira. Do Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras, os Professores Remy Freire e Orlando Morbey Rodrigues. Da Faculdade de Ciências de Coimbra o Prof. Mário Silva. Da Faculdade de Ciências do Porto o Prof. Ruy Luis Gomes, matemático internacionalmente conhecido.

Em outros casos, mais professores universitários foram demitidos também pelas suas ideias democráticas: Dras. Isabel Aboim Inglês e Cezina Bermudes, Drs. António José Saraiva, Vitorino Magalhães Godinho, Urbano Tavares Rodrigues, etc., etc.

Contam-se também por centenas os professores afastados do Ensino Técnico, liceal e primário.

Das poucas bolsas de estudo concedidas pelo Instituto de Alta Cultura, são sistematicamente preteridos, apesar do seu valor, todos os que não estão de acordo com o Estado Novo.

Quadros roubados e peças nas gavetas

Mas não é só no ensino que o fascismo procura destruir tudo o que é válido e progressivo. As manifestações artísticas, quer nas artes plásticas, teatro e cinema, sofrem a mesma ofensiva. Quadros são retirados das exposições pela polícia como sucedeu em 1946 com a Exposição Geral de Artes Plásticas. Os frescos executados representavam festejos populares e o artista era progressivo. A Sociedade Nacional de Belas Artes foi encerrada em 1952 a seguir a uma provocação organizada pela PIDE de colaboração com o pintor Eduardo Malta, só reabrindo um ano depois.

No Teatro, além das peças estrangeiras que a Censura não deixa representar, também há as portuguesas que a mesma Censura proíbe. Até na vizinha e fascista Espanha foi permitido levar à cena "O Dia Seguinte" de Luis Francisco Rebelo, que cá não conseguiu ultrapassar a barreira da Censura. Alves Redol viu a sua peça "A Forja" proibida depois de ter sido ensaiada e faltando poucos dias para a apresentação em público. Não obstante a crise que o Teatro Português atravessa, a Censura não permite que as gavetas,

onde tanto escritor tem as suas peças guardadas, se abram...

O movimento cineclubista, fundamental para se criar um espectador consciente das obras cinematográficas (tavez por isso mesmo) encontra dificuldades de toda a ordem impostas pelo Secretariado Nacional da Informação (SNI). Frequentemente as sessões são proibidas, alguns cineclubes encerrados como o do Centro Universitário do Porto, reuniões onde se procura resolver os seus problemas são assaltadas pela PIDE, como sucedeu em Coimbra em 1959. O Cinema Português, pelo condicionamento a que está sujeito, vegeta no maior atraso.

Na base de uma "lista negra" que contém centenas e centenas de livros "suspeitos" a PIDE assalta bibliotecas de colectividades populares e, quando não as encerra e prende os seus directores, rouba todos os livros que entende."

1960/1961

Este artigo vem na sequência de uma mesa-redonda informal ocorrida na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e em que participaram os professores Jacinto Rodrigues, sociólogo urbanista, Rui Bráz, economista, os arquitectos Cardoso e João Ferreira, ex-finalistas da ESBAP e Luís Teles, também arquitecto, e ex-finalista da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

A mesa-redonda teve como objectivos a análise do trabalho tido por este grupo da ESBAP durante o último ano lectivo em Valongo e que representa uma prática de Urbanismo e Participação que teve como resultado, a experiência de uma ligação bastante estreita com a população local e consequentemente a elaboração de propostas alternativas para o Parque Natural do Baixo Sousa, nos limites administrativos do Concelho de Valongo, dentro de uma perspectiva que poder-se-á apelar de profilática e que consta em apontar linhas de orientação estratégicas de eco-desenvolvimento.

Pretendendo ser uma análise ao trabalho efectuado, este artigo teve para o efeito base na discussão tida na Escola do Porto, bem como alguma documentação fornecida pelo grupo, que foi, por assim dizer, parte do material teórico elaborado ao longo do ano.

A proposta reveste-se de extrema importância dado em grande parte aos princípios teóricos que encerra e que representam a meu ver e na prática, a negação da alternativa dos chamados planos-directores, mapas do futuro, que através de instituições investidas de autoridade, ou seja, através de um controle dependente das instituições administrativas e políticas, tem tido como função remediar as insuficiências do consumo dos bens colectivos e efectuar a gestão técnico-económica do espaço, desempenhando assim um papel regulador do crescimento e estabelecendo critérios à rentabilidade do conjunto.

Apontando para uma perspectiva a desenvolver mais dentro de domínios para-institucionais com base no poder organizativo das populações e com vista ao desenvolvimento social, assume responsabilidade de ser uma alternativa contrária ao papel dos actuais técnicos de planeamento, mais com papel de mediadores encarregados de intervir só no momento e no lugar em que apareça um problema sem saída, surja o

colapso ou se desenvolvam perigosamente certas incompatibilidades.

Resumindo, trata-se de ultrapassar uma atitude meramente defensiva ao crescimento para propor um desenvolvimento global da sociedade com vista a um novo modo de vida, e consequentemente, propor uma nova maneira de modelar o espaço.

Entre o cerco interno e o cerco social

A experiência embrionária deverá ser ganha em primeiro lugar na Escola.

Percurso histórico:

Em Fevereiro de 1977, sai na ESBAP uma primeira revista com uma impressão restrita de 500 exemplares e que representa, por assim dizer, uma compilação de textos de divulgação da cadeia de Investigação (Ecologia e Urbanismo).

Como objectivo lia-se no Editorial: "O medo de crítica tolhe-nos à partida a vontade de fazer algo de novo; o conjunto de folhas que apresentamos é um desafio". Este Trabalho era ainda excessivamente embrionário para ter uma expressão significativa no conjunto da Escola, contudo, as interferências geravam um novo sistema de avaliação. Surgia uma nova metodologia com base na responsabilização individual e colectiva. A avaliação seria uma reflexão crítica e contínua em que se

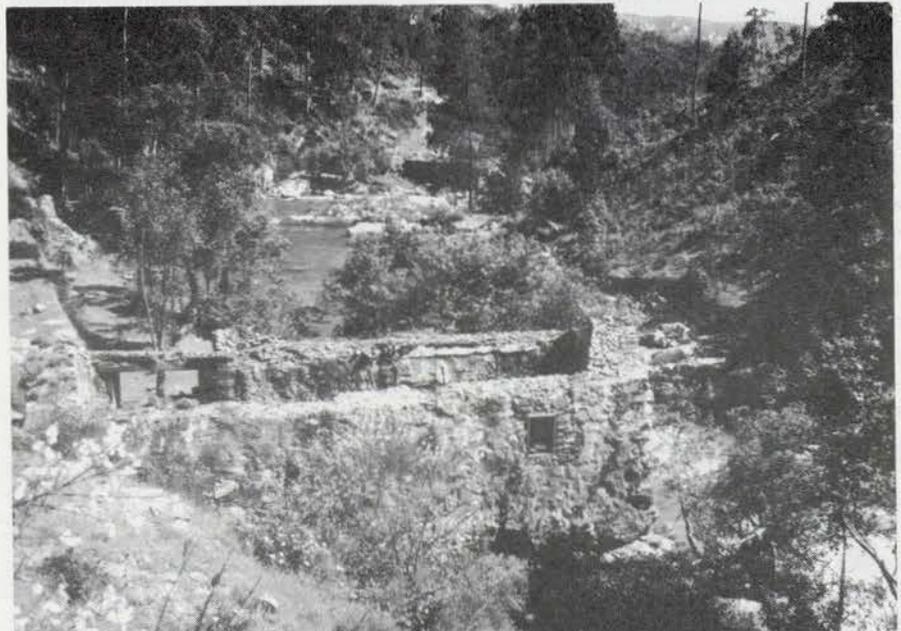
apontavam pontos de vista diferentes através de um processo democrático de crítica e auto-crítica onde se articulavam: o indivíduo, o grupo de trabalho, e o conjunto dos grupos com os professores.

Em Dezembro de 1977 um novo número da revista dava continuidade e divulgação ao trabalho desenvolvido no ano anterior. Na primeira página uma reflexão: "A Escola possível nesta sociedade terá que dar uma formação técnica capaz de permitir dar resposta à encomenda profissional... Ao arquitecto compete uma escrita de espaço ditada por múltiplos condicionalismos: ideológicos, técnicos, económicos e culturais..."

Isto não impede que o arquitecto com uma posição crítica clara ao sistema capitalista faça avançar pontos alternativos, quando as condições de luta o permitem, as conquistas das massas o impõem, ou quando é patente a debilidade do controle da burguesia".

Em Maio de 1978 surge o 3º número da revista e com ele o Manifesto do Grupo Ecológico da ESBAP: "luta pela vida, eco-desenvolvimento da sociedade, distribuição territorial e socialista das populações, tecnologias simples, eliminação da divisão técnica e social do trabalho".

De um modo genérico estavam definidos como princípio os quatro elementos que compõem o complexo ecológico: meio ambiente, população, tecnologia e organização social.



Parque Natural do Baixo — Sousa

Eco-desenvolvimento Paliativo temporário ao desenvolvimento global da sociedade

“Se as actuais tendências de crescimento da população mundial, da industrialização, da poluição, da produção alimentar e do desperdício de recursos, permanecerem sem alteração, os limites do crescimento do nosso planeta, serão alcançados nos próximos 100 anos. A noção de uma sociedade em equilíbrio económico e ecológico estável pode parecer de fácil compreensão, mas a realidade está tão afastada da nossa experiência que será necessária uma revolução na nossa maneira de pensar semelhante à revolução de Copérnico na Astrologia.” (1)

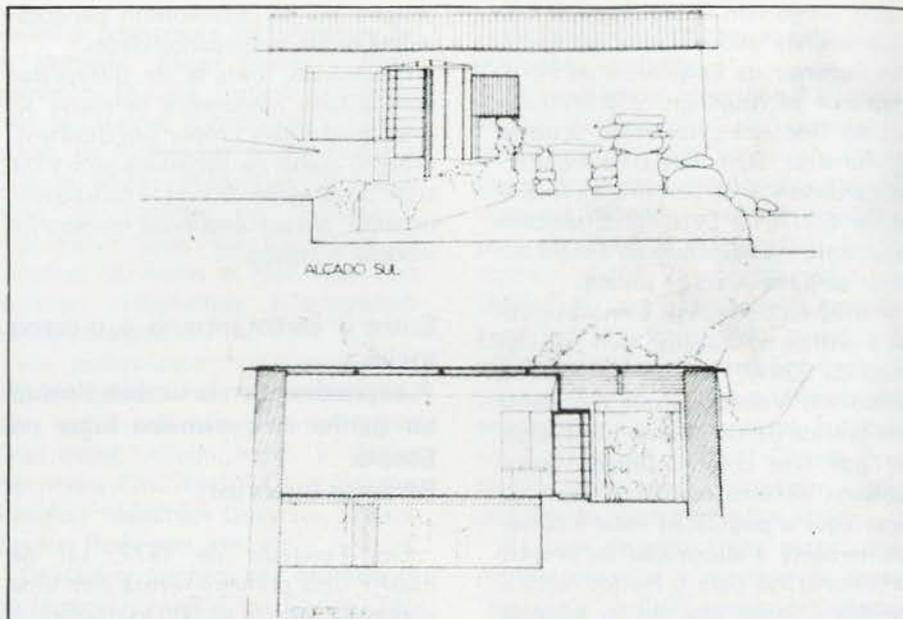
As conclusões do Clube de Roma (2) pretensamente informal e apolítico (3) possui no entanto a virtude, de nos apresentar de um modo científico um modelo global que permitiu a identificação clara de muitas componentes específicas da problemática.

