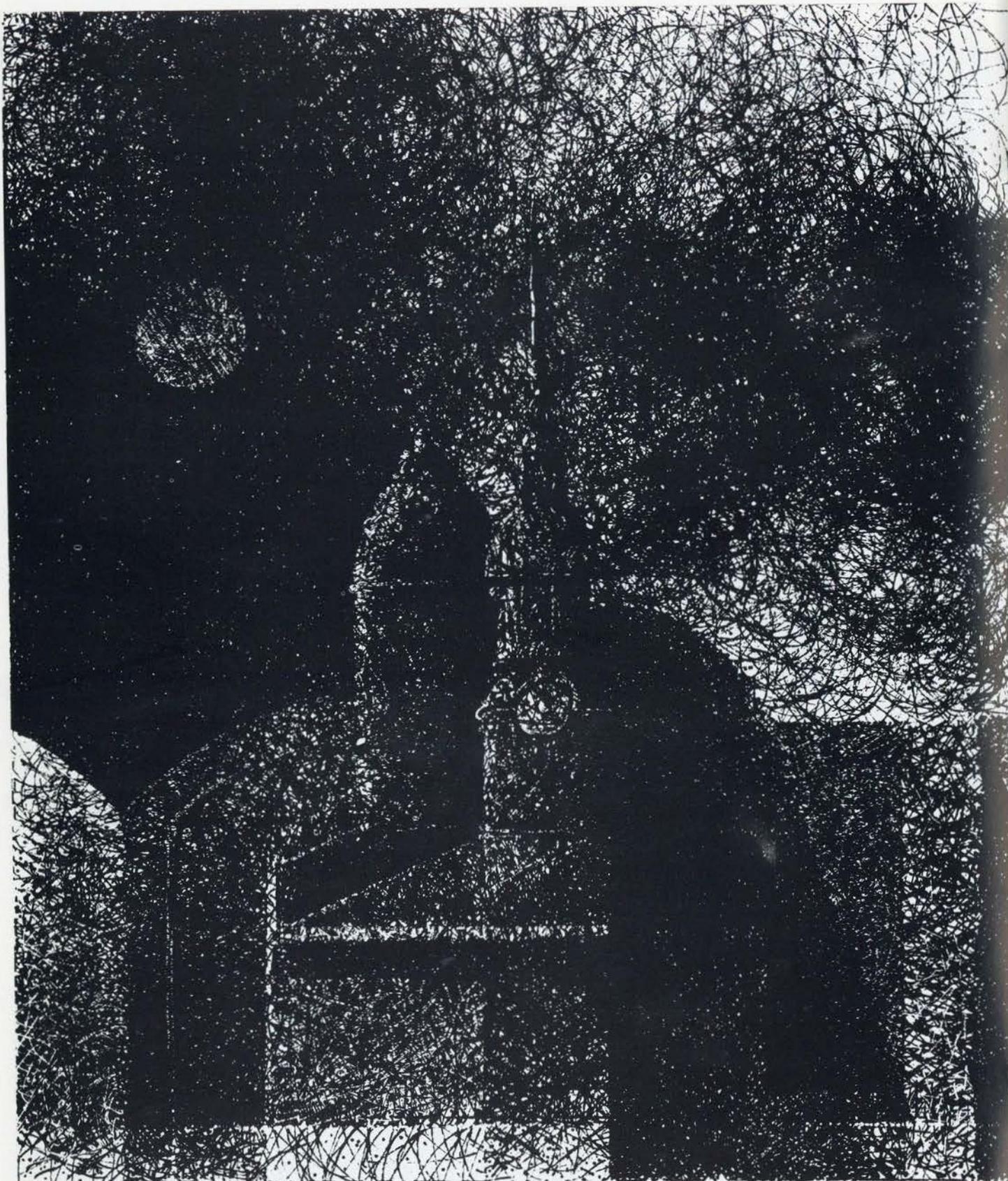


8 Janeiro 1987

arteopinião

nº 9 Março/Abril Preço — 60\$00





Era a véspera da sombra
Os pássaros subiam
ao perfil das pedras
balança de lágrimas remotas

O sol era o adro das fontes
novas
doutro tempo

Respiras a esquina do ar
o pólen das nuvens

Sem os dedos intensos de horizontes
talvez sem a paciência
das ervas apagadas

caminharas sobre o rosto
do sangue
inclinado às imagens
ao espelho dos astros

Um passo claro
para definir os gritos de luz
no sabor Incompleto das raízes

Onde culmina o vento

a certeza de outra labareda
de silêncio.

Poema — José Maria Leal da

Desenho — Fernando Brito

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



na capa:
Little Nemo de Winsor McCay sobre
desenho de Picasso (Suino y Mentira de
Franco)

FICHA TÉCNICA

Director

Filipe Rocha da Silva

Coordenadores

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

Gráficos

Álvaro Rosendo
António Carvalho
Eduardo Coutinho

Fotografia

Eduardo Coutinho
Júdice da Costa

Assuntos administrativos

Júdice da Costa

Ajudaram a fazer este número:

Carlos Amado, Cristina Rito, Fernando
Rocha, João Rangel, Luísa Lima, Mário
Peixoto, Paulo Maria, Sérgio Reis

Propriedade da Associação de Estudantes
de Artes Plásticas e Design

Sede: Escola Superior
de Belas Artes de Lisboa
Largo da Biblioteca Pública, N.º 2
1200 LISBOA

Composição, montagem e impressão:

GRUA Artes Gráficas Lda
Calçada dos Barbadinhos 114-A
Telf. 84 05 15
1 100 LISBOA

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

Periodicidade: bimestral

Preço: 60\$00

Assinaturas: 2 números — 100\$00

Tiragem: 2.700 exemplares

Este número foi subsidiado pela
Direcção Geral do Ensino Superior

SUMÁRIO

- 2 O DESIGN E A SOCIEDADE DE CONSUMO
Costa Martins
- 5 SOCIOLOGIA DA B.D.
Adelino Carvalhão, Fernando do Rio,
Lucília, Waldemar Ramalho
- 11 ARTE E SOCIEDADE NO OCIDENTE
MEDIEVAL
Pedro Calafate
- 14 TEATRO E VANGUARDA
Helder Costa
- 17 O CARTAZ DE CINEMA
Entrevista com Adriano Rodrigues
- 22 BREVES
- 25 SOBRE O CINEMA DE ANIMAÇÃO
- 26 CINANIMA
José Calvet
- 29 UMA PROPOSTA DE
ARQUITECTURA URBANA
- 34 PRIMEIRA IMPRESSÃO
Rogério
- 35 PICASSO
Lagoa Henriques
- 39 ESPAÇO (DO) PÚBLICO
Sérgio Paulo dos Reis
- 40 ALTA POLÍTICA



O Design e a sociedade de consumo

A obra dos grandes arquitectos europeus dos anos 20 e 30, como Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier, ou Alvar Aalto, afirmou-se, sobretudo, pela utilização coerente e sistemática de novos materiais e tecnologias identificadas com a produção industrial. Pela generalização do emprego de elementos formais então esteticamente chocantes, mas decorrentes da lógica das novas condições de produção (grandes superfícies envidraçadas, painéis contínuos independentes da estrutura aparente, fenestração de expressão horizontal, tabiques móveis, equipamentos metálicos) iniciaram o desbravar do caminho para a homogeneização da expressão arquitectónica, de modo a torná-la comum aos mais variados temas de design urbano e ambiental, dessacralizando-a, contribuindo para a eliminação das simbologias hierárquicas identificadas com o poder e as instituições que as serviam.

Mas o sentido de democratização subjacente a estes conceitos de recuperação do ambiente homogéneo para a nova cidade não pôde, nesses anos, ter expressão quantitativamente significativa na obra dos pioneiros da arquitectura moderna, limitada, como foi, a realizações isoladas ainda que exemplares. Por sua vez, a expansão do fascismo e do nazismo, que conduziria à 2ª grande guerra mundial, veio provocar a interrupção brutal da continuidade da sua acção e do desenvolvimento das suas propostas. Daí que só a partir do fim da guerra tenha sido possível retomar e prosseguir a aventura criadora que haviam iniciado, e que ficaria cristalizada em obras ímpares, como o Pavilhão da Alemanha na exposição de Barcelona, o edifício da Bauhaus em Dessau, a Vila Savoye, ou a biblioteca de Viipuri.

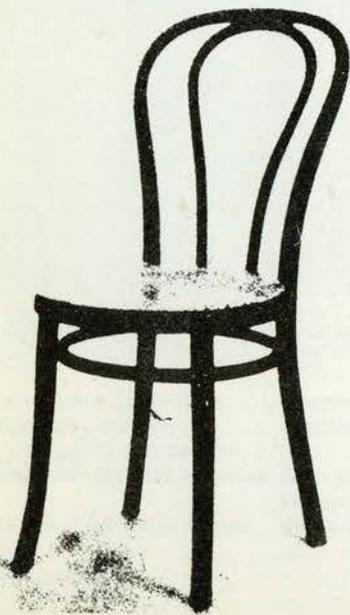
A expressão inovadora da sua obra e dos princípios que lhe davam fundamento teórico viria então a difundir-se largamente, para o que sobretudo contribuiu a maior repercussão do amplo movimento congregado sob a égide dos Congressos Internacionais da Arquitectura Moderna — CIAM — nos quais foram sistematizados e aprofundados os novos conceitos e alargado o debate crítico sobre a sua prática. Os CIAM, fundados em 1928, propunham-se inicialmente lutar, de forma organizada, contra a influência negativa das Academias e do seu formulário inadequado à nova sociedade. Porém, mais tarde, em 1947, no VI Congresso, o primeiro celebrado após a guerra e que se reuniu em Bridgwater, o objectivo dos CIAM ficou

claramente expresso como sendo o de "trabalhar com vista à criação de um ambiente físico que desse satisfação às necessidades emocionais e materiais do homem, e que, simultaneamente, estimulasse o seu espírito".

Após a interrupção provocada pela guerra, os CIAM prosseguiram ainda a sua actividade até aos fins da década de 50, organizados em grupos nacionais distribuídos pelos cinco continentes, de que em Portugal foi delegado Viana de Lima, podendo afirmar-se que constituíram o principal veículo de difusão dos ideais do movimento da arquitectura moderna e do novo planeamento urbano. Deles saíram numerosos documentos, alguns dos quais com importância histórica, como "The Hearth of the City", de E.N. Rodgers, J.L. Sert, e J. Tyrwith, no qual foram publicados trabalhos apresentados no VIII Congresso, celebrado em Hoddesden na Inglaterra, em Julho de 51; "A Decade of New Architecture", de Giedion, em 1951; "Can Our Cities Survive?", de J.L. Sert, em 1942, e, sobretudo, "La Charte d'Athènes", de Le Corbusier, em 1941. Este documento foi elaborado no IV Congresso, realizado nos meses de Julho e Agosto de 33, e mantém ainda actualidade, como fundamento dos conceitos universais do urbanismo moderno.

Mas a par da actualidade dos CIAM, também a experiência do ensino de design na Bauhaus e os textos teóricos e as análises críticas a que deu origem, influenciaram decisivamente a evolução dos movimentos de vanguarda. Se bem que, após a 1ª guerra mundial, a tecnologia industrial tenha sido definitivamente aceite como base da produção, justificada esteticamente e socialmente, pela capacidade de produção massiva e pela potencialidade criadora aberta à formulação de uma nova linguagem formal, o facto é que a acção do indivíduo, a primazia da mão do homem, persistiam no respeitante à produção ambiental urbana. Assim, também a Bauhaus, na sua primeira fase, reagrupa as diversas especialidades artísticas em torno da actividade artesanal. Mas ainda que limitando os laços com a produção industrial, a coerência da linguagem formal entre os espaços, os objectos e as artes puras foi conseguida, pela promoção da actividade conjunta em trabalho de grupo.

Numa 2ª fase, sob a pressão do predomínio crescente da produção maquinista, a Bauhaus aproxima a sua metodologia de ensino dos métodos próprios da tecnologia industrial. Iniciam-se então os estudos para



encontrar respostas científicas que conduzam a soluções formais de acordo com as análises rigorosas das funções humanas, tendentes à integração funcional e estética. A recuperação da unidade e homogeneidade ambiental desde os espaços aos objectos, sobretudo no domínio da habitação, contribui para a consolidação do movimento racionalista, expresso no rigor dos elementos formais, reduzidos à sua essência primária. É desse período a criação da cadeira tubular de Marcel Breuer.

De qualquer modo, a Bauhaus representou o ponto de partida para uma concepção integrada das diferentes escalas e elementos componentes do design ambiental. Daí a importância fundamental da sua acção, continuada mais tarde, depois da 2ª grande guerra, em novos termos, pela escola de design de Ulm, na qual Thomas Maldonado reabre a problemática do design industrial na sociedade industrializada europeia, face ao carácter negativo do "styling" americano, que perdura ainda hoje, caracterizado pela intervenção do designer limitada à forma, sem intervir na concepção integral do objecto, sem afectar a sua estrutura.

O conceito de série, implicando a concepção flexível a partir de um número limitado de componentes, que já tinha aflorado nos últimos anos da Bauhaus, levou muito tempo a ser recuperado em termos criativos, de design.

E na primeira fase da escola de Ulm, nos fins da década de 40, predominava o conceito de estabilidade, no sentido de que a cada função, a cada tema, correspondessem formas duráveis, que proporcionassem certa projecção no tempo. É desse período a produção da máquina fotográfica "Leica", do "jeep", da motoreta "Vespa", da caneta permanente "Parker", do avião DC3, da máquina de escrever "Lettera 22", que perduraram longos anos, subsistindo praticamente até aos nossos dias, e que faziam todos parte da exposição itinerante que Max Bill então organizou sob a designação significativa de "Güte Form".

II

No fundamental, as propostas nacionalistas dos CIAM continuavam a estrutura do pensamento iluminista do século XVIII, e positivista do século XIX, admitindo que a ordenação e a harmonia poderiam ser instituídas pela razão humana independentemente de todas as contradições, antíteses e contrastes das realidades sociais. Com efeito, as contradições económicas e de classe evidenciadas por Marx não tocaram o cerne das análises urbanísticas e arquitectónicas racionalistas, nas quais o homem se mantinha como entidade universal e abstracta independente de qualquer condicionamento social. Por sua vez, as transformações e avanços dos últimos 40 anos incidiram profundamente no desenvolvimento das ciências, das técnicas e da cultura em

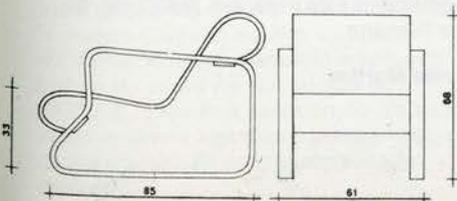
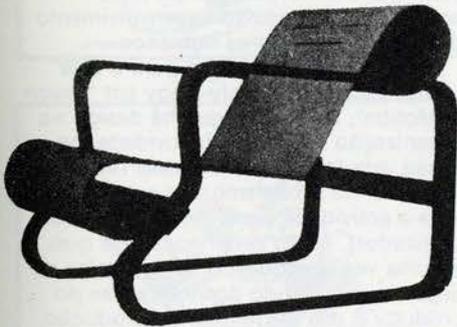
geral, com reflexos significativos nos factores determinantes da configuração ambiental. Já ninguém hoje contesta a falsidade do conceito de compartimentação do conhecimento, sobre o qual se fundamentara a divisão entre cultura humanista, por um lado, e cultura científica, por outro. Também é agora geralmente conhecida a complexidade do fenómeno científico, em cujo processo a contradição é factor componente, tal como acontece no fenómeno social. Desde o aprofundamento dos estudos da psicologia e da descoberta do subconsciente, todos passaram a reconhecer a relação dialéctica que existe entre racionalidade e irracionalidade, entre impulsos racionais e emotivos.

A visão resultante do conjunto dos novos conhecimentos tornou claro o artificialismo de qualquer classificação estática da vida humana e do comportamento, necessariamente limitativa dos aspectos dinâmicos e dialécticos implícitos na vida social. A fusão da ideia com o real, a transformação da realidade no ideal constituem a grande tarefa que só o socialismo pode levar a cabo. Por outras palavras, a transformação da produção entendida na generalidade dos objectivos a atingir e da metodologia a utilizar, significa, no domínio específico do design ambiental, que a transformação profunda da arquitectura pressupõe a prévia transformação do homem.

Neste contexto, o processo contínuo de domínio da natureza pelo homem, a sua obra colectiva de criação e de transformação do ambiente deverão, antes do mais, servir o próprio homem.

III

O design entendido como um processo de intervenção consciente e determinado no mundo em que nos inserimos, e porque constitui, por si próprio, um factor determinante no processo de transformação do ambiente e dos equipamentos do homem — e, por consequência, do próprio homem — proporciona ao designer uma significativa capacidade de intervenção no quadro das transformações sociais. Por tal razão, como salientou Thomas Maldonado, o designer assume graves responsabilidades, que o obrigam a participar activamente na realidade em que vive, e sobre a qual actua. Não pode limitar-se a ficar de fora, na posição cómoda de espectador ou juiz, antes deverá manter-se profundamente consciente do valor cultural dos objectos e dos espaços, ou seja, da sua importância e significação na vida das pessoas, quer consideradas em si mesmas, quer no quadro complexo das suas relações mútuas. E deverá também possuir os conhecimentos e a experiência indispensáveis a uma intervenção eficaz numa sociedade cada vez mais dependente de técnicas específicas, e na qual a ciência representa um papel crescentemente



decisivo. O que implica a cooperação com especialistas de disciplinas muito diferenciadas e a participação em grupos de trabalho cuja coordenação lhe compete, dentro de um conceito de design integrado, prospectivo e plurivalente.

Conclui-se pois que a herança racionalista veio, afinal, a ser assimilada, não em termos de relatório formal ou estatuto estético, mas antes como uma metodologia de projecto em coerência com a ordem e a sistematização inerentes a uma tecnologia de produção na qual o objecto vem sendo progressivamente entendido como um complexo integrado de partes componentes e não como uma totalidade. Ou em que ao conceito de objecto se sobrepõe o de sistema de objectos, procurando-se assim contrapor à multiplicidade caótica da produção de significações contraditórias, um sistema homogêneo e coerente de sinais e de símbolos, cujos significados sejam compreensíveis e assimiláveis pela comunidade.

Contudo, este processo constitui ainda excepção à regra, no que respeita à produção das sociedades ditas de consumo, nas quais sem atenção pelo processo histórico da cultura, o design tem posto à disposição das pessoas bens, que muitas vezes, elas não estão em condições de assimilar, porque ultrapassam a sua capacidade de compreender. A feição tecnocrática que domina estas sociedades, abafadas na apertada teia do sistema de relações comerciais próprias do capitalismo, força a submissão do homem à técnica, em vez de acomodar a técnica às necessidades do homem. É que a satisfação das autênticas necessidades do ser humano é, em regra, mais difícil de satisfazer e menos lucrativa, do que a das que são artificialmente provocadas e manipuladas por conta do snobismo ou da moda.

Mas também os designers autênticos, amplamente preparados, conscientes e responsáveis não se encontram por aí, a cada esquina. E como a informação alargada e correcta sobre o design está por fazer, limitando-se ao círculo restrito das publicações especializadas, os designers continuam sub-aproveitados pelos responsáveis económicos e políticos, e quando chamados a participar, são muitas vezes condicionados à partida, cerceados nas suas potencialidades criadoras. É a inércia desta situação generalizada que permite a deturpação do sentido correcto do design. Com efeito, para grande parte dos responsáveis pela produção, o design não é ainda entendido e usado com justeza em toda a sua potencialidade, enquanto para alguns outros o seu sentido é restringido ou deturpado, utilizando-o de forma oportunista, como tema vedeta em anúncios publicitários nas fachadas das lojas de moda sofisticadas, ou como marca de luxo e de "modernidade" para classes privilegiadas ou, ainda, como uma certa maneira de se estar a par com

a, muitas vezes falsa, "vanguarda" das novidades consideradas de bom gosto.

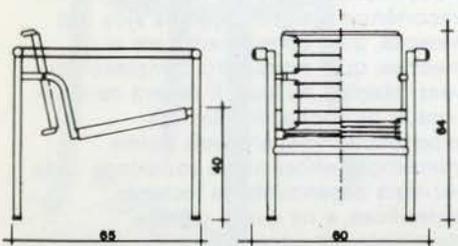
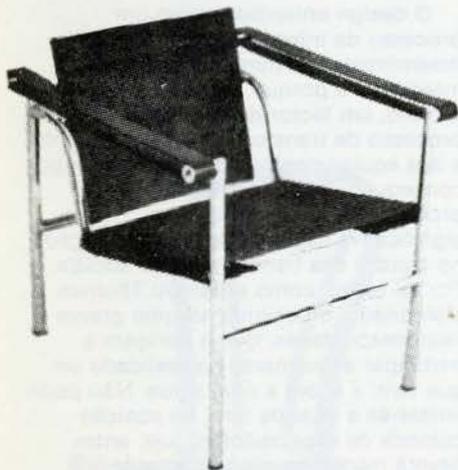
IV

O processo de transformação social que se tem desenrolado e prosseguido no sentido da libertação e dignificação do homem, implica a criação de condições de igualdade no usufruto dos bens culturais, em liberdade plena, sem qualquer espécie de coacção. A produção tem que deixar de ser dirigida a consumidores desumanizados, tomados como variáveis funcionais abstractas de um conjunto, considerados, somente, por serem indispensáveis à formulação de estudos de mercado. Os consumidores terão que deixar de ser, definitivamente, manipulados pelos que têm o poder de controlar o processo cultural a favor dos seus próprios interesses. A divisão entre criadores e consumidores terá que ser progressivamente anulada, e não acentuada, como vem acontecendo no seio das sociedades de consumo, e, de uma forma mais alargada, também a nível mundial, entre as sociedades industrializadas nas quais se concentram e monopolizam os meios de produção e os povos subdesenvolvidos, ou em vias de desenvolvimento, que, embora dispondo de matérias-primas, têm sido mantidos na dependência daquelas sociedades, limitados à condição de consumidores.

O futuro imporá um design voltado para uma permanente investigação, instrumento criador, revolucionário, inovador, que assuma por inteiro as responsabilidades que lhe cabem na definição e concretização do meio ambiente adequado ao desenvolvimento dos autênticos valores humanos.

Se queremos o "design para a vida" (como escreveu Moholy-Nagy em "Vision in Motion", ao afirmar que há design na organização da nossa afectividade, na nossa vida familiar, nas nossas relações sindicais, no urbanismo, em suma, em toda a actividade envolvendo indivíduos civilizados), então será necessário que, de uma vez por todas, o design deixe de depender sobretudo dos interesses do produtor e das exigências da produção; será necessário que passe a considerar os reais interesses do consumidor, quer no respeito da sua individualidade, quer no quadro social de que faz parte; será necessário que, pelo respeito dos factores regionais, da tradição cultural, da produção local, contribua para que a actividade do homem reflecta as autênticas necessidades e aspirações, os valores e símbolos da comunidade em que se integra, de modo a que os objectos e os espaços, para além de sinais da função, participem e sejam significantes da vida, em plenitude, do ser humano.

Costa Martins



Sociologia da B.D.



O aparecimento, evolução, características específicas e "escolas"

Embora à primeira vista possa parecer que este ponto tende a ficar desinserido e desintegrado num trabalho que se pretende numa perspectiva de análise semiológica da Banda Desenhada e tendo por fim a comprovação da hipótese formulada de que toda a Banda Desenhada encerra em si mitos, numa análise mais atenta e sem de maneira alguma tentarmos dispersar-nos dos objectivos propostos, consideramos de grande interesse debruçarmo-nos mais atentamente sobre o aparecimento e evolução da Banda Desenhada, numa tentativa de situar determinadas produções relativamente às condições históricas, políticas, económicas e sociais em que se inserem, o que não só pode explicar as condicionantes do seu aparecimento como também, no nosso entender, constituem as principais determinantes do seu desenvolvimento, divulgação e aceitação por um cada vez maior número de pessoas.

De facto, a Banda Desenhada é nos nossos dias importante meio de comunicação de massas, que tem como seus leitores e admiradores uma grande percentagem de adultos, mas constitui sobretudo para as crianças e adolescentes um grande veículo de transmissão de conhecimentos como meio de divulgação de determinada "cultura" e consequentemente um dos principais sustentáculos da ideologia que lhe está subjacente.

A Banda Desenhada, como discurso, surgiu na América nos finais do século passado. Aparecia então nos suplementos dos jornais diários como suporte publicitário para a venda de sabões (eram os "soap opera"), constituídos por pequenas sequências de quadradinhos, que sintetizavam uma "história" como ainda hoje os "comic strips" o fazem. Exemplo, "Os Peanuts", "Mafalda a Contestatária", etc.

A primeira Banda Desenhada assim considerada surge então numa publicação "American Humorist" num domingo, 12 de Dezembro de 1897. É "The Katzenjammer Kids", de Rudolph Dirks, que mais tarde há-de ser amplamente divulgada na Europa com o título de "PIM, PAM, PUM".

No entanto, esta Banda Desenhada é o resultante de uma longa evolução e pode ser considerada como uma ruptura relativamente àquilo que já se tinha feito neste campo da comunicação, dos quais referimos, por exemplo, o caso de "La Famille Fenouillard" do francês Christophe, que data de 1889, ou do "Max und Moritz" do alemão Wilhelm

Busch publicado em 1860, pela característica particular identificadora da Banda Desenhada, que é o balão, e que permite que os personagens se possam exprimir.

A Banda Desenhada rapidamente se autonomizou como discurso específico, tal como são o cinema, a literatura, a pintura, etc.

A especificidade da Banda Desenhada consiste pois na combinação e sobreposição de várias linguagens: literária, gráfica, imagética, a um primeiro nível de pureza destes significantes; icónica e mítica a um segundo nível em que é impossível isolar os significantes empregues do seu conteúdo histórico, social, político, linguístico, mítico, etc.

A rápida difusão da Banda Desenhada tem, em nossa opinião, a ver com uma certa economia em termos financeiros e técnicos, relativamente ao cinema, e numa certa economia de raciocínio, de esforço intelectual e de tempo do leitor-receptor no que respeita à literatura, nomeadamente ao romance.

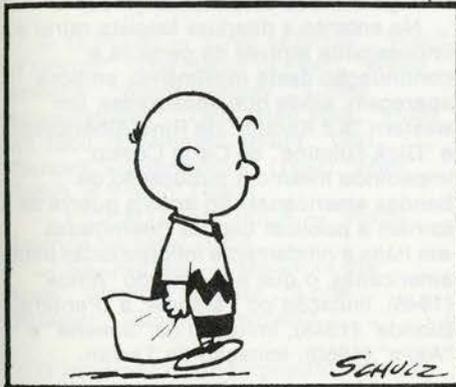
De facto e explicando melhor, enquanto que no cinema existem fortes limites técnicos e económicos que condicionam a fantasia das representações, na Banda Desenhada o único limite, poderemos assim dizer, é a imaginação do(s) autor(es).

Por outro lado e no que respeita à analogia que fizemos com a literatura, por exemplo, a descrição de uma cena de um romance pode tornar-se perfeitamente enfadonha e complicada, enquanto a Banda Desenhada em três ou quatro quadros pode encená-la e situá-la em todos os seus aspectos com uma economia de tempo e que redundará numa apreensão mais facilitada por parte do leitor.

Talvez por estas razões e também por uma progressiva degradação de qualidade que se verificou nos anos 50 a Banda Desenhada foi alvo de inúmeras críticas, que a consideravam como infraliteratura, literatura marginal, subliteratura.

Porém, a partir dos anos 60, assiste-se a uma tentativa de recuperação da Banda Desenhada, tentativa essa centrada na melhor qualidade dos textos e argumentos, a que não é independente, por exemplo, a criação em Março de 1962, do Club des Bandes Dessinéés, que reunia nomes como os de Francis Lacassin, Alain Resnais, Jean-Claude Romer, Bernard Trout, Jacques Lob, Alain Tercinet, Henri Vielle, Jean-Claude Forest, Michael Caen, Pierre Couperie, etc.

Mas vejamos duma forma mais



NOTA

O artigo que publicamos, é composto de excertos de uma investigação de Adelino Pinto Carvalho, Fernando Calçado do Rio, Lucília e Waldemar António Ramalho efectuado no âmbito do curso de Sociologia do I.S.C.T.E.. Devido à vastidão do trabalho, seleccionámos algumas passagens que consideramos do mais generalizado interesse.

sistemática e recorrendo à classificação proposta por Jacques Sadoul no seu livro "Panorama de la Bande Dessinée" (1), classificação essa a que anuímos completamente apesar de se referir sobretudo a publicações americanas, como se pode esquematizar a evolução da Banda Desenhada.

**Primeiro período (1897-1929):
Os "Comic Strip"**

Como o nome indica estas bandas que foram aparecendo na sequência dos "Katzies" nos diários americanos eram essencialmente cómicas e os seus heróis eram, na maioria, crianças (casos do "Little Nemo" ou do "Buster Brown"), apesar de depois já aparecerem personagens adultas como vedetas (por exemplo, "Mutt and Jeff").

Em 1913 aparece uma banda já mais elaborada, a "Bringing up father" que encerra já uma crítica social.

A maioria das bandas deste período são publicadas, como já referimos, em jornais diários, em séries de quatro quadros a preto e branco, ou aos domingos ocupando uma página inteira muitas vezes a cores.

É neste período, também nomeadamente a partir de 1921 com o "Felix le Chat", que se assiste à adaptação de personagens vindas do desenho animado, como por exemplo Mickey Mouse, Betty Boop, Tom and Jerry, Tweety and Sylvester, etc.

Em França também já se sentia uma certa actividade. Em 1908 Louis Forton publica "La Sande des Pieds-Nickelés". Benjamin Rabier ilustra álbuns para crianças aplicando a técnica narrativa da Banda Desenhada. Em 1925 Alain Saint-Ogan cria as aventuras de "Zig et Puce" que aparecem publicadas no "Dimanche Illustré".

Em Inglaterra antes da guerra de 1914 já tinha aparecido no "The Rainbow", uma publicação ilustrada para crianças, algumas personagens características da BD como é o caso do "Tiger Tim".

**Segundo período (1929-1949):
Idade de ouro**

É bem sintomático que o ano da grande depressão possa marcar o início de uma nova fase da BD a que Jacques Sadoul chama de Idade de Ouro.

Esse ano marca o início das Histórias de Aventuras como tema dominante da BD, por exemplo: Hal Foster adapta o célebre romance de Edgar Rice Burroughs, "Tarzan", à BD. Dick Calkins cria a primeira BD de Ficção Científica "Buck Rogers" tomando como argumento o romance de Philips Nowlan "Armagedeon 2419". Ernie Segar consegue modificar toda a fisionomia da BD ao criar a sua personagem "Popeye" na banda "Thimble Theatre".

Esta explosão de bandas de aventura têm obrigatoriamente a ver com a necessidade imperiosa de distração e evasão da vida quotidiana, com a necessidade de criar um certo movimento, uns certos sonhos e umas certas maravilhas para um público que atravessava na altura uma das mais graves depressões económicas da sua história.

Podemos, ainda que de forma grosseira, tentar dividir as bandas surgidas na América durante a Idade de Ouro em quatro categorias:

1º — Bandas policiais ou de espionagem (Dick Tracy, Red Barry, Secret Agent X9, the Phantom)

2º — Bandas de ficção científica (Brick Bradford, Buck Rogers, Flash Gordon, Connie, Mandrake)

3º — Bandas de aventuras (Terry and the Pirats, Tarzan, Jungle Jim, Alley OOp, Tim Tyler's luck)

4º — Bandas de western (Bronc Peeler, King of the Royal Mounted, Red Ryder, Lone Ranger).