Este relatório mostra bem as preocupações que o próprio sistema capitalista tem quanto aos problemas do crescimento.

“Na estratégia do eco-desenvolvimento, é o capital humano o decisivo. A participação da população, a criatividade das massas, são o factor determinante do desenvolvimento. Assim, desde FAO à OCDE (4) aos ministérios de algumas potências imperialistas, assistimos já a publicações e a acções neste terreno. Vemos também diversos teóricos, aplicando tácticas comuns, embora com profundas divergências ideológicas. Sico Mansholt, Gunnar, Schumacher, I. Sachs, René Dumond, etc.: são alguns nomes conhecidos dentro daquilo que se chama eco-desenvolvimento, mas com concepções estratégicas diferentes”.

“Cada vez se torna mais necessário definir politicamente o eco-desenvolvimento. A questão é de saber se o eco-desenvolvimento é empregue como paliativo temporário ou se é a tradução prática ao serviço das populações visando a sua gestão e participação.”

Hoje poderemos verificar já a existência de variadíssimas experiências de eco-desenvolvimento: umas que pretendem ser campos experimentais de uma nova alternativa; outras que serão momentos de espera para modernizações ulteriores; outras ainda, exprimi-



do intenções contestatárias, mas restringidas a pequenas experiências-piloto; outras inscrevendo-se em experiências de construção do socialismo”.

O eco-desenvolvimento em Portugal, exige rupturas políticas profundas ao nível do poder, apontando para uma clara estratégia de desenvolvimento qualitativo e independência nacional. Isso implica um desenvolvimento descentralizado com a participação das massas trabalhadoras na base dum equilíbrio harmónico cidade/campo, litoral/interior.

Dossier Valongo Percurso histórico e metodologia

O trabalho desenvolvido, vem como resposta à estratégia, entendendo-se como tal o conjunto de actuações práticas diagnosticadas periodicamente e rectificadas pela prática quotidiana surgida no início do ano lectivo na cadeira do 6º Ano de “Análise do Território”, e que tinha como objectivos, levar à prática, dentro de uma área de intervenção delimitada: 1 — Análise sociológica da zona; 2 — Análise institucional dos organismos oficiais que trabalham em Urbanismo; 3 — Elaboração de uma estratégia contra-plano.

A escolha da zona de Valongo, surge como alternativa a uma hipótese inicial de trabalho sobre a cidade do Porto, opção essa que é justificada dada a existência de: a — Um parque ecológico na zona de Valongo; b — Uma Câmara Municipal receptiva a um projec-

to de eco-desenvolvimento; c — Apoio do Arq. Jorge Gonçalves, elemento da Junta Distrital, a um projecto alternativo para a região compreendida pelas serras de Santa Justa e de Pias.

Assim o grupo constituído, definiu a sua actividade em dois eixos essenciais:

I — Análise sociográfica, através de um contacto com as instituições que já possuíam dados sobre a região e que compreendiam o estudo de um grande perímetro (região do Porto), e de um pequeno perímetro (local de intervenção — parte do Parque dentro do Concelho de Valongo).

II — Organização de uma “experiência exemplar” efectuada com a população e para a população, que permitiria dar uma resposta aos problemas locais abrindo-se para um contacto com a região e a sociedade.

Por outro lado, a definição estratégica foi sistematizada do seguinte modo: a — Ao projecto caberia contribuir para uma melhoria da qualidade de vida das populações graças a uma perspectiva de eco-desenvolvimento; b — Encarar a defesa dos interesses culturais e folclóricos da região; c — Prever a transformação do Parque numa grande actividade social graças à acção ecológica de defesa da fauna e flora locais, graças à integração de um museu activo e descentralizado nesta área, graças à criação de polos de pesquisa científica e abrigo para alunos e escolas que encontram numa antena cultural e pedagógica o meio de investigação, e desenvolvem os valores naturais

e sociais da zona; d — Encarar a ideia de integrar a população local nestas actividades de modo a que o eco-desenvolvimento da zona seja obra também dessa mesma população, encarando assim a melhoria da qualidade de vida, o emprego e a realização social e cultural dos habitantes.

Relatório estratégico

O documento "Relatório Estratégico" elaborado pelo grupo, reflecte conceitos que podemos enquadrar dentro das concepções da ecologia clássica, possuindo a meu ver parcialidades teóricas derivadas da base filosófica organicista em que estas concepções assentam. No entanto apresenta sólida reflexão quanto aos processos espaciais e sociais, embora imbuídos aqui e ali com um traço de utopia. Sociedade e espaço interpenetram-se aqui num mesmo processo de desenvolvimento definido pela inter-acção dos elementos do sistema ecológico dissecado ao longo do texto. Contudo, ele foca uma problemática que a meu ver é oportuna; o texto ganha interesse quando faz reflexão sobre o crescimento incontroado dos grandes centros urbanos e analisa o fenómeno das assimetrias regionais.

Apontando para linhas de orientação estratégica de eco-desenvolvimento o relatório é de uma alternativa para reflexão.

Há inovação onde houver produção de um novo efeito na estrutura urbana;

esse processo resulta de uma conjuntura específica do sistema e do processo que nela se constitui.

"Relatório Estratégico" (Concelho de Valongo)

O Parque Natural do Baixo Sousa, com os limites que abrangem uma área de cerca de 400 Km² e uma população de 30 000 habitantes, propostos pela CUN-CPRP, podendo vir a possuir uma legislação especial administrativa, não estará livre de vir a ser colonizado em termos de turismo pelo polo urbano-industrial a que geograficamente se encontra (Porto) ou absorvido pelo seu crescimento desordenado que o transformará mais cedo ou mais tarde em mais uma zona verde no seu interior.

Uma estratégia eco-desenvolvimentista para o Parque Natural do Baixo Sousa, deve estar coerentemente inserida numa estratégia global para a Zona Norte e para o país...

A principal contradição com que se depara o nosso país no campo do planeamento é a contradição cidade-campo, consequência do sistema capitalista de produção e subsequente desta, a contradição litoral-interior.

Contradições que nos legam um país dividido em duas zonas antagónicas, (duas faixas Norte-Sul), uma litoral pequena em área, industrializada super-equipada, super-povoada, onde se situam os centros decisórios e administrativos do país, rica, dominante; a outra deserta a todos os níveis, abandonada, pobre... colonizada... (em termos de distribuição populacional pode-se

dizer que cerca de quatro quintos se encontram no litoral e um quinto no interior).

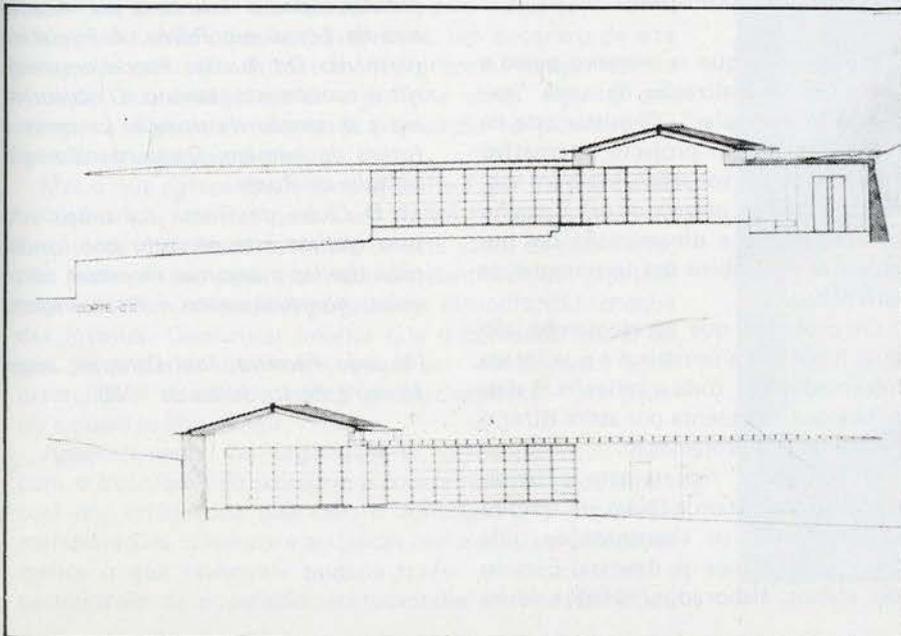
Apesar de privilegiada, a zona litoral é também atingida em muitos aspectos por este tipo de distorções — nela se encontra a contradição entre os grandes polos de: Porto, Coimbra, Lisboa, Setúbal e o resto da faixa deles dependente.

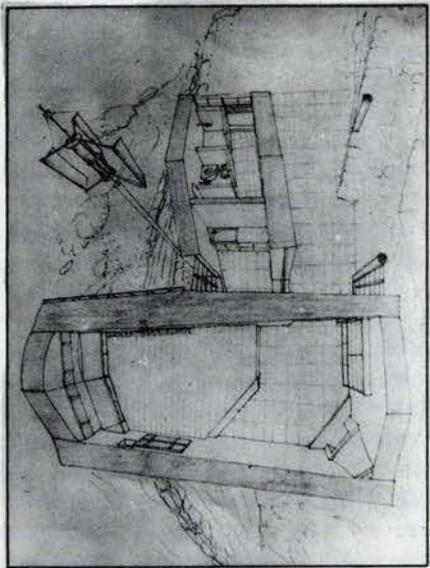
Como saída para este tipo de contradição, dentro deste sistema (se totalmente realizada a nível político, económico e social), a estratégia global a apontar para o nosso país, é a de imediato o investimento a todos os níveis na referida faixa interior desenvolvendo a curto prazo polos estratégicos equipados, automatizados de modo a fornecer condições à fixação populacional no interior por um lado, e por outro criar um incentivo à "remigração", recebendo as populações que dessa zona se deslocaram quer para o estrangeiro quer para o litoral, por aí não encontrarem condições para a sua subsistência.

Estes polos deveriam ser escolhidos de forma a estarem localizados suficientemente longe dos grandes polos urbano-industriais concentracionários já existentes e relativamente longe entre si, para serem evitados fenómenos de fagocitose.

Estes polos deviam ser dotados de uma eficiente rede de comunicações entre si, evitando-se a drenagem dos seus recursos para os grandes centros; favorecendo ligações viárias para o estrangeiro, para o interior, destruindo nesse aspecto a colonização pelos polos litorais e aproveitando integralmente os recursos naturais — e, ligados entre si, e, entre eles e o litoral, por uma extensa e contínua "cidade e campo" nascida à luz das teorias do eco-desenvolvimento da qual esses polos fariam parte integrante funcionando como centros de serviços de determinado tipo cuja descentralização ou duplicação não se justifique.

Sabendo-se que a realização de um projecto deste tipo, é algo que se desenvolve a longo prazo apesar de investimentos que se façam de imediato a curto prazo seria necessário uma actuação táctica junto dos grandes centros urbano-industriais de forma a impedir temporariamente o seu progressivo crescimento espacial-radial, com absorção e reciclagem de tudo o que os





rodeia, inclusivamente de zonas de fertilidade agrícola, de zonas de equilíbrio natural, etc... cuja degradação levará progressivamente à destruição do meio e do homem, zonas essas que passariam a estar sujeitas à especulação fundiária urbana, o que poria imediatamente em causa, uma estratégia de eco-desenvolvimento.