O ano de 1929 é também um marco fundamental na banda desenhada belga. O desenhador Hergé cria as aventuras de Tintin e Milou, que aparecem publicadas no suplemento do jornal de Bruxelas "Le Vingtième Siècle". Em 1938 Rob Vel cria a personagem do jovem Spirou. De facto a BD belga vai dominar e influenciar toda a produção europeia durante mais de 15 anos. É nessa base que surgem bandas como "Lucky Luck" de Morris, "Buck Dany" de Victor Hubinon, "Blake et Mortimer" de Edgar P. Jacobs, "Alix l'Intrépide" de Jacques Martin, "Chlorophille" de Macherot.

Em França surgem jornais ilustrados de grande qualidade, nomeadamente o "Coq-Hardi" e o "Vaillant".

Surgido no tempo da ocupação francesa, o "Coq-Hardi!", cujo principal mentor foi Marijac, publica durante a clandestinidade a que estava sujeito bandas como "Guerre à la terre" do próprio Marijac, "Poncho Libertas" de Rallic, "Le capitaine Fantômes" de Cazanave enquanto o "Vaillant" se vira mais para bandas de ficção científica, como "Les Pionniers de l'esperance", "Pif le chien" e "Artur le Fantôme" de Lecureux e Poivet.

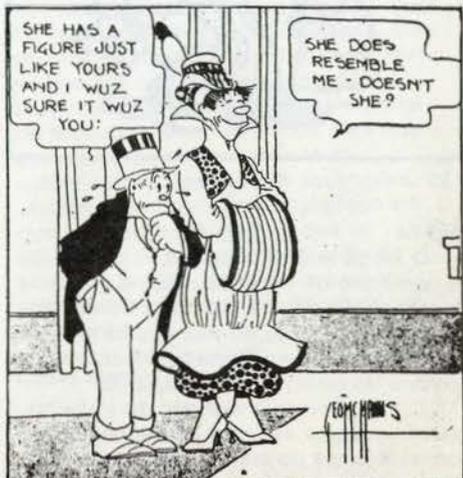
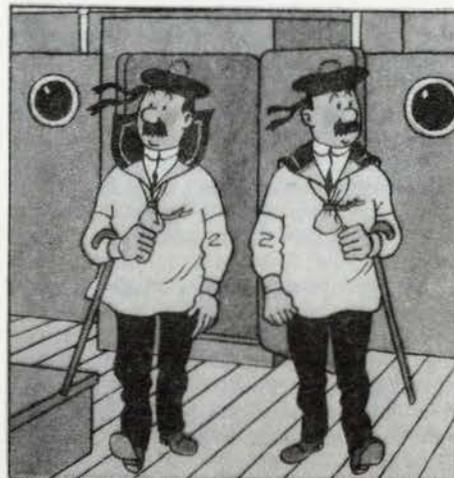
Em Inglaterra no ano de 1932 surge a primeira banda desenhada dedicada a um público adulto. "Jane", a banda erótica de Albion, aparece publicada no Daily Mirror. A BD inglesa do pós-guerra continua no entanto sob a influência da produção americana. É assim que surgem bandas policiais e de espionagem como "Modesty Blaise", "James Bond" e "Carol Day", de ficção científica "Jeff Hawke e Dan Dare", western por exemplo, "Gun Law".

Na Itália, o cenarista Federico Pedrocchi publica duas bandas de ficção científica de excelente qualidade "Saturno contro la terra" (1937) e "Virus, il mago de la foresta morta" (1939).

No entanto a ditadura fascista retrai e impossibilita através da censura a continuação deste movimento, embora apareçam, ainda que censuradas, um western "Kit Karson" de Rino Albertorelli e "Dick Fulmine" de Carlo Cossio, impedindo mesmo a publicação de bandas americanas. Só após a guerra se tornam a publicar bandas desenhadas em Itália e nitidamente influenciadas pelas americanas, o que é o caso do "Amok" (1946), imitação do Fantôme, a "Pantera Bionda" (1948), imitação da "Sheena" e "Akim" (1950), imitação do Tarzan.

**Terceiro período (1949-1964):
As bandas intelectuais**

O início da década de 50 é um período de transição da BD. É a "intelectualização", é o aparecimento de BDs já bastante elaboradas e sofisticadas, como é o caso das bandas humorísticas como "Pogo" (1948), "Peanuts" (1950), "Beetle Bailey" (1950), "Miss Peach" (1957), ou ainda "Wizard of Id" esta já em 1964, ou das mais realistas como "The heart of Juliet Jones" (1953)



e "Mary Perkins on stage" (1957).

Em contrapartida os anos 50 correspondem ao acender de acérrimas críticas contra a banda desenhada nomeadamente na Europa como parte das formações políticas de esquerda, o que afectou determinantemente toda a produção de novas bandas. De facto só já no fim da década com o aparecimento de duas revistas "Pilote" (1959) e "Hara-Kiri" (1960) se pode assistir a um resurgimento da BD com a publicação de bandas como "Le petit cirque" de Fred, "Le journal de Catherine" de Cabu, "Hit parade" de Wolinski, "Ils sont moches" de Reiser.

Os anos seguintes marcam de novo um dos pontos mais altos da BD, com a publicação de "Asterix le Gaulois", de Goscinny e Uderzo, "Le grand Duduche" de Cabu, "Achille Tallon" de Greg e "Fort Navajo" de Jean Giraud, todas elas publicadas no Pilote.

Ao mesmo tempo proliferam por todo o lado as denominadas bandas desenhadas para adultos que, de maneira geral, se podem dividir em três temas principais:

— TERROR — "Cryp of terror", "Wault of Horror", "The Haunt of Fear", "Weird Science", "Weird Fantasy", "Crims Suspensories", "Two-fisted tales", todas em 1950. "Frontline Combat", 1951, "Schock Suspensories" (1952), "Mad" (1952), e "Panic" (1954).

— FICÇÃO CIENTÍFICA — "Weird Science Fantasy", 1954.

— SATÍRICAS — "Melvin of the Apes", "Woman Wonder", "Lone Stranger", "Superduperman".

O movimento "underground" atinge também a banda desenhada por volta dos anos 60. Assim, em 1962, os principais percussores desse movimento colaboram numa revista "Help!", particularmente Robert Crumb, Gilbert Shelton, Ship Williamson e Jay Lynch, mas é já com o despertar do movimento hippie que o fenómeno "underground" vem à luz com a publicação de "Bijou Funnies" de Jay Lynch e de "Zap Comix" de Crumb (1967), logo seguidos de "Yellow Dog", "Snatch", "Skull Comix", etc.

Quarto período (1964-1976):

O fim do império

A partir de 1964 a BD sofre uma inesperada crise, nomeadamente aquela que era publicada nos jornais, crise essa que tem a ver com a recessão comercial e depois com a crise do papel que afectou o mundo por volta do ano de 1974. Podemos citar, no entanto, a banda americana "Dateline: Danger", que é, sem dúvida, a mais significativa de todas as publicadas em jornais, cujo tema é a luta contra o racismo e se mantém durante um período de 6 anos (1968/1974).

Em França, contudo, o ano de 1965 marca o início do apogeu da Revista Pilote, na qual vão colaborar todos os grandes talentos da BD, como Phillipe Druillet, Mandryka, Claire Brétecher, Tardi, Alexis Bilal, Jacques Lob, Morris, etc., o que faz com que a BD francesa inicie uma época de expansão, ao contrário da americana.

Em Itália o erotismo atinge todos os tipos de banda desenhada. Depois de "Isabella" (1966), surgem toda uma série de bandas cuja característica comum é o facto de os heróis serem do sexo feminino e aparecerem nas bandas desnudadas, como é o caso de "Angelica", "Theodora, la vergine", "Helga", "Bora-Bora", "Lucrezia", "Bonnie", "Venus", "Justine", etc.

O SIGNIFICADO SOCIOLÓGICO E BREVES CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS SOBRE A BANDA DESENHADA

A Banda Desenhada situa-se como um dos meios de expressão mais característicos da cultura contemporânea e cujo nascimento aparece muito próximo ao de outros mass média fundamentais na sociedade actual.

A Banda Desenhada começa a adoptar as suas convenções mais características e a sua forma actual por volta de 1895, um pouco antes do invento da Rádio (1896) e anos depois do invento da Televisão por Nipkow (1884).

A Banda Desenhada surge ainda como uma consequência das relações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista, amparados

numa rivalidade entre grupos jornalísticos (HEARTS vs. PULITZER) dentro de um esquema pré-estabelecido para aumentar a venda dos jornais, aproveitando os novos meios de reprodução e criando simultaneamente uma lógica própria de consumo.

Não se coloca no entanto o nosso trabalho no campo de análise do consumo da Banda Desenhada, mas a dinâmica do consumo, que no nosso século aproxima qualitativamente a Banda Desenhada do cinema, da rádio e da televisão, provoca uma pergunta específica à sua estruturação:

Quem consome a Banda Desenhada? Antem situemo-la sociologicamente:

Ao fazer uma abordagem estatística dos "comics", compreendendo o período 1909-1959, em jornais de Boston (Estados Unidos), F.E. Barcus apresentou-nos um curioso resultado, estreitamente vinculado à sua própria ideologia: 67% dos personagens da Banda Desenhada pertencem à classe média; 12% às classes mais baixas; 15% à classe burguesa; 16% não tem classe definida. Somente 36% exercem profissões normais; 23% não têm profissão definida; 17% procuram exercer profissões incomuns.

73,8% da Banda Desenhada produzida nos Estados Unidos situam-se em ambientes urbanos; 64% são histórias cómicas (durante a última guerra 19,2% são de aventuras); a vida familiar, nas suas múltiplas facetas; jamais apresentou um índice inferior a 60% e a fantasia — onde se inclui a ficção científica — jamais ultrapassou os 5%.

Outro dado de grande importância, quando relacionamos a Banda Desenhada com a ideologia do seu tempo e espaço, segundo uma pesquisa de Spriegelmann: as instituições são eficazes em 92% dos casos (o que equivale a dizer: as instituições burguesas são eficazes); a inteligência em 84%; a força em 73%. (2)

Outros elementos que julgamos oportuno mencionar dizem-nos que 72% dos personagens que povoam a Banda Desenhada são masculinos; 65% dos cartoonistas (3) americanos são originários de pequenas cidades ou do campo.

**LOOSE BOARDS! AN EXIT?
SHE WENT TO HER CAR?**



Pode-se então concluir que a Banda Desenhada está impregnada de ideologia pequeno-burguesa, individualista, visto que nascida sob os signos do capitalismo e da segunda revolução industrial; está marcada, como o cinema, pelos instrumentos tecnológicos.

Disso, aliás, parece exemplo o caso do aparecimento de bandas desenhadas como o Super-Homem, Bat-Man e o Capitão Marvel, respectivamente em 1938, 1939 e 1940. "Desorientada e decepcionada a classe média precisava de super-heróis. Somente uma sociedade de consumo como a norte-americana, cuja alienação ideológica-participacional era evidente, poderia oferecê-los em grande escala".

Pela sua característica de meio de comunicação de massas, a Banda Desenhada teve influências sobre as sociedades em que incidiu, enquanto que simultaneamente era influenciada pelas reacções e acontecimentos dessa sociedade. Este é, aliás, um princípio dialéctico ao qual nenhum mass-média pode escapar, sujeitos como estão ao efeito do que em cibernética se denomina "feed-back".

A penetração e vastidão destas influências é, aliás, sumamente significativa, pelo que trataremos de esboçar algumas notas que sirvam de ponto de partida a algumas reflexões que mais adiante desenvolveremos.

Pelo carácter icónico-literário da sua linguagem, a Banda Desenhada aparece relacionada, de certa maneira com o teatro, a novela, a pintura, a fotografia, o cinema, a televisão, etc.

Com o teatro tem a banda desenhada

em comum a "acção dialogada" e esta relação é aliás tão óbvia que os primeiros desenhadores de Banda Desenhada permaneceram de certo modo sujeitos a uma estética teatralizante, que os levava a mostrar os personagens de corpo inteiro, ignorando as vantagens expressivas resultantes da planificação, recorrendo unicamente a deslocações muito tímidas dos personagens no espaço.

Da pintura herdou a Banda Desenhada um repertório de técnicas, se bem que algumas delas se assimilaram lentamente. Somente em 1924 Roy Crane (4), o qual havia estudado na Academy of Fine Arts of Chicago, aparece com a primeira Banda Desenhada de aventuras onde se começa a experimentar as possibilidades do pincel, o qual permite obter melhores modulações gráficas, com sombras, tonalidades e texturas mais ricamente elaboradas. Este processo surge poucos anos antes do aparecimento de Harold Foster (5) com a série "TARZAN" (1929) que, à semelhança de Crane, tinha frequentado em Chicago a Academy of Fine Arts e a National Academy.

Curioso será, aliás, verificar que ambos os processos surgem no momento em que nos Estados Unidos duas formas de expressão conheciam o seu apogeu: o naturalismo da ilustração publicitária e o cinema. Com Harold Foster o lápis e o pincel compõem imagens através do "ponto de vista da câmara": os plongées e contra-plongées, composição em profundidade e em diagonal, primeiros planos, jogos de claro-escuro e contraluzes

cinematográficos, etc.

As convergências da arte cinematográfica na Banda Desenhada são tão numerosas que seriam impossíveis de enumerar e referenciar neste trabalho.

O quadro e as microunidades significativas

Optámos por chamar quadro ao que geralmente se conhece por quadrado, devido a este ser de forma rectangular na generalidade variando de dimensões conforme as conveniências do desenhador.

É o quadro uma unidade narrativa de extensão variável, na qual o artista distribui a sua composição e cujos limites são geralmente representados por uma simples linha (filete) de espessura variável. O quadro não é mais, pois, que a representação gráfica do mínimo espaço e/ou tempo significativo, que constitui a unidade de montagem de uma Banda Desenhada.

O quadro representa graficamente como tal um espaço e uma temporalidade ou, mais precisamente, um espaço que adquire dimensões de temporalidade, visto que está composto com signos estáticos icónicos, os quais, apesar da sua imobilidade, podem assumir uma dimensão temporal graças às convenções da sua leitura. Encontramo-nos desta maneira perante um caso de espaço-temporalizado ou de tempo-especializado.

Isto é aliás tão óbvio para os desenhadores, que talvez sem demasiada reflexão teórica inventaram um tipo de



quadro que a prática profissional denomina de "quadro-flash", de pequenas dimensões e que imobiliza num primeiro plano um momento muito fugaz e significativo da acção.

Este sistema significativo de escassos signos icónicos a serem lidos, provoca necessariamente uma leitura de ritmo rápido, a qual reforça a impressão que se pretende restituir. Inversamente um espaço de maior dimensão como a paisagem exige pela sua abundância de signos icónicos um quadro maior determinando uma visão mais prolongada. Destes dados de psicologia da percepção depreende-se como característica geral que o "espaço e a temporalidade representados são factores condicionantes do formato do quadro".

Do acima referido nos parece exemplo significativo as "daily strip" (6), pois que geralmente a três quadros correspondem três planos diferentes no seu enquadramento e no seu ângulo. Esta variedade de planos é uma lei do género das "daily strip" tendo em conta que os autores devem equilibrar o reduzido espaço de que dispõem se quiserem conservar o interesse da narrativa.

Mais do que em qualquer lado é ali que pode nascer o aborrecimento devido à uniformidade e por esse motivo, se houvesse três enquadramentos quase idênticos, estes tornar-se-iam insuportáveis, deixando de interessar o leitor. De notar ainda que esta variedade de planos para ser lucrativa não deve ser... gratuita! Ela faz-se segundo uma progressão desejada, resultando de um

argumento maduramente elaborado onde a oposição e o lugar respectivo dos planos e dos ângulos foram calculados com cuidado a fim de poderem traduzir certos sentimentos e determinadas impressões, pois que os desenhadores de Banda Desenhada pretendem, deliberadamente ou não, segundo a nossa opinião, traduzir a sua visão das coisas quer se trate do tempo presente, do passado ou do futuro, substituindo assim o seu mundo à história.