Assim, neste sentido, no que respeita à Zona Norte, verifica-se a necessidade de criar, também de imediato, um tampão envolvente da cidade do Porto nos seus actuais limites, tampão esse cuja criação com o aproveitamento táctico, da contradição que caracteriza os grandes centros urbanos-industriais, em termos de sobrevivência — a necessidade que eles têm de apoio agrícola directo e de zonas naturais que funcionam como pulmões. Uma legislação especial de autonomia impediria temporariamente o crescimento desses polos para o interior.

Desta forma este crescimento comprometedor era impedido; poder-se-ia cumprir a primeira fase da estratégia: criação e dotação de polos estratégicos no interior.

Quanto à táctica apontada para o litoral, criando "tampões", pensamos que poderemos utilizar o Parque Natural do Baixo Sousa, ou parte dele, para cumprir essa função, aceitando-se em especial a "proposta da comissão de naturalistas" reserva integral que segundo a nossa perspectiva poderia estender-se mais para o Norte e para o Sul, abrangendo mesmo terrenos agrícolas e aglomerados populacionais, não com o conceito de enjaulamento natu-

ral e populacional mas com condições de eco-desenvolvimento de auto-suficiência e autonomia "especialmente em relação ao Porto"... A população dessa "pequena província" teria de ser com as suas instituições a gestora dos seus interesses, do seu desenvolvimento, da sua luta contra a fagocitose citadina.

Contestamos a estratégia da CUN-GPRP que não apontando a curto prazo para um desenvolvimento do interior através de investimentos localizados suficientemente longe do Porto, de forma a se efectuar uma desconcentração populacional, que criando o Parque com objectivos nitidamente turísticos e de colonização pela própria cidade, não consegue senão provocar ainda mais o crescimento do Porto (agora ainda mais beneficiado para possuir uma população e um centro de interesse).

Mesmo admitindo que dotassem o Parque com uma legislação que o levasse a funcionar como um tampão, crescimento da cidade para o interior, o conseguido, era a acentuação da contradição litoral-interior, obrigando o crescimento da cidade a dirigir-se para o Norte e para o Sul, criando-se uma Megapólis linear litoral que controlaria toda a comunicação internacional do Norte do país, colonizando assim ainda mais o interior, pois que simultaneamente não criou centros de interesse para se efectuar uma correcta descentralização populacional (4)."

Experiência exemplar

Pretendia-se que o primeiro passo a dar fosse a realização de uma "experiência exemplar". Consistia esta na realização de um projecto alternativo "espécie de provocação" (no bom sentido), a realizar através de um trabalho de auscultação e dinamização das populações no âmbito das tecnologias de alternativa.

Os projectos que apresentamos, são duas hipóteses alternativas e que foram informados por toda a reflexão já descrita e que representa por assim dizer o "material" da projectação.

Os projectos representam o modo como se organizam e fixam em sentido arquitectónico os elementos de toda uma problemática já descrita. Eles estão eleitos, elaborados, dotados de in-

tenção, através do processo da composição.

Não gostaria de me alongar mais em considerações, os projectos valem por si, no entanto gostaria para fechar de apresentar um "croquis" extraído do "diário de campanha" de Jacinto Rodrigues:

"O lugar de Azenha é assim uma espécie de terra de ninguém: lugar de minas, subúrbio de Valongo, início já de terras de cultivo.

Um barraco de madeira onde se reúne a Associação e às noites se vê Televisão (...) é o embrião do futuro centro cultural. O barraco no pláino feito de lages é um marco simbólico daquele povo.

O barraco é demasiado pequeno e os homens da Associação, encaminharam-se para uma pequena escola. E um dos homens dizia-me: "Esta escola fomos nós que a fizemos".

Na fachada da casa das duas escolas uma placa explicava que o povo do lugar da Azenha construíra o edifício com as suas próprias mãos..."

Valongo continua a ser a perspectiva para um tipo de trabalho que ainda hoje é possível — a ligação do técnico com as populações num mesmo discurso.

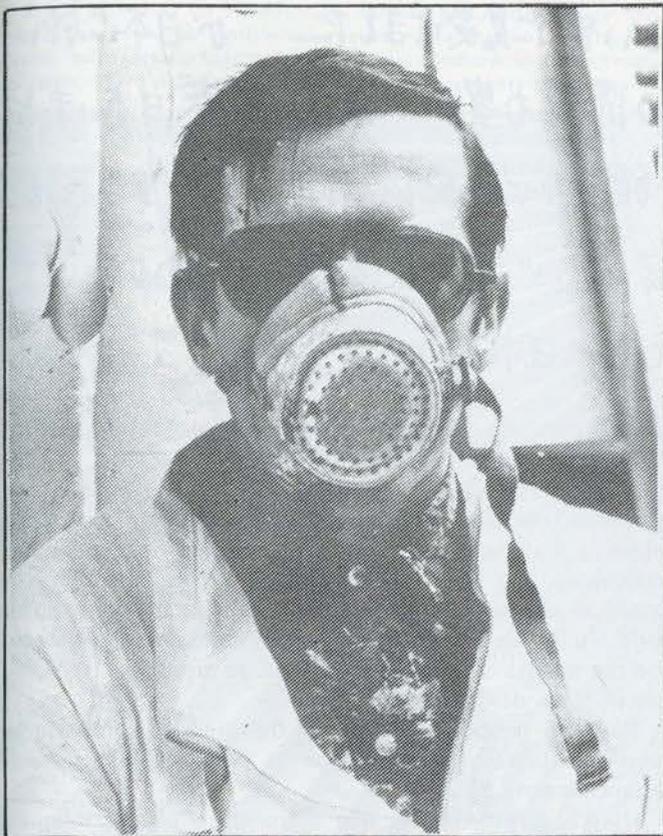
NOTAS

(1) Donelha e Denis Meadow e outros — "Os limites do Crescimento". (1968)

(2) Em Abril de 1968 um grupo de 30 individualidades reuniu-se na Academia de Lincei em Roma. A iniciativa partiu do Dr. Aurélio Peccei empresário e economista italiano. O objectivo era a discussão da situação presente e futura do homem. Desta reunião saiu o Clube de Roma.

(3) O Clube de Roma foi subsidiado para realizar este projecto por fundações ligadas a algumas empresas europeias, nomeadamente a Volkswagem.

(4) João Ferreira, José Cardoso, Jorge Moreira, Porto, Julho de 1978.



Sosno

A realização dos V Encontros Internacionais de Arte em Vila Nova de Cerveira efectuados de 5 a 15 de Agosto último, veio incontestavelmente trazer à superfície os problemas do papel da arte e da arte-comunicação. O que pareceu mais contestável ao observador exterior foram as exuberantes proclamações de sucesso no contacto com a população, ruidosamente anunciados pelos organizadores do Encontro, alguns participantes e críticos de arte.

Com efeito, é sabido que a centralização da cultura e das diferentes manifestações artísticas nos grandes centros urbanos é um problema económico-social, produto do sistema capitalista e do domínio das mesmas pela classe dominante, a burguesia. Não poderia, obviamente, um encontro de arte pretender pelo seu êxito e mérito próprio, romper com a situação económica, social e política ainda vigente, que mergulha a grande maioria da população na incultura, na ignorância e no obscurantismo.

Mas o que parece igualmente evidente é que a árdua tarefa de comunicar, de dar passos em frente no alargamento do âmbito de difusão de cultura e da arte junto da população, não pode ser cumprida por meio de manifestações cujo teor provoca a desconfiança, as gargalhadas, estupefacção e choque das mesmas. Comunicar implica que o conteúdo social do que se pretende transmitir, possa ser interpretado, compreendido e assimilado — total ou parcialmente — por aqueles a quem se visa atingir.

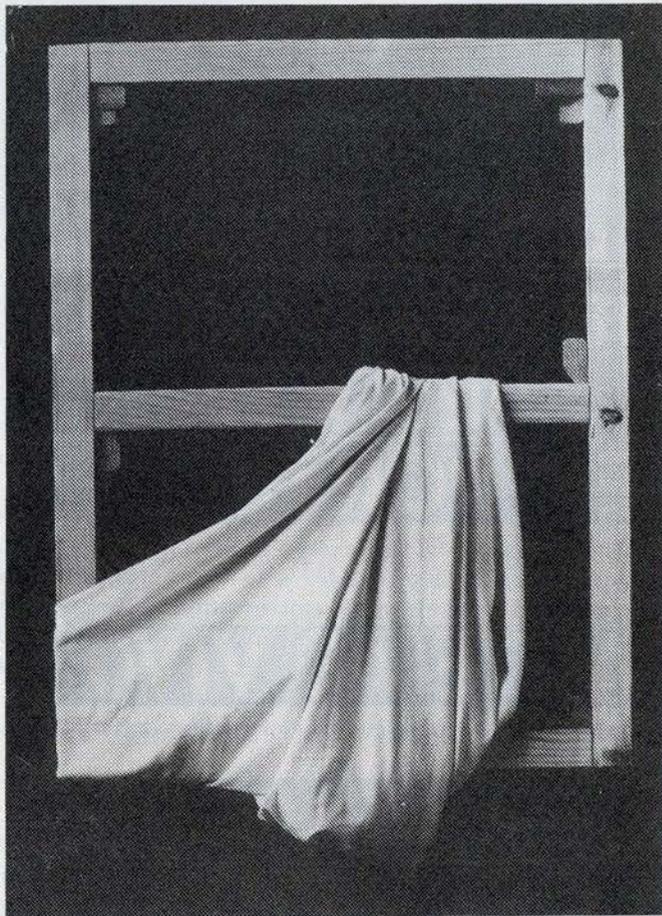
Aparentemente os organizadores preocuparam-se mais com o bucolismo da paisagem e com a tranquilidade espiritual dos artistas do que com o conteúdo e a forma das manifestações culturais e artísticas realizadas, considerando menos o que realmente poderia trazer a receptividade, a participação da população, corresponder às suas aspirações,

do que propriamente o seu convívio doméstico. Aliás, a escolha para local do encontro de uma pequena vila do Alto Minho, em detrimento de um centro mais populoso em que o impacto das realizações culturais e artísticas pudessem abraçar mais largas camadas da população, parece traduzir, subjacentemente, um apetite de férias tranquilas superior à vontade de corporizar um Encontro de acordo com a finalidade social que se lhe atribuía.

Infelizmente, a maioria dos que se dedicaram a escrever sobre os Encontros, preferiram colocar entre parentesis estas questões graves e evidentes e ornamentar a esterilidade do Encontro com alguns nacos de retórica elogiosa e reverenciadora, decerto saborosamente digerida pelos participantes e organizadores mas com toda a clareza em gritante contradição com a realidade objectiva do "fenómeno artístico", realizado em Vila Nova de Cerveira.

Assim não faltou quem visse nas dezena de assistentes, uma "adesão e participação popular", que teria "despertado o maior interesse não só naquela vila, mas, de maneira geral, em todo o Alto Minho", com "franca receptividade popular". Aos sérios problemas de aritmética que se colocam certamente aos que assim se exprimem, vem-se ajuntar uma real provocação à reacção de desprezo que o povo da vila demonstrou em relação aos cidadãos artistas.

"Os outros" que neste caso se interpretará pelos "artistas e os outros", forma como um dos participantes mais em destaque apelidou suas intervenções e com o qual se poderia escrever um magnífico epitáfio do Encontro. Ele tem o mérito de definir em poucas palavras o fosso entre as aspira-



domingos pinho

ções, sentimentos e problemas sociais das populações, das camadas oprimidas e exploradas e as opções de linguagem, a algazarra utilizada na maioria das manifestações artísticas apresentadas.

A realidade destes factos encontrou demonstração sonora nas risadas mal contidas ou disfarçadas da maioria do escasso público, que encontrou facetas circenses em diversas intervenções. A outros o absurdo da situação levava-os a abrirem a boca de espanto, a ficarem paralisados ou a abandonarem o pavilhão onde no essencial o Encontro se realizou.

Perguntar-se-á se não seriam algumas das intervenções, como a que levou um dos participantes a enrolar-se e desenrolar-se em papéis e jornais, gritando alucinadamente e revirando os olhos, ou a pintarem com afinco uma tela onde após fazerem uns buracos espetam os seios, um sintoma de decadência e inutilidade artística, que originaram a repulsa da população. Contudo, prezados artigos consideraram a primeira intervenção acima focada "o drama quotidiano da maioria daqueles que o observam" e outros, um trabalho de "pleno conteúdo" a decoração dum ambiente com jornais...

O conjunto destas e doutras pretensas edições de arte e cultura nessa curiosa demonstração doméstica de arte pela arte, ou para falar com menos etiqueta, daquela amistosa excursão de Verão do Minho, revelou-se totalmente incapaz de se fundir com a população, impotente para arrastar a sensibilização e a participação popular, isto independentemente da eventual boa vontade individual de alguns dos participantes.

Foi assim que a tão enaltecida e imaginada "adesão popular", encontrou expressão em algumas afirmações directas e

しい様に見受けました。が日本に於いての情報は豊かであり、実際日本ほどの額のギャラを払ってまで紹介する国も少ない。レポートで「展覧会が開かれていて五分に日本にいながらにしてヨーロッパ

Escrita de Riuko Ishida

inequívocas dos circunstantes, como estas: "são malucos?", "hoje temos circo", "até mete medo".

Não faltarão, claro está, os espíritos fortes e originais que acusarão com prontidão a população de incapacidade de se *eleva*r a manifestações artísticas e culturais de tão *elevado* conteúdo. Mas até mesmo esses, deveriam reflectir, se a ausência de ligação com as populações, claramente exposta pelo título "Os Outros", não será um indicativo da impotência das opções de linguagem e conteúdo reveladas no Encontro de V. N. de Cerveira.

Não será tempo dos "artistas" deixarem de confundir as suas realidades actuais com as da população, neste caso essencialmente rural?

Haverá igualmente, os que limpando o pó dos manuais decorados à pressa, procurarão o habitual apoio na dialéctica para, por passes de magia, converterem o fracasso em clamoroso sucesso. Mas sendo certo que a realidade é dialéctica, a verdade é que a dialéctica é a lógica das contradições e não a contradição da lógica...

Os artistas quiseram comunicar. Para tal preferiram a realidade do seu "eu" (como foi dito "é uma maneira de libertar o egocentrismo") à das massas populares a quem diziam dirigir-se. Logicamente os fins que declararam terem sido atingidos, foram frustrados. Essa frustração manifesta-se pela sua incapacidade de terem mais participantes e apreciadores do que eles próprios.

Mas porque o povo de V. N. de Cerveira não tem à mão as máquinas de informação que os organizadores, a Câmara e os críticos possuem, estes puderam controlar a seu belo-prazer o resultado dos acontecimentos. Que acredite neles quem os cauciona, os não conhece ou está longe destes Encontros!

Não desfazendo os escassos casos particulares que foram parcialmente bem sucedidos (O Pé de Vento, o Grupo Venússia, Colagens para crianças, etc.) estes não conseguiram, no entanto, apagar nem limitar a imagem negativa e estéril em relação aos populares, do inêxito da "descentralização cultural" que marcou em letras de fogo este Encontro.

É indubitável que não há pior cego que aquele que se recusa a ver.

Em relação a estes terminar-se-á com Plékhanov:

"De facto, nos nossos dias não é o povo que podemos acusar de estupidez, não é o verdadeiro povo, do qual os elementos mais avançados se tornam cada vez mais conscientes, mas bem os artistas que escutam 'sem os compreender' os seus nobres apelos".

* Estudante do Departamento de Artes Plásticas e Design

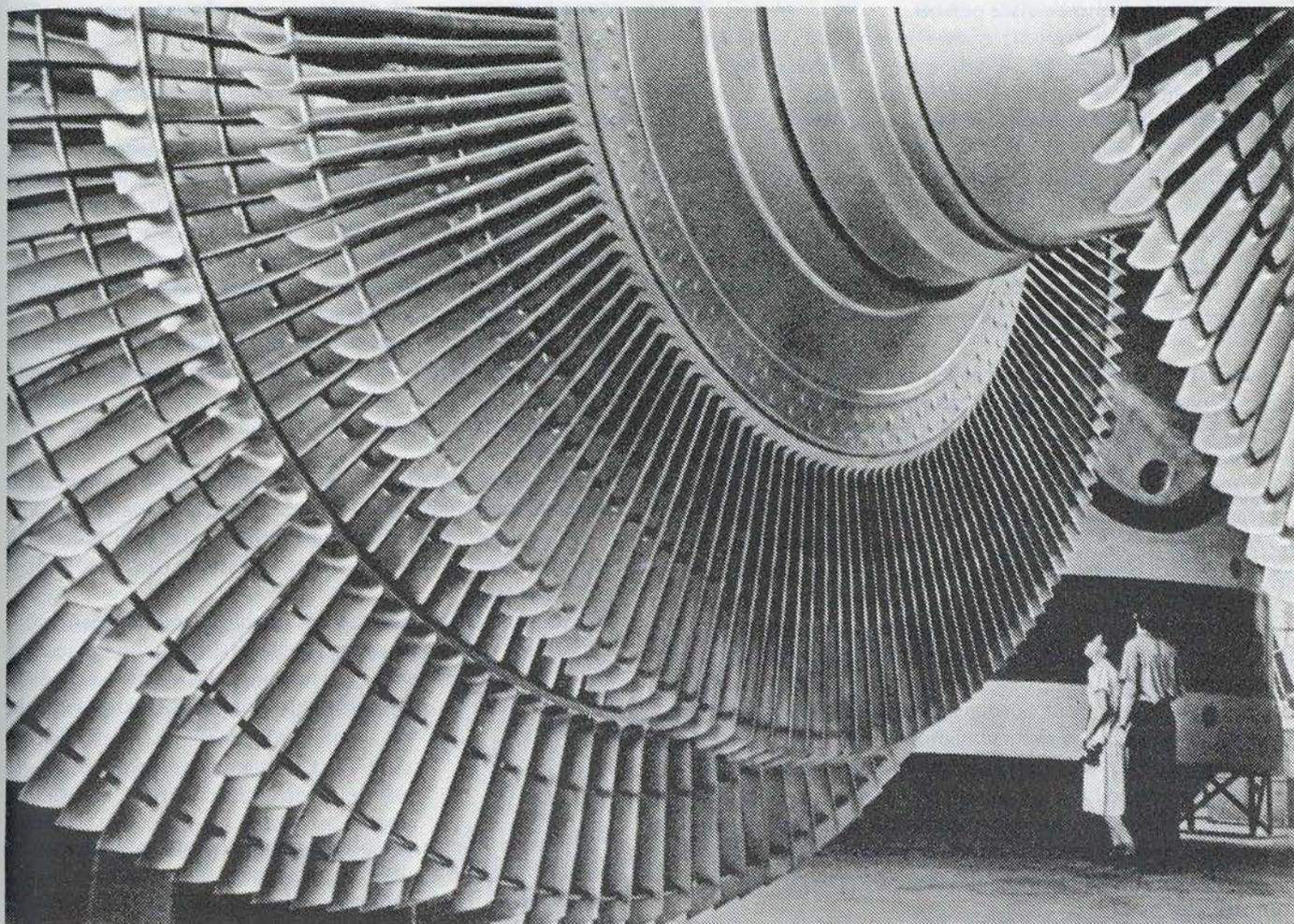
QUINTOS
ENCONTROS
INTERNACIONAIS
DE ARTE
EM PORTUGAL

ARTE AO VIVO

VILA NOVA DE
CERVEIRA

NR — É objectivo da ArteOpinião, sempre que possível, criar um debate em torno de problemas que se nos afiguram importantes. Assim, solicitámos a Salette Brandão, a sua colaboração subordinada ao tema: "Tem o Design uma natureza essencialmente capitalista?"

Acedendo à nossa solicitação foi-nos enviado o texto que seguidamente publicamos. Este foi o primeiro passo de um debate para o qual desde já fica lançado o desafio a futuras colaborações. Escreva-nos.



fazer as coisas à medida do homem: função do designer. (Soviet Art Photography — Edição em Línguas Estrangeiras — Moscovo)

I — porquê ser designer?

É esta uma questão que deve ser abordada já que me dirijo neste momento sobretudo aos alunos da ESBAL.

Quais as razões que levam um jovem a ingressar num curso de design e não em arquitectura, artes plásticas ou outro?

É certo que a escolha de uma carreira implica uma vocação e por enquanto essa razão chega-nos.

Não vamos entrar aqui nas razões historico-sociais-económicas que condicionam a necessidade desta profissão.

São raros os que não estão certos dessa vocação. No entanto, ao longo do curso o aluno depara-se com a realidade. Surgem dúvidas, perguntam-se se de facto estão no bom caminho, e isto porque na maioria dos casos se encontram com problemas relacionados com os seus projectos.

Acontece também, e com uma certa razão, os alunos culpabilizarem os cursos e a forma como estes estão organizados.

Vendo este problema de uma forma mais geral também há que culpabilizar a sociedade.

Porque é que os cursos de design não estão organizados como por exemplo em Itália, Inglaterra ou nos EUA onde, nas escolas de design industrial, os alunos têm à sua disposi-

ção um ambiente de indústria, com possibilidades de experimentar e utilizar variados materiais e máquinas com o apoio de técnicos especializados, permitindo-lhes assim a possibilidade de concretizarem os seus prototipos?

A resposta mais imediata será que Portugal não é nem a Itália, nem a Inglaterra, nem os EUA. Mas é claro que isto só não chega.

Não somos de facto como esses países mas não somos um país exclusivamente agrícola. Somos um país onde temos o direito de ter pelo menos algumas escolas convenientemente equipadas, para servir uma indústria que existe de facto e onde é urgente formar pessoas que poderão vir a encontrar a solução para a verdadeira utilidade do designer no nosso país.

Como dizia recentemente Daciano da Costa (Expresso 6/10/78) o design não é uma "disciplina que erradamente, se

imagina exclusiva de países industrializados e de tecnologias fortes. O design é em primeiro lugar uma metodologia para a abordagem racional de problemas da produção dentro do ordenamento socio-económico-cultural que a determina e que determina".

Ora a acção do designer não se limita apenas ao trabalho

de desenhar no estirador mas implica também a experimentação tecnológica. Daí ser urgente a existência de escolas com um apetrechamento correcto quer do ponto de vista técnico quer do ponto de vista pessoal.

Se queremos que os portugueses vivam com segurança, trabalhem com segurança, se desloquem com segurança, tenham um ambiente agradável e não degradado, e que as operações mais complicadas deste mundo sejam claras e possíveis, se queremos ser eficientes e mostrar ao mundo que somos um país civilizado, se queremos exportar mais do que importamos, então tem que haver muitos mais designers portugueses a funcionar.

II – Design como ou como ser designer

Deixemos a questão do porquê e para quê ser designer. Sejam práticos: queremos ser designers porque assim nos pareceu bem; porque sentimos que poderíamos ser úteis ao próximo e por outro lado ser "artistas". Porque sentimos que a sociedade precisa do nosso esforço.