Isto parece-nos ser, aliás, uma das constantes da arte de massas que consiste em fazer extrapolações quase instintivamente a partir do discurso social no seio do qual ela encontra as suas raízes. A Banda Desenhada encontra, como é evidente, o seu lugar neste movimento de projecção.

O primeiro elemento que define um quadro é o enquadramento, o qual se pode definir como uma "delimitação bidimensional de um espaço". Há que referir que esta delimitação bidimensional se refere a duas ordens de espaço distintas: o da superfície do suporte (papel) sobre o qual o desenhador opera graficamente e o espaço figurativamente representado pelo desenhador. Trata-se, como é evidente, de dois espaços distintos mas inseparáveis, porque a representação do segundo (espaço ideal) não pode existir sem o suporte do primeiro (espaço real).

Chegamos assim às verdadeiras "convenções específicas" da Banda Desenhada, entendendo especificidade no sentido de exclusividade à Banda Desenhada, o que não significa que estas

convenções sejam imprescindíveis para a sua existência histórica, nem para a sua expressão.

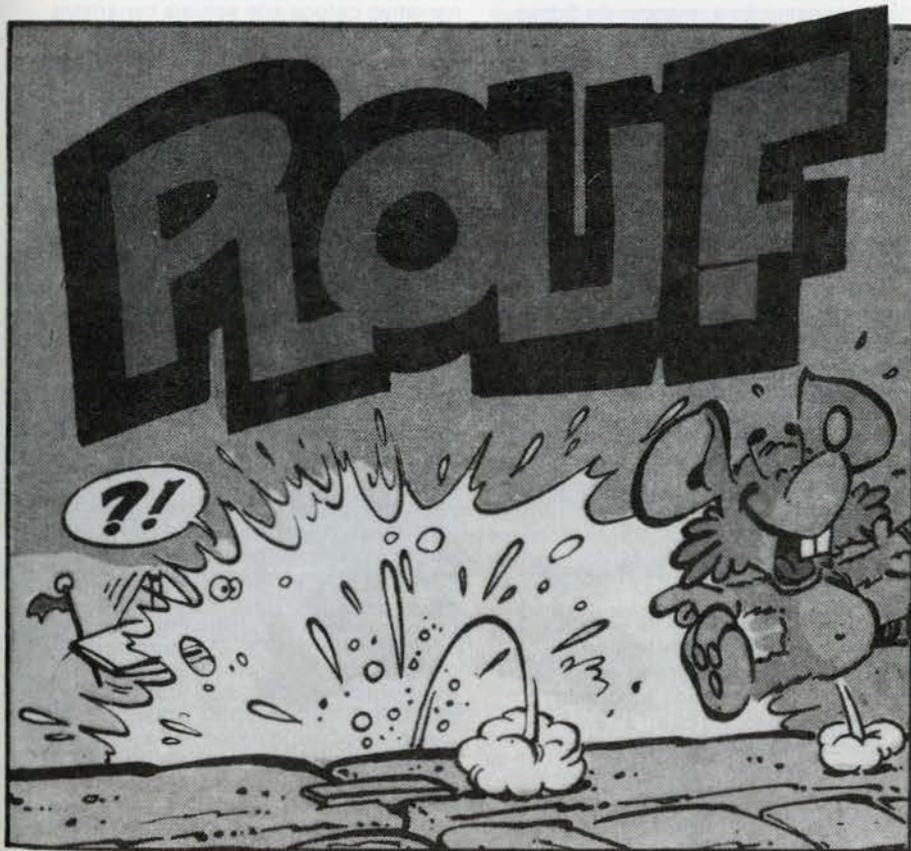
Tais convenções são três: "O Balão", as "Onomatopeias" e os "Signos cinéticos". A mais importante é sem dúvida o balão que se pode definir como "convenção específica da Banda Desenhada", destinada a integrar graficamente o texto dos diálogos ou o pensamento dos personagens na estrutura icónica do quadro.

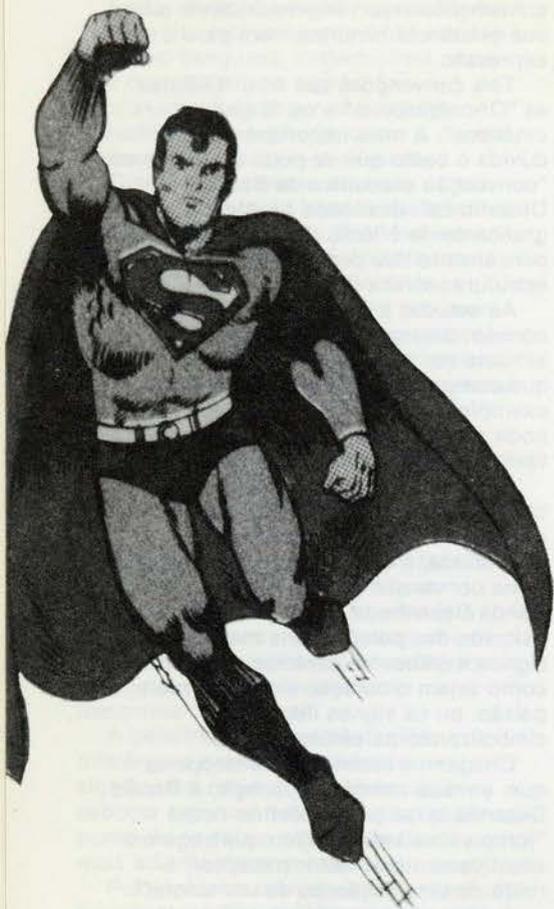
Ao estudar a morfologia do balão convém distinguir claramente a sua silhueta (ou "continente") e os signos que comporta (ou "conteúdo"). Por exemplo, um balão em forma de serra pode servir para expressar ou acentuar o texto colérico de uma personagem.

As "metáforas visualizadas" constituem uma das mais curiosas convenções linguísticas da Banda Desenhada, a qual se pode definir como "uma convenção gráfica própria da Banda Desenhada que expressa o estado psíquico das personagens mediante signos icónicos de carácter metafórico", como sejam o coração simbolizando a paixão, ou os signos ilegíveis simbolizando palavras, etc.

Chegamos assim às onomatopeias que, em sua concreta aplicação à Banda Desenhada, se podem definir como "formas com valor gráfico que sugerem acusticamente ao leitor (receptor) o ruído de uma acção ou de um animal".

A última convenção específica da linguagem da Banda Desenhada são os signos cinéticos, convenções gráficas que se destinam a expressar a ilusão do movimento.





A IMAGEM DE UM SUPER HERÓI NA BD:

O mito do "super-homem"

Uma imagem simbólica, a qual encerra em si particular interesse, é a de "Super-Man" e isto devido a ser uma constante da imaginação popular que um herói seja dotado de poderes superiores aos do homem comum; disso é aliás exemplo o rico manancial possível de colher na literatura ou no cinema: de Hércules a Siegfried, de Rolando a Pantagruel.

Por vezes, a virtude do herói é humanizada e os seus poderes mais do que sobrenaturais não são mais que a excelência de um poder natural; a astúcia, a velocidade, o lado combativo, o espírito de observação, etc. Mas numa sociedade nivelada, onde os problemas psicológicos, as frustrações e os complexos de inferioridade estão na ordem do dia, numa sociedade industrial

onde o homem se torna um número no quadro da organização social, a qual decide por ele, onde a força individual é humilhada pela máquina a qual age em lugar do homem determinando os seus próprios movimentos, numa sociedade deste tipo é o herói positivo que deve encarar para lá de todos os limites, as exigências de poder que o cidadão comum alimenta sem as conseguir satisfazer ou mesmo alcançar.

Por todas estas razões é o Super-Homem um mito típico de tal género de leitores: — Mas quem é o Super-Homem?

Oriundo do planeta Krypton, o filho de um famoso cientista é colocado num veículo especial aquando da altura de uma catástrofe cósmica em Krypton. Cresce assim na terra dotado de poderes sobre-humanos. A sua força não tem limite, pode voar a uma velocidade igual à da luz e quando a ultrapassa quebra a barreira do tempo transportando-se a outras épocas, transforma com o calor da mão e pela pressão desta o carvão em diamante, pode nalguns segundos abater uma floresta a uma velocidade supersónica, fazendo nela uma cidade. Pode deslocar montanhas, levantar transatlânticos, destruir diques ou construí-los. Pode através da sua visão raios X observar através dos corpos até distâncias ilimitadas. Pode com o calor dos seus raios visuais fundir objectos de metal e possui super-audição. Enfim o Super-Homem é belo, saudável, humilde, bom, prestável: a sua vida é dedicada à luta contra as forças do mal e é um colaborador infatigável das forças da ordem.

Simultaneamente a imagem do Super-Homem pode ser facilmente identificada pelo leitor pois este vive entre os homens sob a falsa aparência de um jornalista (Clark Kent); e como tal é aparentemente crente, tímido, de inteligência medíocre, míope e submisso à sua colega de trabalho (Lois Lane), profundamente matriarcal e libidinosa, a qual o despreza estando louçamente apaixonada pelo Super-Homem.

A dupla identidade do personagem

A dupla identidade do Super-Homem surge assim com um interesse determinado na narrativa, pois que ela permite obter a articulação de uma maneira bastante variada da récita do discurso aventureiro do personagem com os equívocos e um certo suspense do romance policial.

A descoberta é excelente do ponto de vista mitopoético

"Clark Kent personifica tipicamente o leitor médio que vive obsecado pelos seus complexos e desprezado pelos seus semelhantes; o empregado médio do comércio americano, o qual, através de um evidente processo de identificação, alimenta em segredo a esperança de um dia poder vir a ser um homem superior de forma a conseguir assim apagar toda uma vida de mediocridade".

in "Le mythe de Super-Man" pág. 25. Communication n° 24

Já anteriormente referimos as lutas incansáveis do Super-Homem contra as forças do mal e a sua colaboração infatigável com a polícia. No entanto, duas perguntas nos parece, aliás, pertinente levantar nesta altura do trabalho:

1 — Quem são os adversários do Super-Homem?

2 — Que tipo de benefícios traz Super-Homem à sociedade?

— Super-Homem luta numa sociedade sem problemas raciais onde é verificável a inexistência do conflito, não há repressão social nem tão pouco lutas económicas ou políticas, fazendo a defesa da propriedade privada. Devemos, aliás, acrescentar que o mito e a ficção-científica se projectam sobre a realidade e a actualidade norte-americana. Os personagens, o vestuário, os transportes, os arranha-céus de Nova York, as auto-estradas, as forças da ordem, não deixam margem para dúvidas que o Super-Homem é um nosso contemporâneo (é um norte-americano naturalizado).

Os super-poderes, suas funções na narrativa

Os super-poderes do personagem fazem com que dificilmente tenha adversário à altura, e como tal introduz na narrativa a impossibilidade ou dificuldade do desenvolvimento da intriga. Cada história resume-se a poucas páginas e cada publicação quinzenal a duas ou três histórias completas.

Esta necessidade de desenvolvimento narrativo coloca aos actuais cenaristas do Super-Homem graves problemas pelos quais fazem introduzir na narrativa um calcanhar de Aquiles ao homem de aço, a Kryptonite, metal de origem meteórica, o qual emite radiações que enfraquecem o herói e que os seus adversários tentam por todos os meios reter afim de neutralizar o "justiceiro". Mas um personagem dotado de tamanhos poderes sobre-humanos, quer intelectuais quer físicos, pode facilmente encontrar saída nas situações mais embaraçosas. A introdução do elemento Kryptonite, como única fraqueza de Super-Homem, não oferece como é óbvio uma gama muito rica de soluções e enquanto tema narrativo só pode ser utilizado moderadamente.

(1) — Edições "J'ai Lu", 1976 Paris.

(2) — Estes dados foram colhidos — por nós — do livro "BANDE DESSINÉE ET FIGURATION NARRATIVE", pp. 155/59.

Quanto à fantasia (que jamais teria ultrapassado os 5%), ela foi mais ou menos intensa na década de 30 — anos de grande crise moral e social para a sociedade americana, esmagada pela crise económica de 1929. Discordamos, pois, dos 5%.

(3) — Desenhadores e criadores.

(4) — Criador da série "Wash Tubbs".

(5) — Criador do moderno realismo na Banda Desenhada.

(6) — Tiras de 3 a 4 quadros publicadas na imprensa diária.

Arte e Sociedade no Ocidente Medieval

"A alma pobre do povo expressa a sua angústia e a sua fala, no seu andar lento e grave, no seu medo do Diabo, na sua superstição. Todos os caminhos escoltados por cruces enferrujadas; nas igrejas, Cristos em nichos poeirentos adereçados com miçangas, ex-votos gordurosos e tranças de pêlo chamuscado pelo tempo... Inquietante paisagem, a das almas e dos campos..."

Apesar de se manter ainda válido para uma certa realidade peninsular actual, este expressivo texto de Lorca exprime ao mesmo tempo com clareza e verdade a inquietante paisagem das almas e dos campos medievais.

Subjugado pelos mitos, o homem da Idade Média via a vida ordenada por determinadas ideias-força que se impunham pela evidência, como tudo o que era indiscutível! Estávamos num mundo de absolutos e certezas, "pôr em causa era estar de fora, às margens do tempo..."

A maior e mais antiga obsessão do homem, a justificação de tudo o que "é", ou esse desejo louco de unidade a que se referia Camus, encontrava aqui o seu reino preferido. Afastando a fé na razão entronizada pelo espírito grego, chegamos a uma situação em que o papel da dúvida é nulo, em que qualquer questão encontrava pronta solução no plano de um reduzido conjunto de verdades ideais reveladas, às quais se chega por um conjunto de complicados formalismos.

Mas o absoluto da existência, produz curiosamente também o efeito contrário: é que não há nenhum objecto que se "deixe levar" pelo conhecimento revelado, e assim não raro se deparava com enormes discrepâncias entre a teoria e a prática: o dogmatismo abre portas à inquietação, ao misticismo, à magia, ao mundo das sombras...

Por outro lado, todo o cristianismo e anteriormente a ele, todo o espírito judaico, estava impregnado da ideia de castigo, de catástrofe, de fim próximo. Uma tal situação, aliada à inconsistência do conhecimento, criava um estado de espírito favorável ao despêndio de enormes energias na vida do além, à morte, à preparação do dia do juízo... "ai de quem não estivesse preparado".

Sem o apoio de si próprio, sem o encorajamento à confiança na infinitude da sua própria força, "o homem sentia-se nu, porque era peçador". E assim temia o peso de Deus e de tudo o mais que pudesse habitar para além da triste e sofredora realidade quotidiana.

Na feliz expressão de Vergílio Ferreira, o homem medieval não acreditava: estava possuído pela crença! E se acreditar

implica uma escolha, isto é, uma mediação e um distanciamento, a posse implica uma subjugação, e é também por isso que todo o sofrimento ganhava ares de naturalidade e merecido castigo, de fatalidade inevitável... intransformável.

Longe de se fazerem penetrar de mobilidade e dinamismo, as concepções sociais da Idade Média são estáticas e intemporais.

A arte surge assim como um instrumento de revelação, de necessidade de apaziguamento, como meio de adoçar as potências invisíveis e a cólera de Deus. Como diz Duby, esta foi certamente a causa primeira de toda a arte sacra, "uma forma de domínio sobre o trágico da vida": como em todas as épocas, também aqui ela desempenha uma função catática.

Por isso diz Duby, para além das diversidades estéticas que a caracterizam neste período, fruto de naturais diversidades culturais e geográficas, do conjunto das invasões, das trocas com o Islão e Bsânio... a toda a actividade de produção artística desta época subjaz uma profunda unidade de função.