Estamos a falar de uma profissão recente em Portugal. As pessoas que a praticam são na maioria "dissidentes" de belas-artes ou arquitectura que, por qualquer razão, se interessaram pelo design.

Tentar conseguir que a profissão de designer seja implantada, divulgada e considerada ao mesmo nível de outras profissões técnica especializada, tem sido a luta de muitos de nós.

Esta tarefa não é fácil; porque as condições económicas e sociais não atingiram o desenvolvimento, por vezes necessário ao grande investimento, para realizar modelos novos. Mas de qualquer maneira a nossa estrutura social e industrial evoluiu o suficiente para necessitar cada vez mais de uma intervenção, e sobretudo, se de facto existe uma política de contenção das importações, então mais do que nunca a luta será justificada.

Falam em luta porque faz parte do nosso dia a dia, explicar às pessoas o que é a nossa actividade, demonstrar a importância do design para o país, para a nossa indústria para o melhoramento das condições de vida dos portugueses, para a nossa imagem no estrangeiro.

É só com o nosso espírito de militância que podemos abrir caminho para que o mercado de trabalho surja para o designer.

Onde procurar trabalho?

Infelizmente não é tão simples como responder a um anúncio. Ateliers de design não há muitos e os que existem não podem dar trabalho a toda a gente, além de que os seus clientes foram eles que "os fizeram".

À medida que os possíveis clientes vão sabendo da existência de designers, aparecem empregos ou encomendas de projectos porque progressivamente vão surgir problemas a resolver relacionados com o design.

Mas a nossa luta não acaba aqui. Outros problemas terão de ser equacionados e o designer terá que encontrar soluções.

Não é simples. Logo à partida existirão restrições por parte do cliente de diversa ordem; desde a sua visão pré concebida da solução até à sua ideia de lucro e sucesso imediato.

Depois virão as restrições impostas pela maquinaria e mão de obra disponíveis. Isto sem falar nas condições dominantes

do nosso mercado ou do mercado a que o produto se destina.

Apesar de tudo são as restrições, que ao princípio nos podem quase levar ao desânimo, que são estimulantes. São elas que vão condicionar as soluções.

Poderei mesmo dizer que é a justeza na avaliação dessas condicionantes que conduzem à resposta correcta a adequada.

Mas também há outras restrições que nos podem afectar pessoalmente. O desconhecimento do processo e métodos de trabalho do designer levam o cliente a imaginar, por vezes, que a solução de um projecto é tarefa fácil e simples para quem a desempenha. Não se lhe atribui o justo valor. Valor, que por todas as razões deve ser defendido com clareza e oportunamente pelo designer.

Por outro lado o industrial poderá querer poupar erradamente na confecção de um produto. Não é raro que tente impor ao designer condições que poderão causar prejuízos ao consumidor e também, a longo prazo, reflectir-se na empresa.

Compete ao designer achar um equilíbrio e mentalizar o cliente. É o designer que tem a responsabilidade da qualidade do produto. Essa qualidade implica que o produto seja inovador, funcional, sem perigos, resistente, de preço moderado e atraente.

O designer deve saber se essas condições estão preenchidas no produto final, pois em caso contrário ele poderá sempre denunciar publicamente que não é o responsável por decisões que poderão inclusivamente pôr em perigo a vida do consumidor.

III – Como

É preciso que as pessoas verdadeiramente interessadas no desenvolvimento do design português, se empenhem numa campanha a nível nacional, explicando a importância desta profissão.

Esta divulgação do design tem que incidir junto dos industriais, dos departamentos de Estado inclusive junto dos responsáveis pela educação.

Proponho que todos os designers se reúnam numa frente; (por exemplo na Associação Portuguesa de Designers que actualmente funciona na Sociedade Nacional de Belas Artes). Dentro da APD as pessoas podem organizar-se em grupos de trabalho e a partir daí podemos conseguir muitos dos nossos objectivos, como: intervir na reestruturação do ensino do design, na definição de uma política de design, etc, utilizando os órgãos de comunicação social, que em muitos casos são ainda a contra corrente.

*** Assistente do Departamento
de Artes Plásticas e Design**

a situação actual da pintura portuguesa

rui mario goncalves *

Vai fortificando a ideia de que a ironia é profundamente subversiva, nas sociedades e em cada um de nós. O que subverte transforma. O sentido da metamorfose é que não pode ser iludido. Quem lhe dá o próprio corpo não se engana.

É a ironia que permite a distanciação psíquica, que tanto faz evoluir as linguagens. Na medida em que a expressão adquire sentido, quem se exprime é, mesmo para ele próprio, um outro "outro". Esta alternativa do *ego* é simultaneamente liberdade e compromisso, e a comunicação inter-subjectiva conseguida na expressão é de ordem vivencial e não apenas convencional.

Reverendo o que tem sido a modernidade, reparamos que desde os anos heróicos do cubismo, alguns artistas têm adoptado uma conduta de autêntica independência pessoal, daquele modo necessariamente pessoal que é teimosia lúcida de afirmar o que não foi determinado em nenhum modo de diálogo corrente, por ser de natureza esquiua aos jogos discursivos. E contudo movem-se num silêncio poético, contíguo às palavras.

Amadeo de Souza-Cardoso deixou uma obra que teve de esperar quarenta anos para ser exposta dignamente, em 1959, por exigência de um vanguardismo então fundamentalmente de cariz surrealista. Passaram-se vinte anos. Amadeo ficou outra vez abandonado, como se, com a exposição de 1959, se tivesse aliviado a má consciência. Foi desenterrado e procurou-se tornar a enterrá-lo com outras exéquias. Como se ser visto uma vez, fosse bastante. Não fora o olhar da vanguarda dos anos 50, e Amadeo voltaria a ser esquecido. Semi-enterrado está ele, portanto. E são os surrealistas que por sua vez permanecem na obscuridade.

Ora os surrealistas portugueses partem essencialmente, sob o ponto de vista pictórico, da posição assumida por contemporâneos do Cubismo, ao reflectirem sobre o espaço, sobre a autonomia da composição, sobre a concepção do quadro-objecto, sobre a banalidade e o mistério que parecem juntar-se no quotidiano; e, principalmente, sobre a auto-reflexividade das obras modernas e a exploração do acaso. Em suma: Chirico e Duchamp. Um propõe uma pintura "metafísica" e o outro adopta um comportamento "daísta", cuja exemplaridade e distanciação dissolve no próprio campo toda a questão *ready-made* posta pela burguesia aos objectos "chamados artísticos" que nos aproximam da verdadeira vida que Rimbaud disse estar ausente. É que, na verdade, as questões autênticas são as que os poetas põem.

Uma coisa é ignorar. Outra é não poder desprender a atenção das zonas ignoradas e exercitar em função delas a própria sensibilidade; é arriscar o desregramento dos sentidos e a monstruosidade da alma para merecer a iluminação. É a vida que se compromete na interrogação apaixonada, ao corporizar as incógnitas, ao tornar visível.

Paul Klee: "não reproduz o visível; torna visível".

António Maria Lisboa: "Não se pode falsear o invisível. Este não se vê".

Dar nome ao que não se pode falsear é encontrar um modo rigoroso, mas um rigor que não é previsto pelo calculismo. Um lógico pode e deve afirmar que o que não pode ser dito deve ser calado. A teimosia do artista é dizer o indizível, a capacidade da arte é mostrar e não demonstrar.

O rigor é de outra ordem. É o cosmos onde o destino do homem se desenrola e há que tornar transparente. Por isso Braque: "É preciso destruir as ideias para alcançar o fatal".

Compreende-se como é importante distinguir o talento do génio, a habilidade da invenção; distinguir a tagarelice da linguagem que procura um encontro humano.

Os pintores metafísicos através de jogos de alteração no espaço cénico

tradicional ou das associações inabituais das imagens, provocam no espectador uma surda e fecunda inquietação, como se um silêncio fosse a expectativa de um grito ou do brusco ruído de alguma máquina desconhecida. Tudo é simultaneamente estranho e íntimo, e deveria haver um nome para isso. O próprio vazio está qualificado. O vazio, como o escuro, o iniluminado, o negrume...

Para Duchamp o acto altamente humorístico de dar nome constitui a criação por excelência.

Daquela expectativa de um nome para o mistério em que vivemos e desta sábia manifestação de uma indiferência, que é crítica actuante e defesum encontro humano sempre mais profundo, algo ficou através do surrealismo, por vezes ocultado, suspenso e de novo afirmado nos anos 60 e 70.

Fala-se de um estado segundo de concentração, adivinhatório, adoptado por Chirico. Um estado segundo de concentração é aquele que os mais radicais partidários do Abstraccionismo Lírico, próximos da tábua-rasa Dádá, está presidindo às descobertas de novos sentidos de ordem plástica, essa ordem secreta da arte que é constituinte do funcionamento real do pensamento e condição de uma inadiável libertação do homem. Estes artistas realizam a beleza, não por artifício mas pelo que assumem. Como diria Herbert Read, o livre jogo das imagens, que começa talvez com uma actividade puramente sensual, transforma-se numa forma livre, imprevisível a partir das estruturas conhecidas; forma a partir da qual, como diria Schiller, uma força absolutamente nova se desenca-deia.

Herbert Read: "A pintura contemporânea é autêntica na medida em que o pintor descobre esta *forma livre*. Actualmente, baseando-nos nas pesquisas dos psicólogos modernos, estamos certos de que esta forma deve ser descoberta no espírito do próprio artista, lá onde uma profunda corrente inconsciente para a unidade procura impor arquétipos ao caos de impulsos sensuais. A arte não é senão a expressão desta imperativa necessidade biológica".

Não creio que se tenha ido mais longe na transformação estrutural da linguagem pictórica.

São os pintores que de algum modo permanecem ligados ao Dadaísmo, à pintura metafísica, ao Surrealismo e à Abstracção Lírica que, quanto a mim, mantêm viva uma atitude vanguardista.

É certo que a meditação, que os "metafísicos" pedem, não se reflecte nos comportamentos mais em evidência na mundanidade que faz cerco à vida artística. Como é certo que o comportamento Dádá anda falsificado por falta de meditação, por ausência de "metafísica" de alguns artistas que adoptam de Dádá a postura, mas fallham a frechada. Mas aonde a autenticidade existe, conjugam-se. Os pintores metafísicos, provocando uma excitação não apenas na retina mas principalmente na massa cinzenta, não podem deixar de se cruzar com os dadaístas nessa zona de silêncio adivinhatório, contíguo às palavras necessárias. O nome, o estado segundo...

O mesmo se deve dizer do Surrealismo e do Abstraccionismo Lírico, pois o filão é o mesmo.

Mesmo que uma terminologia efémera empregue outros nomes para referir em 1978 todas as variantes da vasta gama desta tendência, parece-me supérfluo adoptá-los. Creio que ela é a mais profundamente revolucionária e importa mais reconhecê-la no que tem de autêntico e de responsabilidade assumida do que fixarmo-nos na superfície.

A cada um de nós.

Sempre pensei que a Pop-Art, por exemplo, não passa de um epifenómeno no devir da modernidade. É fruto da época mas não comporta sementes.

Enquanto o Surrealismo se importa com os mitos profundos a Pop ocupa-se dos superficiais. Não quero dizer que os artistas de 1978 não saibam passar para além da superfície das coisas. Mas poucos são os que o fazem com intransigência.