Um pouco à maneira dos nossos psicólogos, trata-se aqui de um fenómeno de transferência: transfere-se para a arte esse desejo louco de unidade de que falava Camus. E então, se tranpusermos os aspectos imediatos e formais com que se apresenta aos olhos do espectador desprevenido, identificamos aí toda uma filosofia de vida, a própria condição do homem medieval, ou não fosse verdadeira a afirmação de Shakspeare para quem a arte "apela àquilo que no homem é mais ele" como um veículo privilegiado para penetrar no seu âmago.

A produção artística medieval, consegue sintetizar de forma perfeita a serenidade e a resignação: uma apoiada na evidência da pequenês humana, outra na sua subjugação a um destino. Toda a Idade Média segue um destino a partir do acto da criação!

Ela é por isso comunicação com o invisível, uma elevação para algo mais que transpusesse a pequenês da realidade, uma tentativa de criar um mundo com a dimensão do nosso absoluto, ainda quando perdida em simbolismos estêreis e simples caudais de emoções, próprias de uma sociedade cavaleiresca para quem só a força conta.

Mas paralelamente a essa resignação serena que a catedral e o mosteiro traduzem, aparece também a inquietação e o macabro, espalhando o paradoxo atrás referido que obriga as certezas do dogmatismo a fazerem-se acompanhar



Sacramentário de Sain-Géreon, Cologne:
Cristo em Magestade 980-990

pelo misticismo e a magia.

Nos séculos finais da Idade Média, a imagem da morte quase monopolizou as realizações no campo da escultura, nasce uma arte tumular com o espectáculo horroroso dos cadáveres em putrefacção, com a dança da morte encantando os festins palacianos quando "com o seu rosto simiesco arrastava Papas e Imperadores, reis e idiotas".

De qualquer modo, o mosteiro, a catedral, a igreja, o simbolismo, o pessimismo, a serenidade, a inquietação e a renúncia, definem o conjunto de combinações possíveis da criação artística própria dos quadros transcausais e finalistas de visão do mundo, porque são espirituais e religiosas as forças que movem estas épocas.

Abandonando agora estas considerações mais teóricas, e atendendo à classificação de Duby, podemos dividir esta arte medieval em três períodos diferentes segundo as relações que necessariamente mantêm com as conjunturas político-sociais.

O primeiro estende-se desde o século VIII, época da coroação de Carlos Magno e do renascer da ideia do Império, até à nova divisão da Europa em pequenos estados de outros tantos soberanos, por meados do século IX. A primeira chamaríamos "arte imperial" deixando à segunda o qualificativo de "feudal".

O terceiro período é a resultante da encarniçada luta que opôs a Igreja ao poder laico pelo domínio das missões estéticas, de que aquela viria a sair vitoriosa introduzindo assim uma arte de feições monacais.

Dado o domínio transcendental da existência, e sendo a arte uma forma privilegiada de comunicação com a divindade, ela está então necessariamente associada ao poder político, e é pela oferenda que o soberano conquista as benéces divinas para o seu estado.

Carlos Magno reunia além disso, uma condição prévia essencial ao domínio das missões estéticas: era um imperador sagrado, nele a Igreja depositava as esperanças da reconstrução do Império Cristão, "Sou Senhor e Pai, Rei e Sacerdote... guia de todos os cristãos", escreveu ele em carta a Leão III. Estava portanto em posição de poder dialogar com as forças da vida e da morte. Estava em condições de poder utilizar a arte "cheio da força do Senhor e das potências do além".

Esta arte imperial era uma arte pesada, de feições monumentais, privilegiando as realizações arquitectónicas do âmbito das catedrais e dos templos de oração. É toda uma actividade de construção de igrejas de adorno de altares e relicários, de ilustração de livros litúrgicos, estes últimos determinando aliás a fusão da arte da imagem com a cultura escrita.

Sendo um rei sagrado, o estado funde-se com a igreja e a cultura escrita, até então privilégio desta, penetra na corte e com ela os ideais de instrução e

sobretudo o espírito latino. O ideal clássico exerceu uma tenaz ditadura durante toda a Idade Média. Nos planos cultural e político Carlos era imperador à maneira dos romanos, Otão I declarou Roma capital do mundo, e Cluny deve a sua prosperidade à ligação directa com a casa de S. Pedro.

Mas como fizemos notar, trata-se de um classicismo latino filtrado pelos rígidos princípios e dogmas dos Padres Apologetas do século II, um classicismo sujeito a uma apertada síntese cristã e a sólidas considerações de doutrina. É para ele que se encontram voltados todos os espíritos cultos desta época, para os ideais estéticos do Baixo Império, que encontram nas moradas reais os seus verdadeiros conservatórios de tal forma que, mesmo depois do fim desta arte imperial, a criação cultural-artística se desenrola ainda nesta mesma linha, trata-se de uma arte romanizada.

É em torno da morada imperial que se aglomeram os melhores artistas e artífices do Império, e inclusive estrangeiros, eles são além do mais o vivo testemunho do poder e grandeza do soberano "que tem poder material suficiente para captar pelo presente o dom das potências divinas".

Mas no século IX a conjuntura política altera-se, o poder imperial recua, limita-se agora às regiões do norte da Europa, a Europa das realidades onde os imperadores germânicos tinham conseguido retardar o desmembramento do poder político.

Enquanto isto, ao sul, nasce e prolifera a Europa dos pequenos Estados, confederações de pequenos déspotas todo-poderosos que se subtraem à dependência política do Estado Franco. É a época da cavalaria, da chamada cultura dos cavaleiros, eles são os novos donos da Europa, uma turba de iletrados que faz abater sobre a sociedade o peso da sua força.

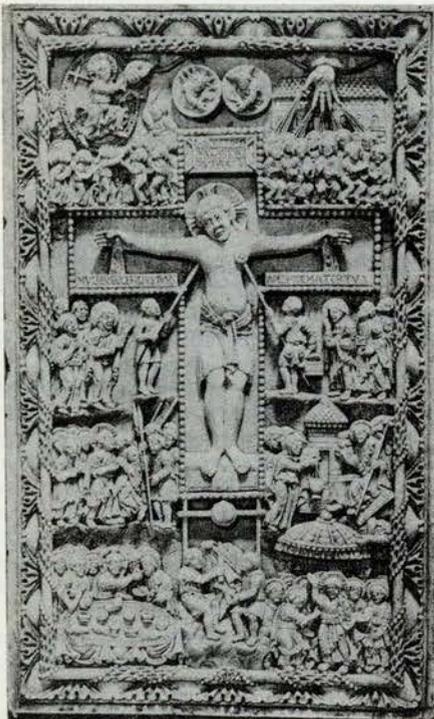
Herculano caracterizou a época como a do "vilipendo do Direito, da santificação da força e da soltura das paixões". Por toda a parte se respira um ambiente de aventura, de espadas que se entrecrocavam como uma epidemia que tudo contagia, inclusive a Igreja.

Huizinga cita Juvencel: "É uma coisa alegre a guerra... tanto se ama o camarada na guerra.

Quando se vê que a disputa é justa e que os do sangue lutam com bravura, vêm as lágrimas aos olhos".

Datam desta época os monges guerreiros, em arriscadas cavalgadas, bramindo as espadas e deliciando-se nos prazeres da disputa, forcejando para si o domínio das rendas. A Igreja mergulha no feudalismo, abandonando o ideal de pobreza, a cultura deserta, e é submergida pela força.

Num ambiente destes, a arte tende a tornar-se em puro caudal de emoções, de adornos, de instrumentos decorativos ostentando poder e riqueza, porque é próprio duma mentalidade destas "exprimir a ideia de grandeza por sinais visíveis," e não tanto pela força das



A Crucificação
Marfim fim do Séc. XI principio do Séc. XII.
Narbonne (Aude) Tesouro da Catedral
de Saint-Just

ideias.

Há um excesso de formalismo, de ritos, de cerimoniais, de rigidez de normas (que até nos calabouços se cumpriam) de fantasia... "é a luta da alma apaixonada dum raça selvagem, lutando para dominar o orgulho e a ira... sem esse sistema rígido de normas convencionais, a paixão e a ferocidade causariam a destruição da vida".

Como se vê, a fantasia, o simbolismo, o cerimonial de etiqueta, desempenham aqui uma função cartática aproximando a vida da arte, uma catarse que actua atribuindo um significado quase divino, quase religioso a todos os actos do quotidiano, que os despiisse da enorme carga de pecado e do excesso de temporalidade que a lei da espada necessariamente arrastava. A própria coragem, a honra, o amor, a lealdade, se recobriam deste verniz especial que lhes conferia um ideal estético (e erótico)

"Interrompe-se então a continuidade de grandes empreendimentos artísticos conduzidos em nome do soberano" mas por outro lado a arte adquirir uma riqueza e uma diversidade de formas muito mais elevada, quer pela diversificação dos centros políticos de que passa a depender, quer pela influência bizantina e árabe que invadiam agora o sul da Europa, pelo sul da Itália e pela Península Ibérica respectivamente.

Mas estes pequenos déspotas não reuniam uma condição especial para a posse das missões estéticas desta arte sacra: não eram sagrados! A Igreja não lhes reconhecia qualquer elan divino que pelo contrário tinha atribuído a Carlos Magno, e desencadeia um processo tendente a reivindicar para si o direito exclusivo de dialogar com as forças do

além. A mais expressiva manifestação da sua vitória foi o poder e a riqueza da abadia de Cluny.

Triunfa o movimento monacal, os monges, pela sua disciplina, pelo rigor dos seus hábitos, cedo ultrapassam os bispos e suas catedrais ainda muito presos a um passado indesejável. É que outrora o serviço de Deus permitia a disputa armada entre os cristãos, agora, a proximidade do ano 1000 e com ele a da crença no fim do mundo, convidavam a Europa à concórdia e à paz. O monge, autêntico "agente de redenção colectiva", transforma-se no substituto do herói antigo, no modelo, no padrão que se pretende imitar.

São eles que detêm agora o destino das almas da Europa no próximo julgamento final que a todo o momento se esperava.

"A esmola lava o pecado, como a água apaga o fogo".

É pela oferenda, pela esmola, pelo ouro que se oferece à abadia e ao mosteiro que cada um conseguirá melhorar a sua posição na escada do paraíso. A Igreja comula-se de riquezas! Assiste-se a uma das maiores movimentações de riqueza mobiliária que a Alta Idade Média conheceu.

Este movimento de concórdia e passificação na sociedade cristã ficou bem patente nas artes plásticas: se a cultura dos cavaleiros representava o Cristo do alto do seu trono como um suserano no seu Feudo celeste, depois do ano 1000, aparecem as primeiras representações de um Cristo pobre e humilde, à medida da angustia dos homens: magro, esquelético, sofredor.

Mas esta sociedade de linhagens que já de si não podia esquecer os seus ancestrais, e esta crença no fim próximo da Humanidade, fazem explodir com espectacular força o culto dos mortos. Proliferam as solenidades funebres os enterros, a ideia da morte, uma arte funerària e tumular...

Com o decorrer dos tempos esta ideia assume um aspecto macabro, chegavam a realizar festas nos claustros sepulcrais com comerciantes e prostitutas à mistura... como diz Huizinga, "a imaginação daquele tempo deleitava-se com estes horrores".

Há um recrudescer do misticismo, de bruxarias "Todo o horror medieval, com todas as suas ignorâncias e todos os seus crimes, com sombras de enforcados, com milagres fradescos, cavalgadas funerárias, pisadas de cavalos fortes...".

Há quem relate o caso dos cidadãos de Mons que compraram um bando de salteadores numa aldeia vizinha para terem o prazer de os espancar na sua praça, deleitando-se com o espectáculo dos seus sofrimentos.

É assim que a arte se orienta para um "momento mori".

De qualquer modo toda esta actividade de produção artística era essencialmente elitista, não que não traduzisse de uma maneira ou outra o estado de espírito geral da Idade Média

enquanto dominado pela transcausalidade finalista, mas no sentido de que era obra de um número restrito de homens cultos, caso contrário como aponta DUBY, ter-se-ia esboroadado na rudeza gritante dos chamados "homens de trabalho". Não havia com efeito condições para o florescimento de uma arte popular digna desse nome.

Este espírito de elite prolongou-se mais tarde para vir marcar também a actividade de produção artística do Renascimento. Francisco de Holanda dizia acerca da pintura que "Esta nobilíssima arte, é só para os grandes príncipes servir e não para outra gente". António Ferreira, não esperava nada do "Cego povo que não sabe crer/nem estimar senão o que é pior". Leonardo pintava "com o cérebro e não com a mão" porque a mão estava destinada às rudes tarefas da agricultura e da produção artesanal-corporativa.

Só mais tarde, quando o sonho se democratizou e as hierárquias se desfizeram, quando as concepções sociais se fazem penetrar de dinamismo e mobilidade, só mais tarde dizíamos, as missões estéticas se alargaram a espaços sociais cada vez mais vastos e nutridos, são os Românticos que começam a pagar tributo às massas com o sonho de Victor Hugo de "Pôr um barrete encarnado no velho dicionário".

Pedro Calafate

BIBLIOGRAFIA

DAMPIER, W. Cecil — *História da Ciência e suas relações com a Filosofia*. Lx, ed.

Inquérito, 1945

DUBY, Georges — *O Tempo das Catedrais*

HUIZINGA — *O Declínio da Idade Média*,

Lx. Pelicano, s. d.

FERREIRA, Vergílio — *Do Mundo Original*,

Lx. Bertrand, 1979 *Espaço do Invisível I*, Lx.

Arcádia 1977. *Arte Aristocrática, Arte*

Democrática (in Vértice)

LORCA, F. Garcia — *Prosa Viva, Ideário*

Coligido. Rio de Janeiro Aguilar editora,

1975

PIAGET, Jean — *Estudos Sociológicos*, Rio de Janeiro, ed. Forense, s. d.

HERCULANO, Alexandre — *Opusculos*, vol. V



Carta de New Winster (957-975)
Edgar de Inglaterra oferecendo a Jeus o acto
de fundação do mosteiro

Teatro e Vanguarda

Discutir um tema tão complexo exige que se apontem alguns pontos prévios.

1. Como toda a gente sabe o que é o Teatro — ou tem uma opinião sobre isso — é evidente que a definição do que deve ser o trabalho de vanguarda em teatro, o que é a vanguarda do teatro, etc., depende da definição do termo Vanguarda.

2. Vanguarda, não é a mesma coisa para toda a gente. Daí as divergências, daí a polémica. Façamos um esforço, um primeiro esforço, para se chegar a um consenso: vanguarda é o que está à frente, é o que vai à frente.

3. O que é ir, ou estar, à frente? Nas ciências militares ou Políticas, essa situação é exemplificada pelo atirador especial, ou pelo batedor avançado que abre caminho ao corpo combatente, ou pela organização, aberta ou clandestina, que incorpora os interesses de amplas camadas da população. Neste sentido, e antes de se entrar em definições de quem está contra ou a favor do povo, de quem está à esquerda ou à direita, um acto de violência, um discurso político, um mero panfleto, etc., podem constituir actos de vanguarda.

4. Saímos agora de toda esta pré-definição, que começa a entrar um pouco perigosamente no abstraccionismo formalista e lembrem-nos que nada neste mundo é ingénua (no sentido de puramente gratuito). Isto quer dizer que Vanguarda terá a ver com algo de concreto, valorativo, até mesmo — e isto é um risco — um pouco ético.

5. Que valor mínimo ético-social se pode juntar ao conceito de vanguarda? Unicamente o que terá a ver com o bem estar e o prazer — no sentido epicurista de se guiar pela prudência e pela justiça (ou seja, o de não provocar o mal nos outros).

6. Sendo evidente que é um bem lutar contra qualquer força que nos quer destruir, parece que se pode chegar a uma definição mínima de Vanguarda: é tudo o que tenta avançar no caminho de proporcionar uma maior felicidade geral, em qualquer aspecto da nossa vida.

Depois desta definição mínima e elementar de vanguarda — mas, talvez, muito complicada para certos pensamentos — vejamos o que pode ser a posição de vanguarda no campo teatral.

Neste campo, dada a sua inclusão no vasto campo da Estética, é evidente que as posições definidas ainda são mais difíceis. Por outras palavras: seria um erro cair nas posições de demarcar a actividade teatral segundo regras fixas que têm a ver com a luta de classes, e as suas subdivisões políticas, sindicais,

militares, sociais, etc.

Mas pode-se lançar algumas pedras para a compreensão deste fenómeno:

1. Entre os milhares de autores que têm existido através dos séculos, a sociedade tem sabido seleccionar alguns nomes: Aristóфанes, Plauto, Sófocles, Shakespeare, Lope de Vega, Gil Vicente, Brecht... abstraindo da injustiça que será não colocar aqui outros nomes que têm merecido igual destaque, o que significa a escolha desses nomes? Significa que esses autores se preocuparam em testemunhar o seu tempo, arrostando contra humilhações e Inquisições, assumindo, por conseguinte, um lugar de Vanguarda para toda a História da Humanidade.

2. Os saltimbancos que trabalhavam em praça pública e que, mais tarde, foram **obrigados** a inventar a mimica, a alusão, e daí a Comédia d'Arte, porque não se podia falar do que se queria... e que, mais tarde, encontram uma reincarnação no teatro de agitação e propaganda da Alemanha dos Anos 20, também conquistaram a eternidade... ou seja, o reconhecimento de todos os que se preocupam com o trabalho Artístico e com a sua inserção na vida social. Mais do que muitos autores, davam a palavra... ou o silêncio expressivo... ao povo. Aliás, com toda a facilidade estavam com o povo, pois provinham daí.

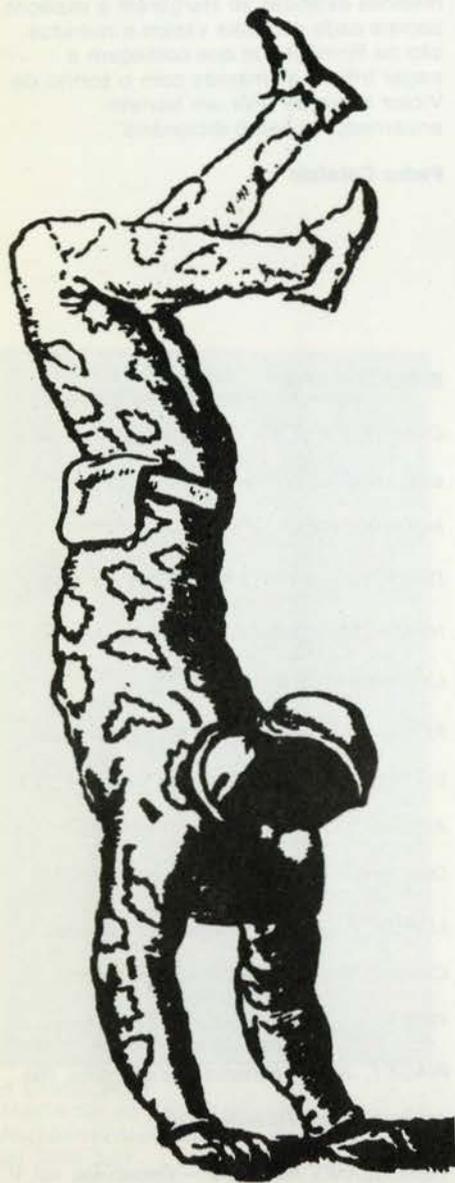
3. Através dos séculos, houve sempre autores e estilos de teatro preferidos pelo Poder. Felizmente, deles nada se sabe, deles "não reza a História". Porquê? Porque não traziam nada de contraditório, nem de subversivo no seu trabalho. É isso, nem o próprio Poder agradece...

Será possível uma mínima conclusão? Penso que sim. A minha definição seria que a vanguarda, em teatro, tem a ver, em primeiro lugar, com a capacidade e coragem de intervir, de uma forma crítica e transformadora, sobre a sociedade do seu tempo.

Quando se chega à concepção de que "fazer teatro é intervir criticamente sobre a sociedade onde se vive", outros desvios ou oportunismos podem surgir.

1. Pode surgir a tentativa — muitas vezes bem intencionada, é verdade, mas isso não significa absolvição — de se querer fazer passar um comício político por um espectáculo de teatro.

2. Em períodos de libertação abrupta de uma sociedade — como o que se viveu recentemente em Portugal com o 25 de Abril — surgem pessoas que negam que seja necessário o talento e o estudo para se trabalhar no campo artístico. É evidente que estas são as



primeiras pessoas a tentar novamente a "colagem" à burguesia quando verificam que a Revolução foi adiada ou que exige demasiados esforços...

Em contraposição a estas tendências, o que surge?

Inevitavelmente um trabalho que se afunda no formalismo puro, tentando imitar o ilusionismo e cabaret de feira das democracias burguesas do capitalismo avançado e, subsequentemente, na temática individualista: isolamento, angústia, desespero, suicídio. O que, convenhamos, não deixaria de ser um bom serviço prestado a toda a burguesia internacional: os contestários e revolucionários, em desespero, suicidavam-se em massa...

Um alerta: até agora, só temos analisado o campo da vanguarda, bem ou mal intencionado, aquele que se convencionou chamar de esquerda. Para haver um panorama completo do que é o Mundo teatral nos nossos dias, seria necessário estudar atentamente as alternativas que a burguesia propõe e que não se limitam, evidentemente, aos "actos falhados" da esquerda.

Em resposta a estes desvios da Vanguarda, que pensar e como actuar?

1. Do ponto de vista geral, é necessário ter bem presente que todos esses desvios são possíveis porque a ideologia dominante é ainda a burguesa; por conseguinte, essa acção terá de reflectir as oscilações, hesitações, desvios e oportunismos que sempre caracterizaram essa classe.

2. Do ponto de vista particular, do teatro, sendo assumida a posição que esta forma de Arte só avança e se torna viva quando é testemunho das preocupações do Povo, e não de qualquer individualidade isolada e perdida, é necessário que os artistas de teatro, autores, encenadores, actores, saibam exprimir o que o povo sente e diz.

Depois destes pontos gerais, passo a transcrever uns pontos de reflexão que consegui alinhar, a partir de uma experiência teatral de alguns anos, com emigrantes portugueses em Paris:

1. O teatro reflecte sempre uma determinada ideologia; essa ideologia está sempre ao serviço de um dos interesses: ou os interesses dos opressores, ou os interesses dos oprimidos.

Em marxismo, diz-se: ou a favor da burguesia, ou a favor do proletariado.

2. Toda a forma de Arte é política, por conseguinte. O que quer dizer que tem sempre a ver com formas de agitação e propaganda. Mas a agitação e propaganda exige, para ser eficaz, uma Arte complicada e evoluída. Não bastam palavras, imagens, símbolos amontoados e slogans para que se consiga convencer quem nos escuta da razão que nos assiste.

3. A responsabilidade máxima do trabalhador do campo artístico (profissional ou amador, isso não

interessa), é precisamente a de saber utilizar todos os seus recursos, dotes e conhecimentos intelectuais, estéticos e imaginativos, de forma a tornar claro, compreensível e sugestivo tudo o que apresenta.

4. Ser claro e sugestivo não significa ser primário e limitado. Aliás, nem a Arte popular costuma ser naturalista ou meramente "fotográfica". A imaginação dos poetas e dos escultores portugueses dá-lhes asas e o gosto de serem imaginativos e antitradicionalistas.

5. Não havendo, por conseguinte, a obrigatoriedade de ser "normal" e "natural", o único problema que se põe na obra de Arte (conto, poema, canção, encenação de teatro, etc.) é o de saber até onde pode ir a imaginação do Artista. Utilizando a metáfora e procurando o Belo, o artista só tem de se preocupar com uma questão: a imagem que quer mostrar pertence, efectivamente, ao campo e à cultura popular, ou não passa de um artifício estético formalista burguês?

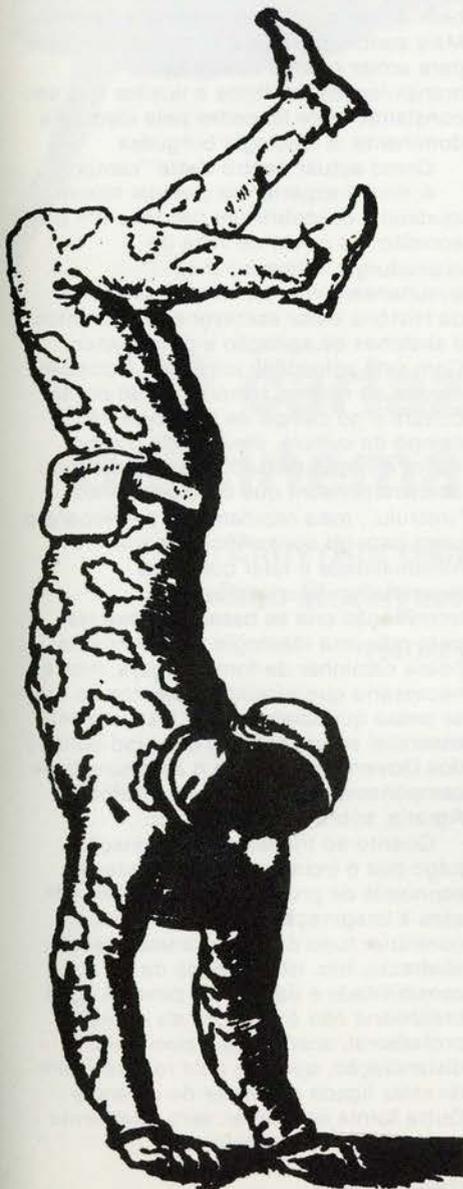
6. O formalismo burguês tem de ser combatido. Não propriamente pelos prejuízos que pode causar ao povo, dado que será necessariamente incompreensível e vazio; mas sim, porque desvia o povo do campo artístico e porque enfeuda o artista progressista a amarras e novo tipo de preconceitos que acabarão por o destruir.

7. A linha condutora do nosso trabalho não era pessimista, nem derrotista. Separados do mundo da tragédia, porque não acreditamos no Destino nem em forças sobrenaturais, estamos ligados à vida, confiamos na luta e combatemos pela transformação do Mundo. Esta posição liga-nos a um trabalho assente na crítica, na sátira e no humor. E, como temática, **obriga-nos** a procurar o povo como herói e testemunho das nossas histórias.

8. Saber divertir e fazer rir tem a ver com a procura de uma técnica emocional. Mas nós não queremos que o nosso público esteja perante os nossos espectáculos como se estivesse a ouvir anedotas. E isso dá-nos novas responsabilidades (bem difíceis): as de conseguir transmitir as teses essenciais que o povo tem de aprender para se conseguir libertar da exploração e da opressão. Para isso, excluídos o discurso e o slogan, a lição professoral e enfadonha, a angústia, o pessimismo e o derrotismo, resta-nos uma única saída justa: saber comunicar de uma forma dialéctica e contraditória os dados, as informações e emoções indispensáveis para que os cérebros e as sensibilidades se abram ao que propomos.

9. Como adquirir este saber?

Os trabalhadores de teatro, como qualquer trabalhador da agricultura, da indústria ou dos serviços, têm de ser bons executantes da sua profissão. Para isso têm de **estudar e experimentar**. Não podem ter peias, nem complexos. E, fundamentalmente, têm de aprender o que Brecht dizia em relação aos actores: "Se o actor não quer ser nem um



papagaio nem um macaco de imitação precisa de assimilar os conhecimentos da sua época sobre a vida social participando na luta de classes".

Estes 9 pontos são o resultado de uma reflexão sobre o trabalho com emigrantes em Paris. Penso que, no essencial, continuo de acordo com tudo o que acabei de transcrever.

Que coisas novas haverá a dizer?

Em Portugal, com o 25 de Abril, com o país aberto e o sonho autorizado, muita coisa se passou que poderá ter interesse conhecer.

1. Com a queda do fascismo, muita gente apareceu, de repente, a afirmar-se antifascista, democrata e até revolucionária. No campo do teatro também se verificaram essas surpreendentes transformações e, como o movimento político tinha uma enorme dose de ingenuidade e muito pouco de lucidez política, verificou-se que toda a gente foi aceite para trabalhar na construção da nova sociedade portuguesa e no lançamento das bases da nova cultura democrática e socialista.

Claro que faziam tudo menos aquilo para que tinham sido escolhidos. Ressalvando raras excepções, verificou-se que tinha havido uma corrida oportunista a várias situações de privilégio administrativo-cultural, e que tudo o que era feito — em nome da nova sociedade portuguesa, socialista, democrática, revolucionária, etc. — não passava, infelizmente, de um repisar de velhas convicções ou (mais grave ainda) de péssimas imitações de outras construções de socialismo anteriormente efectuadas noutros países. Concluindo, não se verificava que os artistas portugueses estivessem a construir uma cultura própria, Nacional, e muito menos, audaciosa e inventiva, como o 25 de Abril e a libertação do fascismo tinham o direito de exigir.

2. Com os altos e baixos deste processo político, também muitos homens da "cultura" andaram indecisos. Desta indecisão, à tentativa de lançar o texto ou o trabalho teatral que estivesse na "moda", foi um passo. Empreguei aqui o termo "moda" no sentido de corrente maioritária de gosto, ou opinião. Esses homens da "cultura" oscilantes e inseguros, analisavam o gosto do público consoante a política ia mais para a esquerda ou para a direita. É evidente que se foram enganando, até porque o fluxo cultural é normalmente contraditório em relação aos processos políticos palacianos, desligados da vida.

3. Outro processo de intervenção "cultural", inferior, mas que é necessário indicar, é o que foi seguido por gente que foi mudando o seu repertório e plano de intervenção, consoante mudavam os Ministros e Secretários da Cultura... aqui, a preocupação era só a de garantir que continuassem a receber subsídio...

Acabei de indicar alguns exemplos do que considero que não é trabalho de vanguarda teatral. Considero, igualmente, que este oportunismo, que

se reflecte em "querer estar bem com Deus e o Diabo", acabará por destruir os seus próprios promotores.

Concluindo, haverá alguns caminhos a sugerir para a vanguarda teatral?

Em Portugal, há poucos dias, uma coligação de partidos conservadores — com muita gente comprometida com o fascismo — ganhou as eleições. Como eu não penso que o povo português tenha a menor saudade da época Salazarista-Marcelista, tenho de concluir que esse voto, além de reflectir uma insatisfação e revoltas justificadas, por a esquerda não ter cumprido as suas promessas, é evidente que constitui um claro indicio da fraqueza ideológica e cultural da população portuguesa.

Esta fraqueza é natural. Para isso existiu o fascismo, e para isso funcionaram todos os aparelhos super-estruturais (mass média, erudição inútil, elitismo, etc.), que estão nas mãos de quem tem capital para os possuir, isto é, a burguesia.

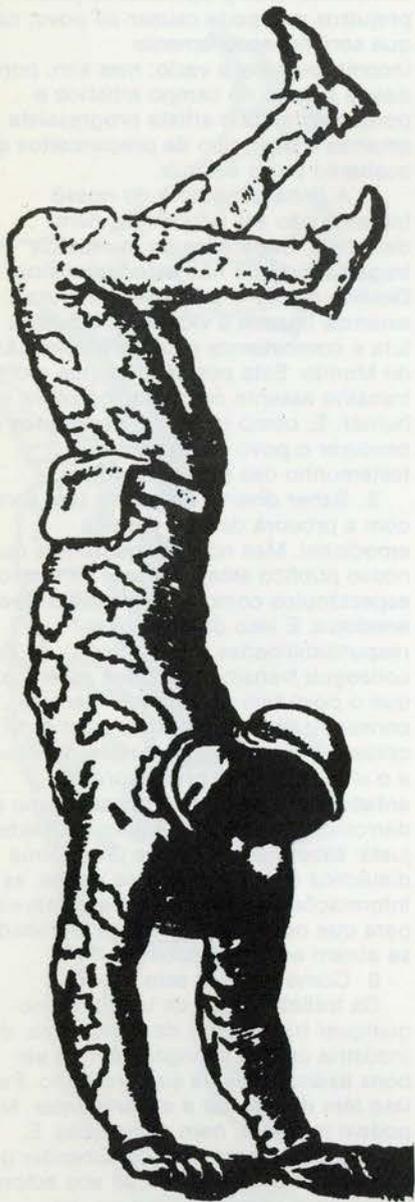
O campo de actuação dos intelectuais revolucionários, da vanguarda cultural, é, por conseguinte, bastante claro, e está bem definido: o campo contra a corrente. Mais concretamente: é o campo que sirva para armar o povo contra as manipulações, artificios e ilusões que são constantemente lançadas pela ideologia dominante, a ideologia burguesa.