Não é por acaso que há cerca de 20 anos muitos artistas demasiadamente divulgados passaram a apresentar-se em grupos sem designação que defina uma posição estética ou ética. Coincidiu com a instauração da Fundação Gulbenkian, com a desresponsabilização governamental nos assuntos culturais, com a caça às bolsas, com as burocracias alarves, com o ensino anacrónico efemeramente remendado, com as prioridades aos diplomas académicos, e até por vezes, com a paciência dos alunos e a complacência dos jovens artistas. Efectivamente, vários neo-academistas se infiltraram já onde menos se esperaria.

Ficaremos, como sempre, aguardando os casos de excepção?

A atitude irónica consiste em fingir que se ignora. Saibamos socraticamente arrancar a cada um a sua verdade.

lugar de habitação

A cultura romana em Portugal teve um desenvolvimento muito importante, especialmente no que diz respeito à arquitetura e ao urbanismo. Durante o período visigótico, a influência romana continuou a ser forte, embora com algumas alterações. A arte visigótica em Portugal é caracterizada por uma mistura de elementos romanos e germânicos, resultando em uma arquitetura única. Um exemplo notável é a Igreja de São Pedro de Corrochão, em Vila Real, que apresenta uma fachada com elementos romanos e um interior com influências visigóticas.

Os visigodos chegaram a Portugal no século V, após a queda do Império Romano. Eles trouxeram consigo a cultura romana, mas também elementos da sua própria cultura germânica. A arte visigótica em Portugal é caracterizada por uma mistura de elementos romanos e germânicos, resultando em uma arquitetura única. Um exemplo notável é a Igreja de São Pedro de Corrochão, em Vila Real, que apresenta uma fachada com elementos romanos e um interior com influências visigóticas.

Os visigodos chegaram a Portugal no século V, após a queda do Império Romano. Eles trouxeram consigo a cultura romana, mas também elementos da sua própria cultura germânica. A arte visigótica em Portugal é caracterizada por uma mistura de elementos romanos e germânicos, resultando em uma arquitetura única. Um exemplo notável é a Igreja de São Pedro de Corrochão, em Vila Real, que apresenta uma fachada com elementos romanos e um interior com influências visigóticas.



Goyas

no século x x quase x xi

filipe rocha da silva *

A cultura costuma comemorar as Grandes Datas, o dia ou ano exacto quando passam x anos deste ou daquele acontecimento. Mesmo acontecimentos geralmente considerados tristes, como a morte de um artista, adquirem uma conotação festiva quando evocam imagens e ideias significativas, importantes para a história. Por isso dizemos que a cultura está de parabéns, pois o pintor e gravador Francisco de Goya morreu há 150 anos. Não é tarde para recordar a sua obra, tentando compreendê-la.

Não foi fácil a sua vida. Nasceu em Fuentedetodos, Aragón, em 1746, filho de um modesto artesão (mestre dourador). Ao tentar, devido ao seu talento que se metia pelos olhos dentro, ser aceite no apertado funil que conduzia à hierarquia artística que acompanhava a hierarquia política (a corte) em Madrid, chumbou duas vezes a entrada na Academia e só em 1789 foi admitido como pintor da corte com um chorudo salário.

De académico, conformista, bem-educado, não-subversivo, um verdadeiro novo-rico que tinha como único objectivo o êxito e a ostentação deste, Goya foi-se transformando no artista inquieto em virtude de crises de vários tipos, assumin-

do estranhos temas como a miséria, a exploração e opressão, a violência.

Tomou o partido dos ilustrados, influenciados pelas novas ideias anti-clericais e anti-aristocráticas do racionalismo que iluminava a França e a Europa e que era aceite, segundo uma leitura moderada, como ideologia dominante na Espanha de Carlos III.

No entanto a "Espanha negra" tradicionalista e retrógrada, da Inquisição e dos aventureiros de capa e espada, foi recuperando terreno na entrada do século XIX, e em 1805 foi o descalabro para os afrancesados quando apoiaram a invasão da península pelo "iluminado" Napoleão Bonaparte, que teve o condão de levantar em pé de guerra todos os povos ibéricos.

Os teóricos nos quais Goya se apoiava (Jovellanos e Moratin, sobretudo) foram presos e exilados e o próprio Goya escolhe o exílio, em França, onde morre em 1828.

No entanto foi através do sofrimento que lhe causaram tais convulsões sociais e políticas, e também crises de saúde que nasceram as grandes séries de gravuras violentamente a branco-e-negro, os "Caprichos", os "Desastres da Guerra",



Que vultor!



Con rason ò sin ella.



Esto es peor.

os "Disparates". Nelas são abordados temas como a fome, a exploração do campesinato pelo clero e aristocracia, os crimes da Inquisição, e a narração de violências várias como a violentação de mulheres, e os mais diversos tipos de torturas. Os animais disformes geralmente correspondem a um determinado estatuto social, representado em cada gravura, relacionado com as outras classes.

Neste período histórico conturbado, marcado pela Revolução Francesa, pela decadência da aristocracia e clero e progressiva hegemonia da burguesia mercantil e industrial, a obra gravada de Francisco de Goya é uma corajosa e inédita obra aberta sobre tudo quanto até aí a arte quase não tratava, a situação dos humilhados, dos explorados, dos derrotados, observada segundo uma visão fria e imparcial mas não menos lúcida e realista.

Hoje e após 150 anos em que aconteceu tanta coisa, a obra de intervenção social de Goya mantém plena actualidade e ajusta-se como uma luva ao mundo em que vivemos. Se dizemos intervenção social e não socialista, é porque Goya era também profundamente pessimista quanto a uma possível evolução nos factos narrados, pois não via, nem podia ver na época em que viveu, qualquer alternativa para as doenças de que padecia a sociedade, considerando-as talvez como um facto inerente à própria existência do homem e da sociedade.

Pela originalidade e perfeição da sua obra nas mais diversas

facetas, pela profundidade e realismo da sua penetrante visão da sociedade, pela actualidade da sua análise, não é por obrigação ou hábito pseudo-cultural que comemoramos esta efeméride, mas pelo facto de que *Goya está realmente presente*, para quem conheça a sua obra.

Fotografias de

1. "Goya y la revolucion imposible" de Gwyn A. Williams, Icaria ed. Sa Barcelona.
2. "The disasters of war", Rover Publications, New York.

historiografia da arte portuguesa

margarida calado •

Séculos XVI a XX

Iniciam-se aqui uma série de artigos sobre história, teoria e crítica de arte, que têm por objectivo perspectivar uma panorâmica dos autores que se debruçaram sobre estes problemas e quais as suas posições teóricas, de forma a podermos esboçar uma teoria da História da Arte em Portugal. Partimos do princípio que as teorias defendidas ao longo destes quatro séculos representam os conceitos artísticos das classes dominantes ou correspondem a programas que essas classes ou os poderes, civis ou eclesiásticos, pretendiam impor. Assim, procuraremos uma relação entre as teorias da arte ou os conceitos históricos aplicados e os aspectos económicos e sociais de cada época, que os podem explicar.

Séculos XVI e XVII (I)

A "paternidade" da História da Arte e da Arqueologia europeias é geralmente atribuída a Winckelmann, com a sua "História da Arte da Antiguidade", de 1763.

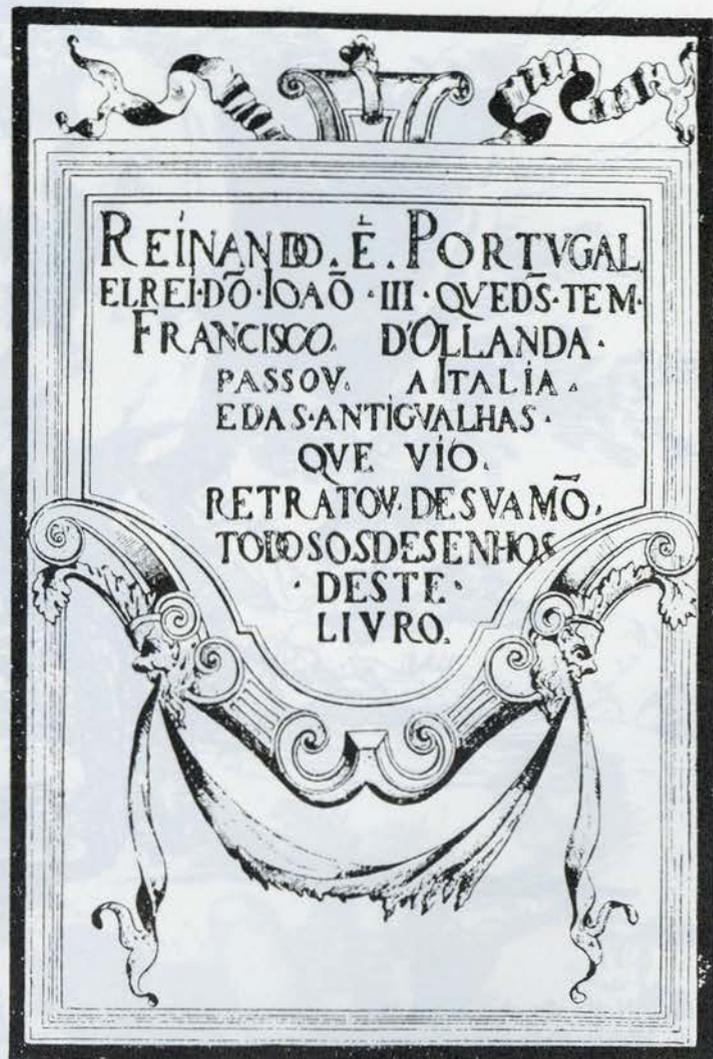
No entanto, desde o século XVI, os tratadistas e teóricos de arte, debruçaram-se sobre as biografias dos principais artistas, esboçando assim, pelo método cronológico adoptado, os germens de uma história da arte. Pioneiro, neste âmbito, é Vasari, com a obra "Vite dei piu eccelenti pittori, scultori ed architetti" (1ª edição, 1550; 2ª edição, 1568). De facto, durante este período, que se estende até ao século XVIII, história, teoria e crítica de arte andam ligadas.

Na mesma época, em Portugal, publicava Francisco de Hollanda a sua obra "Da Pintura antiga" (1548), dividida em dois livros: I — Parte Theorica e II — Diálogos em Roma. A sua obra tem um carácter didáctico: visava sobretudo ensinar os pintores de Portugal. Mas, na primeira parte revela os seus conceitos históricos acerca da pintura, afirmando que Deus, ao criar o mundo, foi o primeiro pintor. Numa época em que a Inquisição se tinha acabado de instalar em Portugal e na Europa católica, é natural encontrarmos esta tentativa de justificação da pintura, como arte de origem divina, mas apesar de tudo, a perseguição iria começar e a última sessão do Concílio de Trento, de 1563, legislaria nes-

te campo. Esboça, ainda, em linhas gerais, o que foi a pintura desde a Antiguidade, considerando as suas origens na cidade de Sycione, onde trabalhou Apeles. Como homem do Renascimento que é, considera que a pintura se perdeu com as invasões dos bárbaros e voltou a aparecer com Symon (Simone Martini), contemporâneo de Petrarca, e Giotto. Entre os grandes pintores do tempo dos papas Alexandre VI, Júlio II e Leão X, cita Leonardo, Rafael e Miguel Ângelo, "mas a Leonardo e a Rafael tenho mais enveja que a este famosíssimo pintor toscano: tudo isto segundo o ponto que eu entendo." Dedicava ainda um capítulo para demonstrar "como a santa madre igreja conserva a pintura": "a santa madre igreja... grandemente favorece e conserva a espiritual pintura

como perfeito livro e história do passado,... mui apartada de toda a superstição e mau rito dos gentios e da idolatria..." "E teve por bem a sancta madre igreja que tivéssemos as histórias pintadas e esculpidas do testamento velho e do testamento novo, e todas as outras memórias sanctas para nossa contemplação, e doutrina". Numa época em que na Europa se propagavam as doutrinas de Lutero e Calvino, que baniam das igrejas as imagens com base no que os textos bíblicos diziam da adoração de imagens, como manifestação de idolatria, Hollanda aparece-nos como defensor da Igreja de Roma, e precisamente dos Papas que foram acusados de gastar o produto das indulgências na protecção às artes, como Júlio II e Leão X.