Como actuar dentro deste "campo"?

A minha experiência pessoal tem-me ajudado a descobrir um caminho em que acredito: do ponto de vista de dramaturgia, interesse-me, simultaneamente, por temas de análise da História e por escrever apontamentos e sketches de agitação e propaganda. Com esta actividade julgo que é possível actuar, ao mesmo tempo, no campo da cultura e no campo da ideologia. No campo da cultura, divulgando o saber sobre o nosso passado, desmascarando as mentiras com que o fascismo nos "instruiu", mais rapidamente se prepara o povo para ter consciência da sua nacionalidade e lutar contra as ingerências imperialistas. Esta intervenção cria as bases necessárias para que uma ideologia revolucionária possa caminhar de forma segura; mas é necessário que estejamos atentos ao que se passa quotidianamente. Daí, que seja essencial actuar sobre o discurso político dos Governantes, sobre o assassinato de camponeses que defendem a Reforma Agrária, sobre as eleições, etc.

Quanto ao trabalho de encenação, julgo que é indispensável defender a economia de processos e de meios, dar asas à imaginação e a irreverência, e contrariar tudo o que for intelectualista, abstracto, frio, isto é, longe da sensibilidade e da vida do povo. A lição brechtiana não é a defesa da exibição professoral, académica e poeirenta. A distanciação, que luta pela reflexão, tem de estar ligada ao prazer de aprender. Outra forma de pensar, será totalmente anti-dialéctica, anti-marxista.

Helder Costa





O cartaz de cinema

Entrevista com Adriano Rodrigues

(Roíz)

A.O. — Roíz pode contar-nos um pouco da sua história, e como é que se iniciou nesta vida?

Roíz — Teve muita importância na minha vida a terra onde nasci, Leiria, que tinha um meio intelectual e artístico formidável nessa época (isto em 1920). Dei-me muito bem como o meu tio, o escultor Luís Fernandes, que é o autor da cabeça de Miguel Torga que está no Museu Soares dos Reis no Porto.

Havia lá o Narciso Costa que era tido como o melhor cinselador português, e era director da escola comercial e industrial de Leiria. Havia ainda o António Varela que foi o arquitecto que o fez o Império, o Lopes Vieira de quem fui muito amigo, e Miguel Barrías, belíssimo pintor. Ao mesmo tempo existia em Leiria, onde o maestro Fernando Cabral foi lá professor uns anos no liceu. Existia em Leiria um orfeão e uma orquestra sinfónica com cinquenta e tal figuras. De modo que todo este ambiente teve grande influência em mim. O meu pai também desenhava, e eu deste pequeno tive contacto com a pintura e com a escultura e comecei a pintar. Tive um irmão que com oito anos fez uma exposição onde críticos disseram que parecia uma pessoa com o curso das Belas Artes. Ele morreu com treze anos.

Quando tinha oito anos, estava na praia de S. Pedro de Moel a brincar com

tintas e a desenhar, um primo meu chegou com um sujeito já de idade e esse sujeito chegou-se ao pé de mim e disse-me "rapaz trabalha que podes vir a ser alguém". Então cheguei-me ao meu primo e disse "quem é este palerma que está para aqui a dar conselhos?". É então que o meu primo diz "olha apresento-te o mestre Malhoa". Foi uma coisa que nunca mais esqueci.

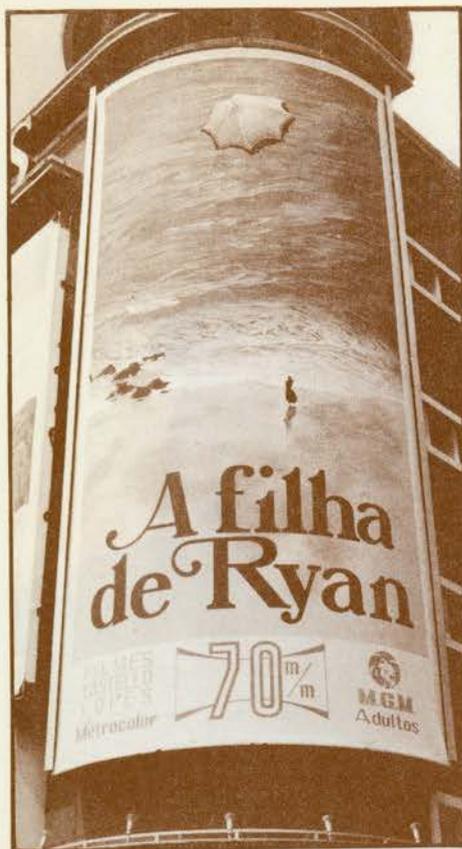
Quando tinha talvez quinze anos, nunca tinha dançado na minha vida, até me dizerem "porque é que tu não danças, não vais a um baile?". Um dia apareceu lá um alemão, daqueles que faziam maratona de dança. E fui aprender a dançar. Passados quatro dias de andar a aprender, era eu quem andava a ensinar. Isto é só para mostrar que eu tirei o curso de ballet e fui bailarino profissional.

O Francis apresentou-me aqui no teatro Variedades e todos os empresários e artistas, estava a Beatriz Costa, a Corina Freire, o Zé Loureiro, o empresário do Teatro da Trindade e estava e Almada Negreiros que veio assistir à minha exibição com o Lino António. Fui contratado e vim ensaiar para o Maria Vitória.

A.O. — Isto passa-se em que época?

Roíz — Ora bem, eu tenho sessenta e seis anos... em vinte e tal perto de trinta.

A.O. — Nessa altura já havia estruturas



de ballado clássico?

Roiz — Não havia nada, e até eu passei coisas desagradáveis, porque havia aquela coisa do homem a dançar... que era maricas. Não havia bailarinos, havia o Francis, que começou com o Verde Gaio que é a primeira companhia do Estado.

A.O. — **Nessa altura já havia companhias estrangeiras que vinham actuar em Portugal?**

Roiz — Havia sim, e boas. Estiveram aqui os russos com vários bailados, o Lago dos Cisnes e um bailado que eu nunca mais vi que era admirável, a vida de Paganini em bailado, uma coisa encantadora. Claro que havia boas companhias estrangeiras, cá é que não havia nada.

Quando andei a aprender bailado com a Madame Briton os únicos homens que haviam era eu e o Beto Henriques que depois fez um grande sucesso na América. Ainda estive a ensaiar ali no Maria Vitória com a Margarida de Almeida mas deixei. Estive também no Casino do Estoril, no Casino da Figueira, e no Capitólio que deixei por ser um bocado violento. Fui então que comecei a pintar cenários, por causa do bailado. O bailado é que me trouxe para os cenários. Nunca o disse, é a primeira vez que o faço, mas devo muito à Beatriz Costa, foi a Beatriz que se interessou por

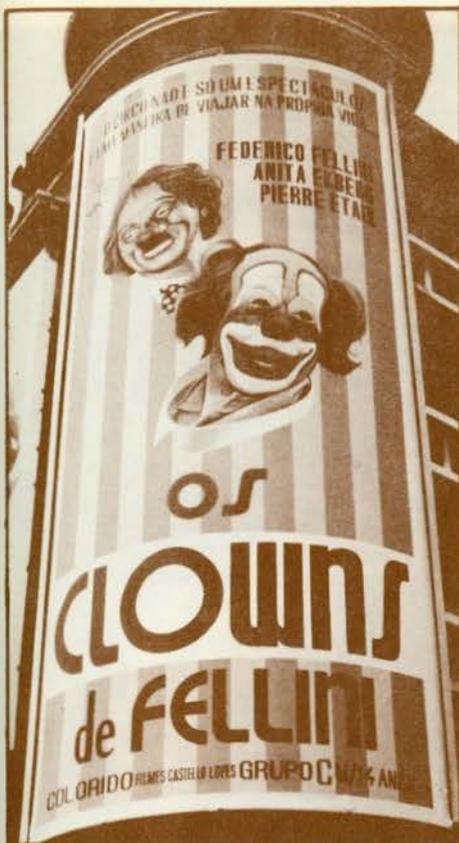
mim, apresentou-me ao Baltazar Rodrigues que era um dos melhores cenógrafos que havia na altura. Ele deu-me os dois primeiros cenários. Só depois, com dezassete anos, é que fui para a Escola de Belas Artes onde fiz os três primeiros anos. Depois matriculei-me no Conservatório Nacional e tirei o curso de cenografia. Nessa altura já estava a trabalhar no Teatro Nacional, onde estive onze anos. Também fiz cenários em sociedade com o meu colega Manuel de Oliveira para o Teatro de D. Maria. Depois do Teatro Nacional estive dois ou três anos no Teatro de São Carlos, no Apólo, na Avenida e até no Colégio Moderno. Era muito amigo do Dr. João Soares e como eu na altura não tinha atelier estive lá uns tempos a pintar cartazes.

Um dia a Corina Freire pediu-me para montar uma revista, era uma grande responsabilidade e resolvi chamar o Manuel Lima para em sociedade montarmos a revista que as críticas compararam às grandes revistas Folie Bergères de Paris. Foi um sucesso e na parte plástica uma revolução no teatro revista.

A.O. — **Em que altura passa essa revista no Teatro do Ginásio?**

Roiz — Foi antes da guerra. Nem calcula o sucesso que obteve. Está a ver o que é meia hora de aplausos com o





pano a subir e a descer, e isto em grande parte ao aspecto plástico. Apesar disso e por ser uma revista diferente só esteve quinze dias em cena.

Depois disso comecei a pintar os cartazes para o Eden. O meu primeiro cartaz foi para um filme de Fred Astaire.

A partir daí, há quarenta anos que pinto cartazes de cinema. Dediquei-me a isto e gosto muito embora às vezes surjam aborrecimentos, pois fazemos um cartaz para um determinado filme, o qual não chega a ser passado.

Pintei um cartaz que foi considerado, na altura, o maior cartaz do mundo. Foi para o filme o "Feitiço do Império" de António Lopes Ribeiro. Tinha 600 metros quadrados, era o Eden todo de alto a baixo, isto cerca de 1940.

Fiz várias exposições, comecei a expor em Leiria muito novo. Cá em Lisboa expuz várias vezes na Sociedade Nacional de Belas Artes, no Palácio Foz (nas exposições colectivas de fim de ano) e expuz no Grémio Alentejano (hoje Casa do Alentejo) numa exposição muito importante onde apareceram pela primeira vez Manuel Lima, Frederico Jorge, Manuel Lapa, Luís Dourdil, Mário de Oliveira, etc.,... Esta exposição fez revolução na cultura.

A.O. — Quando da sua passagem pela Escola de Belas Artes, o que pensou da escola e porque não acabou o curso?

Roiz — Eu não o acabei pelo seguinte: trabalhava no teatro e tinha muito trabalho, não tinha tempo por causa do curso de cenografia no Conservatório. Eu não podia ir às escolas, às aulas do Conservatório e estar a pintar para os teatros. De modo que desisti e fiz mal. Gostei da escola na altura. Tinha aulas de escultura, cujo mestre me disse que errei um bocado na vocação porque tinha muito jeito na escultura. Dediquei-me foi ao vitral. Fiz um para o Palácio de Vila Viçosa, a preto e branco.

Também tive uma experiência no ensino de trinta e tal anos. No ciclo criei uma rubrica que foi cenografia. Os alunos na aula de Português escreviam uma peça, depois na aula de Desenho faziam as maquetes e efectuavam no cenário, mas para isso faziam a planta de uma cena de espectáculo, o que os cenógrafos hoje não sabem fazer. Faziam a planta da sala de espectáculos com corte nos pontos de vista dos espectadores. A cena estava pintada, montada e aquilo andava tudo certo. Há uma coisa muito importante: a cenografia hoje, em Portugal, abusa muito do cenário em volume quando não há necessidade absolutamente nenhuma. No S. Carlos os cenários actualmente são todos em volume. São toneladas de peso sem sítio para guardar. Uma cena chega a custar 900 contos. Isso não é uma cenografia, é construção civil. Eu acho que num cenário, o primeiro e segundo plano podem ter um bocado de vulto, mas o resto é preciso é saber pintar. Não quero dizer pintar no sentido clássico, mas saber pintar em volume.

A.O. — Mas a que se deve essa

situação? Há falta de pessoas habilitadas? Ao ensino da especialidade não contemplar essa matéria?

Roiz — É isso exactamente, e não sei se ainda há o curso de cenografia no Conservatório. E este conhecimento está-se a perder, o que tem uma grande influência. A cenografia é pintar no chão para ver de pé, pintar de dia para ver à noite, pintar ao perto para ver ao longe.

A.O. — Como percebemos, isto tem uma técnica e essa técnica perdeu-se?

Roiz — Absolutamente. O último morreu há um ano, o Raul de Campos. Tenho pena de não ter aqui as maquetes dele, que eu tenho uma quantidade de maquetes de óperas que me ofereceu. Tenho em casa isso como uma relíquia. Muito bem executada, são de uma categoria, de uma frescura, e então quando aparece uma floresta, a frescura daquilo, uma coisa encantadora. Hoje não se faz isso. Isto não é apologia da pintura clássica, também se faz no moderno... é preciso é ter conhecimentos técnicos de cenografia.

A.O. — A nossa conversa já divagou por diversos campos e agora gostaríamos de focar a sua actividade actual, o cartaz de cinema. Neste momento só faz cartaz de cinema?

Roiz — Sim, deixei o teatro porque tive bastantes desgostos, perdi o interesse, e além disso, preciso de viver e o teatro é a coisa mais incerta que pode haver, isto é uma coisa mais ou menos certa. Eu trabalho, por exemplo, para o Condes há trinta e tal anos. Dediquei-me a isto... As pessoas pensam que pintar cartazes de cinema é copiar coisas e ampliar. Não é não, isto também tem criação, se por exemplo, o meu colega Mário Garcia faz um cartaz do mesmo filme, os cartazes saem diferentes.

A.O. — Era sobre essa mecânica que nos queríamos fazer uma pergunta. O senhor vai ver o filme?