A parte restante da sua obra é de-



Frontispício do Códice de desenhos do Escorial

Antiguidade
da
Arte da Pintura,
por
Felix da Costa.



dicada a ensinar aos pintores portugueses a verdadeira arte da pintura, que para ele é a *pintura antiqua*, ou seja, não só a dos gregos e romanos, mas também a que se fazia no seu tempo em Itália. E então refere que o único pintor português que imitou os pintores italianos "em tempo mui bárbaro"... "foi Nuno Gonçalves pintor del rey dom Afonso, que pintou na Sé de Lisboa o altar de S. Vicente"... Como acima dissémos, Hollanda manifesta-se verdadeiramente um pintor e teórico do Renascimento, pretendendo introduzir em Portugal um estilo de pintar à maneira italiana, segundo as regras da "invenção", da "proporção" e do "decoro".

No final da segunda parte da sua obra, ou seja, dos "Diálogos em Roma", Hollanda insere a "Távoa dos famosos pintores modernos a que eles chamam aguias", entre os quais estão pintores italianos do Renascimento, como Leonardo, Rafael, Miguel Ângelo, Tiziano, Mantegna, Giotto, etc; pintores maneiristas, como Júlio Romano, Parmesanino, etc; de Portugal, refere "M. Jacome, italiano, pintor d'el-rei D. João de boa memória" e "o pintor portuguez ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa".

Entre os famosos iluminadores da Europa, cita "o que illuminou uns livros que El rey D. Manuel, que santa

glória haja, deu a Belém, vindos da Itália", mas coloca em primeiro lugar "a António d'Ollanda, meu pai, podemos dar a palma e juízo, por ser o primeiro que fez e achou em Portugal o fazer suave de preto e branco, muito melhor que em outra parte do mundo".

Entre "os famosos scultores de marmor", coloca acima de todos Miguel Ângelo, referindo ainda Baccio (Bandinelli), Donatello, etc.

Entre "os famosos architectores, dos modernos" conta Bramante, António da Sangallo, Serlio, "que compos uns livros d'arquitectura, que agora andam em Venza" e diz de si próprio: "Eu, Francisco d'Ollanda, que screvo estas cousas som o derradeiro dos architectores".

Termina com duas listas de entalhadores, entre os quais coloca Alberto Durer e Benvenuto Cellini.

Não tendo intenção de escrever obra de história, o testemunho de Francisco de Hollanda, que esteve em Itália alguns anos, surge-nos como as memórias de um homem do Renascimento que julga sem preconceitos os seus contemporâneos e dá notícia das suas principais obras, fazendo ao mesmo tempo história e crítica da arte, para além da explanação da sua posição teórica, que constitui o essencial desta obra.

No século XVII, salienta-se Félix da Costa (1639-1712), pintor, que escreveu "Antiguidade da Arte de Pintura, Divino e Humano que exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus artífices", obra em que pretende demonstrar "a excelência da pintura" e para isso "dar notícia do seu princípio e antiguidade". A sua obra deve ter sido feita entre 1685 e 1688 e completada para apresentação ao seu patrono em 1696, com a intenção de a imprimir, o que não chegou a acontecer.

Na sua obra exprime várias opiniões acerca da pintura da sua época em Portugal, onde revela uma aguda consciência da posição histórica e social dos artistas. Os pintores eram pobres, porque mal pagos e não havia apreciadores como noutros países: "como se deve estimar a Pintura, que tão desvalida dos curiosos se vê oje em Portugal, e tão sublimada em as outras nações."

Esta análise de Félix da Costa mere-

ce a nossa reflexão, dado que depois de uma fase de apogeu da nossa pintura, durante o século XVI, a partir do século seguinte, não podemos deixar de reconhecer que esta arte entrou em decadência. Devemos interrogar-nos acerca das causas desta situação. Em primeiro lugar, estará certamente a ocupação filipina, com a retirada da Corte para Madrid, o que privou os pintores portugueses do mecenato régio. Por outro lado, as dificuldades económicas sentidas durante esse período pela nobreza, poderiam não favorecer a encomenda de obras por esta classe, mas o certo é que muitos palácios foram construídos então. Assim, quem encomendava pinturas era a Igreja, sobretudo a Companhia de Jesus, mas a pintura religiosa estava submetida às normas prescritas pelo Concílio de Trento. Também não havia uma classe burguesa próspera, como no Norte da Europa, capaz de proteger as artes, porque a burguesia portuguesa, na sua quase totalidade de origem judaica, era atrozmente perseguida pela Inquisição, instrumento das classes privilegiadas, clero e nobreza, contra a ascensão social da burguesia.

Esta é a interpretação que o historiador actual pode fazer, mas para Félix da Costa, era necessária a criação da Academia Real e foi por isso que ele escreveu o seu tratado. Chama a atenção para a necessidade que a nação tem de princípios firmes para o ensino académico correcto e por isso considera a fundação da Academia uma necessidade urgente para a nação.

Porque é que Félix da Costa dá tanta importância à fundação da Academia, que só surgiria em Portugal, muito tarde, em 1836?

Estamos em pleno século XVII. Em França, foi criada em 1663 a Academia Real de pintura e escultura, que será dirigida por Le Brun, primeiro pintor do rei, enquanto o ministro Colbert é superintendente dos edifícios. Em 1682 a corte francesa instala-se em Versalhes definitivamente e as artes surgem cada vez mais como a imagem do absolutismo real. Simplesmente à liberdade de expressão característica do Barroco, a Academia opõe as regras do classicismo, o equilíbrio e a contenção clássicas, demonstração de que o rei tudo controla, conservando do Barroco apenas a monumentalidade



Retrato de Miguel Ângelo por Francisco de Hollanda

necessária para dar uma imagem do poderio real.

Em Portugal, a situação política é diferente. Depois da Restauração, em 1640, D. João IV, um rei saído das fileiras da nobreza, não pode governar como rei absoluto, tem de contar com a colaboração activa dos nobres, no Conselho de Estado. Só em 1668 será assinada a paz com a Espanha e verdadeiramente só D. Pedro II terá possibilidades de governar como monarca absoluto. Por outro lado, os problemas económicos são graves e só no final do século XVII, a descoberta do ouro do Brasil modifica a situação. Mesmo no próspero reinado de D. João V, a Academia não surge e só depois do Terramoto de 1755, Lisboa verá surgir uma Academia literária, a Arcádia Lusitana, inspirada nas doutrinas poéticas de

Boileau, o teórico do classicismo francês, com a sua "Art poétique" de 1674. Porque razão — poderemos perguntar — não temos então uma Academia artística? Parece-nos que a resposta está no facto de em Portugal a situação artística nunca ter deixado de ser controlada pela Igreja, especialmente pela Companhia de Jesus e pela Inquisição, e a estas instituições convinha mais uma arte de propaganda católica, dentro do espírito do Concílio de Trento do que uma arte laica, sob o controle da Academia. Só no tempo do Marquês de Pombal a situação se modificaria, mas o Terramoto deverá ter obrigado a uma centralização dos problemas artísticos pelo próprio ministro e terá dado o primado à arquitectura — a reconstrução de Lisboa faz-se, contudo, dentro das nor-

mas do classicismo. Os problemas da pintura e a fundação da Academia ficaram mais uma vez aguardando ⁽¹⁾.

Félix da Costa deve ter tido uma certa consciência das dificuldades que teria em fazer aceitar a sua posição, porque no Resumo final altera um pouco a sua posição inicial, afirmando que se não for possível criar uma Academia, seja designado um pintor-chefe da nação.

No que se refere mais directamente à história da pintura, Félix da Costa tem uma posição idêntica à de Francisco de Hollanda — cuja obra, contudo, parece não ter conhecido — ao considerar Deus como primeiro pintor, mas apenas pela criação do homem. Faz em seguida uma breve história da pintura, desde Tubalcano, na sexta geração de Adão até Rafael.

Quando trata das honras que os reis concedem aos seus pintores, inspira-se em Vasari, já referido, relativamente aos artistas italianos, mas não se inspira nos seus princípios e teorias. E acrescenta pormenores, para enaltecer os favores recebidos pelos artistas, de outras fontes ou da sua imaginação.

No que se refere aos pintores portugueses, para além de mencionar as honras que alguns receberam, acrescenta alguns elementos sobre a sua obra, o que enriquece muito o seu tratado e faz dele um dos pioneiros da história da pintura portuguesa. A título de exemplo:

“António Campelo Pintor, que se guio em muita parte a Escola de Michael Angelo Bonarrote, assim na força do debuxo, como parte do colorido; se bem já com outra inteligência no mexido das cores. Do qual se vem suas obras em Belém no claustro e hum painel de Cristo com a Cruz às costas, prodigioso, que merecia outro lugar, e outro trato, que o que tem e várias pinturas suas em outras Igrejas. Floreceu em tempo del Rey Dom João o Terceiro”.

Além de Campelo, menciona vários pintores portugueses, protegidos pelos reis, entre os quais Gregório Lopes, José de Avelar, Gaspar Dias, Diogo Teixeira, Fernão Gomes, Simão Roiz, Amaro do Valle, Afonso Sanches, Domingos Vieira, Francisco Nunes, Diogo da Cunha, André Reinoso, Diogo Pereira, Josefa de Ayala, Marcos da Cruz, etc (todos do século XVI e XVII), caracterizando sumariamente o seu es-

tilo, referindo as influências que sofreram e algumas das suas obras.

Século XVIII (2)

Este século surge-nos pobre em publicações ou mesmo manuscritos que se debrucem sobre os problemas da história da arte. Conhecem-se textos manuscritos, como os dos pintores Francisco Xavier Lobo e Pedro Alexandrino, ou de António Ribeiro dos Santos, poeta e bibliotecário, textos esses que continuam a tradição iniciada por Félix da Costa.

Também na mesma linha, de defesa e análise da nobreza da pintura, José Gomes da Cruz escreve, em 1752, a pedido do pintor André Gonçalves, a sua “Carta Apologética e Analítica”, que Diogo Barbosa Machado acompanhou numa lista dos “famosos corifeus” da pintura.

No “Sumário das Coisas de Lisboa”, de Cristóvão Rodrigues de Oliveira, publicado em 1755, é incluída uma crítica à arte portuguesa do tempo, da autoria de Tibério Pedegache.

Numa outra perspectiva, e também de interesse documental, é o poema autobiográfico que Vieira Lusitano publicou em 1780, “O Insigne Pintor e Leal Esposo”.

De muita importância para a compreensão de uma estética neo-clássica são as diversas obras de Machado de Castro que, no entanto, não nos cabe analisar dentro da perspectiva que nos propusemos.

Será necessário esperar pelos inícios do século XIX, para voltarmos a encontrar obras que mereçam análise mais detalhada, e que pelo seu conteúdo representam uma continuação das perspectivas dos séculos anteriores: as obras de Taborda e de Cyrillo.

(continua)

BIBLIOGRAFIA: Francisco de Hollanda, Da pintura antiga, edição comentada por Joaquim de Vasconcellos, 2ª edição da “Renascença Portuguesa” Porto, (1930) Félix da Costa, The antiquity of the art of painting, Introduction and notes by George Kubler, New Haven and London, Yale University Press, 1967

(1) De facto, podemos considerar que as primeiras tentativas de formação de uma Academia datam do reinado de D. Maria I, com a criação da Aula de Desenho e Debuxo no Porto e a inauguração da Academia do Nu, em 1780. Em 1803, a Aula de Desenho e Debuxo é incorporada na Academia Real de Marinha e Comércio.

snba e a divulgação da arte

silvia chicó *

NR — Dirigimo-nos à Sociedade Nacional de Belas Artes para saber-mos qual tem sido a actividade desse organismo no campo da divulgação artística, em especial das artes plásticas. Sílvia Chicó, membro da Direcção daquela Sociedade, traça-nos rapidamente alguns dos factos mais relevantes e de imprescindível conhecimento para se perceber o que tem acontecido desde o 25 de Abril nesse campo.

A Sociedade Nacional de Belas Artes, instituição fundada em 1901, tem desde há muito estatutos de feição democrática, estatutos que são em grande parte obra de Arlindo Vicente.

Os órgãos directivos — Direcção, Conselho Técnico, Assembleia Geral, Biblioteca e Conselho Fiscal — são eleitos pela Assembleia Geral dos sócios e os seus mandatos vigoram durante dois anos. Todo o trabalho realizado pelos órgãos da S.N.B.A. é voluntário, estatutariamente não remunerável.

A S.N.B.A. existe há cerca de oitenta anos como casa dos artistas portugueses, tendo conhecido muitas orientações e alterações originadas pelo seu próprio modo de funcionar, pela sua dinâmica democrática.

Em 1974 grandes esperanças houve nesta instituição que várias vezes fora atacada pela polícia do antigo sistema. Acreditando que teria um papel a representar no desenho de uma nova política cultural para as artes plásticas, apresentou a S.N.B.A. em Junho de 1974 uma vasta proposta ao governo, proposta esta depois reduzida a fim de ser de mais fácil leitura, proposta que se foi refundindo e mudando os nomes dos governantes aos quais se foi sucessivamente endereçando.

Podemos dizer que invariavelmente o resultado, em termos de aproveitamento de um projecto de acção foi o mesmo: o esquecimento nas gavetas ministeriais, para não dizer nos ministeriais caixotes do lixo.

O facto que nos merece atenção é o de verificar que as artes plásticas são, no âmbito geral de uma política da cultura, o último factor a considerar.

Tentemos analisar a situação: explicar a um governante, por bem intencionado que este seja relativamente à promoção das artes, que o artista plástico é um trabalhador, é tarefa árdua e ciclópica. Explicar que o artista precisa como qualquer pessoa, de assistência médica, de reforma, de uma base mínima de sobrevivência, não foi ainda possível. E a impossibilidade consiste na dificuldade que têm as cabeças governativas em entender que fazer arte é trabalhar.

Na sociedade que temos, os governantes pensam que as



artes plásticas são um objecto para adicionar a algo. Objecto que pode ser o da chamada "representação" do país, adicionável a uma visita ministerial, a uma obra urbana já concluída, objecto que pode servir para presentes diplomáticos a estadistas estrangeiros. Difícil é ainda na mentalidade geral distinguir em termos de valor uma obra de arte de, por exemplo, um objecto de joalharia que se oferece à esposa de um administrador. Difícil é fazer notar aos responsáveis da educação e da cultura, que uma educação através da arte pode existir e que pode estar a arte na base de projectos de civilização. Se se lamenta que aos governantes, por incapacidade, não seja possível pensar nestes termos, poder-se-ia então exigir que pensassem em termos numéricos. O que se verifica, é que também a representação da realidade em números não ajudou a resolver os problemas.

Sabe-se que existem em Portugal mais de dois mil profissionais das artes plásticas. Este número, que tantas vezes a S.N.B.A. apresentou aos governos, não os impressionou e continua-se, salvo raras excepções, a não dar aos artistas um mínimo de condições básicas de sobrevivência. Ou seja: ser artista plástico de profissão, é impossível.

Quanto a uma política de divulgação das artes plásticas, a S.N.B.A. tem seguido o critério mais ou menos esboçado pelo seu Conselho Técnico e Direcção, cujos objectivos básicos são os de realizar o máximo de salões colectivos nos quais a participação dos artistas é parcialmente sujeita a uma votação entre os próprios concorrentes.

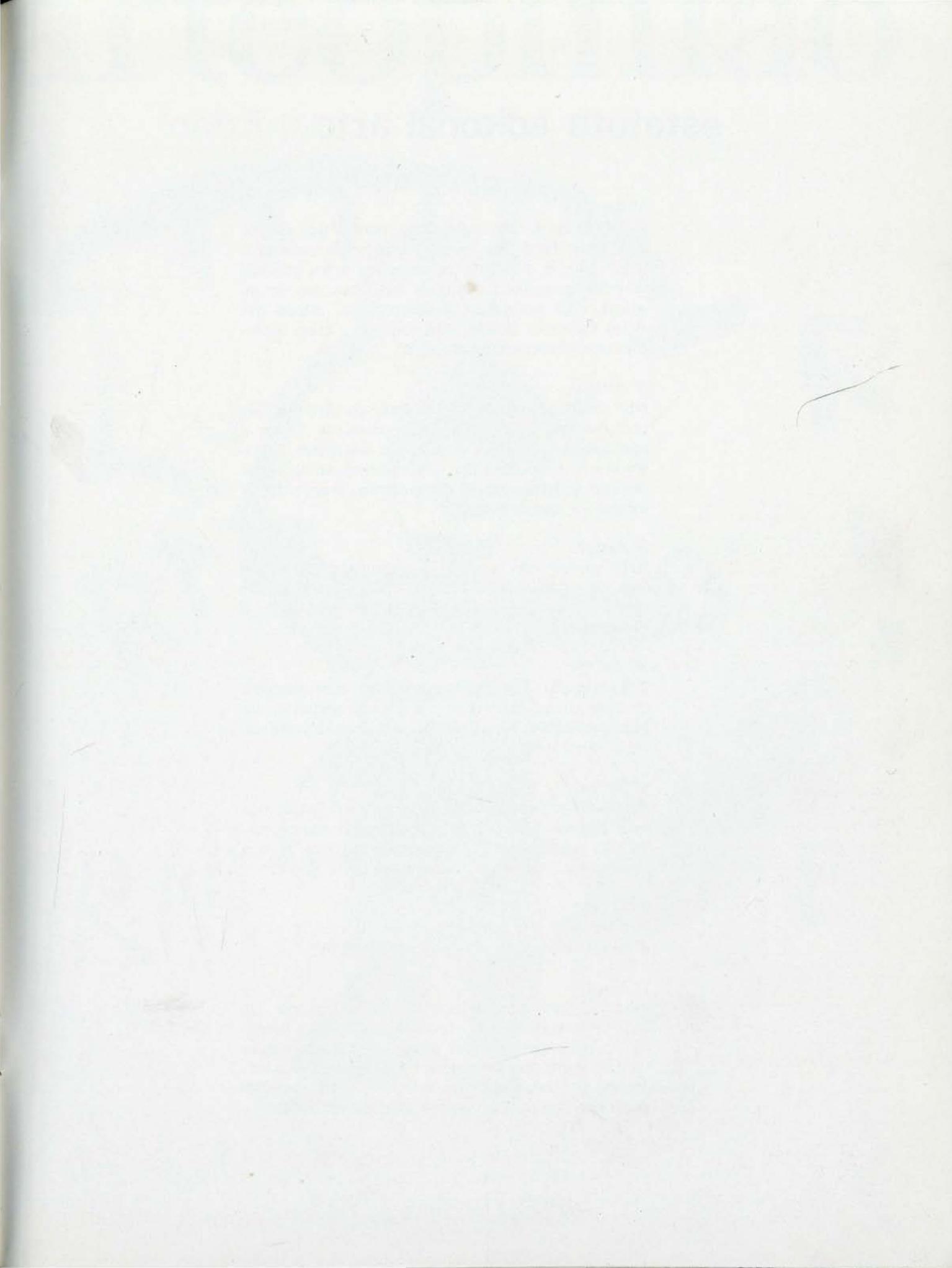
A situação económica da S.N.B.A., dependente de um subsídio renovado anualmente pela Secretaria de Estado da Cultura, não lhe possibilita tomar compromissos muito para além dos encargos de manutenção e do pagamento do seu pessoal.

Em 1974, a Fundação Gulbenkian, na pessoa do seu Presidente, visitou a Sociedade manifestando o desejo de uma estreita colaboração entre as duas instituições. Esta colaboração verificou-se através da aquisição de obras nos salões colectivos, e em subsídios concedidos para melhoramentos do edifício da S.N.B.A..

Fazendo o que lhe é possível para preencher algumas actividades que caberiam a um museu de arte moderna levar a cabo, não pode a S.N.B.A. deixar de lamentar a ausência de tal instituição, e para o seu plano deu a S.N.B.A. colaborações de vários tipos, contribuindo com a sua longa experiência para um projecto que sucessivamente os governos não utilizaram. Muitas das actividades propostas para um futuro museu de arte moderna acontecem na S.N.B.A.: conferências, cursos livres, teatro, cinema, etc. Mas a Sociedade Nacional de Belas Artes não pode de modo algum substituir um museu de arte moderna; o seu espaço cultural é diferente.

Da contribuição da S.N.B.A. para uma renovação ao nível das artes plásticas, não podemos deixar de estar senão pessimistas. Pessimismo por verificar que as artes plásticas estão, nos projectos dos governos, mais votados ao ostracismo que no tempo de Salazar e de Caetano. E por não ver reconhecido o trabalho desinteressado que nesta instituição é realizado, cada vez menos entendido pelos governantes e pela sociedade onde os valores da burguesia dificilmente se anulam, onde a mentalidade conservadora se reinstala.

• membro da Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes



estatuto editorial arteopinião

1º Artigo

ArteOpinião é uma publicação mensal, que se propõe levar junto do maior número de pessoas o confronto, e o debate construtivo, entre as mais variadas posições de autores nacionais ou estrangeiros, cuja actividade se desenrola no campo das Artes Plásticas, Design, Arquitectura e áreas próximas e/ou disciplinarmente afins.

2º Artigo

Não serão veiculadas nas páginas de ArteOpinião posições que aberta, ou disfarçadamente, façam a apologia de projectos de carácter fascizante, retrógrado e /ou obscurantista, naturalmente antagónicos de uma prática cultural democrática, progressista e inovadora, que se deseja.

3º Artigo

ArteOpinião não assume a responsabilidade pelo teor da colaboração solicitada, para a qual, apenas criará as condições propícias à sua publicação e divulgação.

4º Artigo

A publicação dos artigos poderá ser acompanhada de uma nota da Direcção, e a sua não aceitação, ou não publicação, a verificar-se, será sempre justificada, perante o autor.

5º Artigo

ArteOpinião procurará incentivar a participação dos seus leitores, não podendo no entanto comprometer-se a publicar todo e qualquer texto, que lhe seja enviado.

6º Artigo

ArteOpinião terá em cada número um Editorial da exclusiva responsabilidade da sua Direcção.

7º Artigo

Embora preferencialmente dirigida ao campo das Artes Plásticas, Design, Arquitectura e áreas próximas e/ou disciplinarmente afins, ArteOpinião não se furtará a esforços necessários à publicação e divulgação, de trabalhos que pela sua índole possam contribuir para a "cultura integral" do indivíduo.