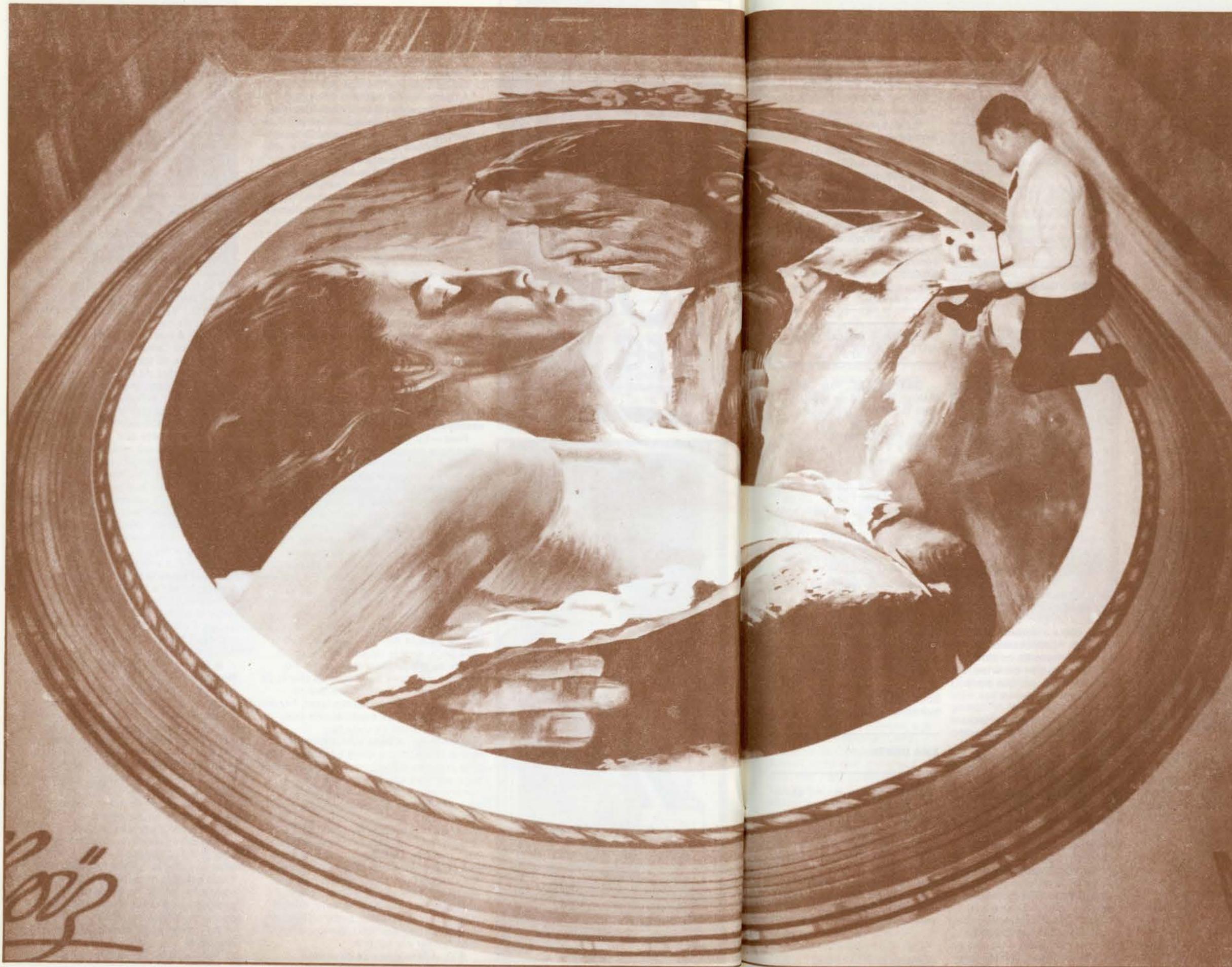
Roiz — Antigamente eu via os filmes todos quando chegavam da alfândega e depois é que ia pintar o cartaz. Mas começou a haver muito trabalho e eu não tinha tempo de ver os filmes.

A.O. — Mas na altura em que via o filme como é que fazia?

Roiz — Via o filme e escolhia na documentação que vinha, cartazes, fotografias e tudo, as cenas que eu via que tinham mais interesse para chamar a atenção do público. Olhe, por exemplo, aqui no Condes e no Eden não resulta nada cartazes com muitas figuras e muito movimento, porque aí é para ser visto pelo público que passa de automóvel, a correr, e tem que ter o assunto do filme em síntese e em cor, para chamar a atenção. E depois, pode ter os nomes de alguns artistas em mais pequenino, porque então se a pessoa se interessar vai lá mais perto e lê. Interessa é que esteja o nome do filme, o nome do realizador, se for um realizador de categoria, e o nome do principal ou de dois principais artistas.

A.O. — Antes do cartaz faz esquiço ou maquete?

Roiz — Não, não faço logo na altura.



Quando tenho um retrato é que tenho que quadricular, pois numa coisa deste tamanho era impossível, porque tem que ficar parecido. De outro modo o cartaz não resultava. É que há certos filmes em que o único interesse no cartaz é o retrato. Pode até o filme não ser grande coisa, mas tem o actor. O actor é o cartaz.

A.O. — Então normalmente faz transposição logo para o tamanho natural?

Roiz — Muitas vezes faço um apontamentozinho, e às vezes quadrículo para ser mais rápido.

A.O. — E que tintas utilizo?

Roiz — Tintas plásticas. Antigamente era tinta em pó de cenografia, que dava um trabalhão preparar. Hoje é muito mais prático porque a tinta plástica resiste à chuva e os panos são aparelhados a frio para poderem ser lavados. Um pano destes é muito caro, são contos de réis.

A.O. — É algum pano especial?

Roiz — É pano cru e bom com lona à volta. Este pano é pintado e depois é lavado não sei com quê. Desaparece tudo.

A.O. — O que é que sente quando os cartazes são lavados?

Roiz — Sabe, é que tenho muita documentação sobre eles, fotografias...

A.O. — Mas mesmo assim, o que é que sente?

Roiz — Não sinto nada, é tão vulgar que já estou habituado. Têm de ser lavados...

A.O. — Tem outras actividades para além dos cartazes?

Roiz — Já fiz cinema, quer dizer, filmei e sou premiado, no cinema de amadores claro. Sou quase pioneiro do cinema de amadores e até tenho um documentário sobre Leiria e outro sobre Tânger que foram premiados e tenho outro que é a "Sinfonia da Natureza". Mas ultimamente não tenho feito quase nada disso, que está muito caro. Pinto às vezes em casa, mas é muito raro e sabe porquê? É que isto ocupa-me a vida toda e estou aqui fechado até ao domingo.

A.O. — Que estúdios é que existem desta actividade?

Roiz — Estúdios... em Portugal isto é uma miséria. Em Portugal tudo isto ligado à arte é muito incerto. Se não formos nós a lutar...

A.O. — Mas deste género, quantos estúdios há?

Roiz — Há o meu colega Mário Garcia e Teodoro que tem um atelier ao pé de Cabo Ruivo. Há outro de um rapaz que trabalhou comigo, o Barata de Carvalho que trabalha para o Império e para o Monumental. O preço de uma coisa destas (atelier) é caríssimo. Este sai-me caro; tenho que pintar tudo quanto é para o Coliseu de borla. É este o meu aluguer. Estou aqui há nove anos.

A.O. — Tem ideia de quantos cartazes já pintou?

Roiz — Foram feitos uns cálculos e as conclusões a que chegaram foram que eu já pinte uma superfície de 400km de extensão por um metro de largura.

ENSINO SUPERIOR ARTÍSTICO

Como é sabido, o Ensino Artístico tem merecido da parte dos mais diversos Governos o mesmo desprezo. Por isso mesmo as tentativas que foram feitas por parte dos alunos e professores de alguns estabelecimentos do Ensino Superior Artístico para a reestruturação e modernização dos cursos, particularmente na ESBAL e ESBAP, encontraram pela frente quase sempre uma muralha de ignorância e desinteresse. Apesar disso as escolas continuaram a trabalhar e após o 25 de Abril largas melhorias foram introduzidas, particularmente a criação dos cursos de Design e a alteração do ensino de Pintura e Escultura. Melhoria considerada insuficiente, no entanto, longe do ideal. Quanto ao processo que se efectuou nos Conservatórios, confessamos não estar muito dentro dele.

Já em 78 (8 de Maio), após 4 anos de silêncio e isolamento, veio a formar-se um "Grupo de Trabalho para a Reestruturação do Ensino Artístico", por despacho ministerial, que foi bastante contestado por ser um organismo de cúpula, não-representativo perante as escolas e não-responsável perante elas.

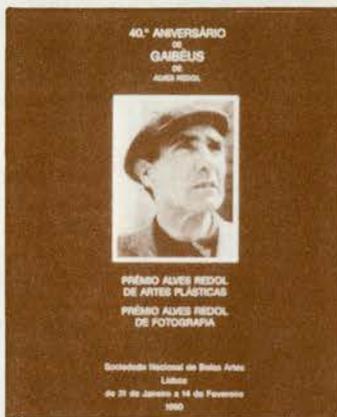
Este grupo de trabalho elaborou um "Plano Nacional de Educação Artística" que comporta alguns aspectos positivos, como a prevista criação de um Ensino Superior Artístico Universitário, integrando as várias áreas da pesquisa e expressão artística, e ainda uma adequada estruturação do ensino artístico a nível pré-escolar, elementar e médio. No entanto comporta uma discutível divisão do Ensino Superior Artístico de Curta Duração, de vocação educacional, e Universitário, apesar de o ensino Superior Curto ser desaconselhado em teoria, no extenso documento justificativo.

No entanto, este "Projecto de Proposta de Lei de Bases do Plano Nacional de Educação Artística" foi divulgado ao tempo do

Governo Pintasilgo, e os contactos havidos com o Ministério da Educação do Governo AD são de molde a infundir um profundo pessimismo, pensando-se que a sua proposta seja ainda mais desfavorável em relação ao Ensino Superior Artístico, talvez mesmo no sentido de o tornar generalizadamente "Superior Curto", com drástica redução do nível do ensino ministrado e a despromoção profissional consequente. É portanto grande a preocupação e o alarme entre aqueles que têm feito algo pelo Ensino Superior Artístico em Portugal e o consequente desenvolvimento das artes, e é igualmente grande a necessidade de acção conjunta em defesa do Ensino Superior Artístico.

Sobre este assunto chamamos ainda a atenção para uma reflexão de Pedro Cabrita Reis, a publicar no próximo número.

PRÉMIO ALVES REDOL DE ARTES PLÁSTICAS/FOTOGRAFIA



Destinadas a "pôr em evidência a vida e a obra de um grande português do nosso tempo destacando a importância que ambas tiveram na luta contra o fascismo e pela libertação do nosso povo", decorreram uma série de acontecimentos culturais, entre os quais os prémios acima referidos. No Prémio de Artes Plásticas a ESBAL (Departamento de Artes Plásticas) esteve bem representada, sendo as duas Menções Honoríficas repartidas por alunos desta instituição. São eles

Pedro Cabrita Reis (o nosso ex-director agora a dar aulas em Portimão), autor de uma série de desenhos ("Fragmentos de Memória"), e a Equipa de Intervenção Visual (Adão Contreiras, Ambrósio Ferreira e Vitória Mesquita), construtores de uma intervenção a três dimensões ("Germen"). O Júri de Fotografia não atribuiu o 1º prémio, tendo o 2º e 3º cabido a Fotos assinadas por "Tatuga", e atribuídas duas Menções Honoríficas.

EDUARDO DIAS FERREIRA



É um desenho deste nosso leitor da Marinha Grande, que nos pede também uma opinião acerca deste e doutros dois trabalhos. Aproveitamos para abrir um espaço de consulta a vários professores de Artes Plásticas e Design, que pode ser utilizado por todos os nossos leitores, quer enviando-nos trabalhos para uma apreciação, quer fazendo perguntas. Desta feita mostrámos os desenhos de Eduardo Dias Ferreira ao Escultor Carlos Amado, professor de desenho do Departamento de APD da ESBAL, que lhe responde:

"O número insuficiente de desenhos que nos envia (3), e o facto de serem todos tecnicamente semelhantes (tinta da china/caneta) limitamos na amplitude de opinião que gostaríamos de dar. Podêmos, porém, dizer-lhe que V. domina bem a técnica que usa... contudo, a técnica é apenas uma das componentes

do labor artístico. Camões reconhecia isso mesmo quando pedia para escrever os Lusíadas 'Se a tanto me ajudar o engenho (técnica) e a arte'.

Por agora aqui ficam dois temas para meditar:

1 — Leia o ensaio 'O Desenho' de J. Almada Negreiros, inserto no Volume 5 das suas Obras Completas (Editorial Estampa).

2 — Os seus desenhos 'vivem' pelos traços negros que se destacam sobre o fundo branco, ou, pelo contrário, são os espaços brancos que saem de entre os traços negros? Carlos Amado"

COIMBRA — CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS

Galeria CAPC, Rua Castro Matoso, 18 — 14 de Março — José Conduto, "Instalação Vias". 15 a 28 de Março — Joana Rosa, Instalação. 29 de Março a 11 de Abril, António Palolo, "Instalação Crater". 12 de Abril a 25 de Abril — "Instalação" de José Carvalho — "Metal Light Peace". 26 de Abril a 9 de Maio — Instalação de Alberto Carneiro — "O mar para além do labirinto". 10 de Maio a 23 de Maio — António Aragão — "Instalação Poesia Visual", "Ovo-Povo".

Paralelamente realiza-se com a colaboração do CAPC e o Instituto Alemão de Coimbra a exposição: "Gráfica Alemã Contemporânea: Realismo-Construtivismo", no Museu Machado de Castro.

Mixed Media — "Almada, nome de guerra" — Ernesto Sousa no CAPC na 2ª quinzena de Março.

EMA BERTA

De assinalar que uma aluna do 4º ano de Pintura do Departamento de Artes Plásticas e Design da ESBAL, Ema Berta, viu a sua fotografia entre as que foram publicadas no âmbito de um concurso organizado pela revista Photo, publicada em França e uma das revistas de fotografia com maior difusão internacional.

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA NO ISCTE

De 17 a 21 de Março um grupo de alunos da ESBAL expõe fotografias no ISCTE. Organizada a partir da colaboração entre as duas direcções das Associações de Estudantes e versando diversos temas e técnicas, os exponentes vêem assim uma possibilidade de apresentarem ao público, pela primeira vez, alguns dos seus trabalhos.

PRÓXIMOS NÚMEROS

Podemos anunciar já alguns dos artigos que serão publicados nos próximos números de Arteopinião.

"Esboço para uma questão permanente" — Reflexão sobre o ensino artístico por Pedro Cabrita Reis.

"Sociedade, Pedagogia e Espaço" — Jacinto Rodrigues, professor da ESBAP.

"Arte e experiência dos limites" (Nota crítica) — Joaquim Matos Chaves.

"Pictogramas para a Fábrica Olaio — Um projecto de sinalização" — Trabalho de investigação no âmbito do curso de Design de Comunicação da APD da ESBAL de Aurelindo Ceia e Odete Branco.

"Operação SAAL e Novo Bairro Fonseca/Calçada na cidade de Lisboa".

II FEIRA UNIVERSITÁRIA DO LIVRO

Teve lugar, durante a última semana de Janeiro, a II Feira Universitária do Livro, iniciativa da Cooperativa Arma/Crítica que, durante 5 dias, nas instalações da "Cantina Velha" da Cidade Universitária organizou, a par da exposição e venda de livros, várias realizações de carácter cultural. Esta iniciativa, que surgiu no âmbito do programa de trabalho que vem sendo realizado pela Arma/Crítica, conseguiu ultrapassar o êxito alcançado no ano lectivo anterior aquando da I Feira.

Esta II Feira Universitária do Livro reuniu cerca de 6.000 títulos representativos de mais

de 50 editoras, contribuindo assim para tornar mais acessível à maioria dos estudantes livros de várias matérias e âmbitos através do desconto de 15 a 20% sobre o preço habitual. Procurou, por outro lado, a par da concretização de uma realização de grande envergadura e significado, garantir um suporte material para as restantes actividades que, a prazo, procurará levar por diante.

Não se limitando à simples prestação de serviços através da venda de publicações, a Arma/Crítica contempla também a actividade editorial e a promoção de iniciativas culturais.

A NOSA TERRA



No passado dia 2 de Fevereiro de 1980, no colóquio realizado na cooperativa Árvore, integrado na Semana Cultural Galega, dialogámos com a directora do semanário galego "A Nosa Terra", Margarita Ledo Andiñón, e um dos artistas que colaboram com a revista, Xusco Fernandez. Este semanário de intervenção política e social, dá uma ampla cobertura às artes plásticas, fotografia, cinema, literatura, poesia e outras actividades artísticas. Organizou a recente Mostra de Outono, em Santiago de Compostela, que reuniu 80 artistas galegos. Do nosso encontro saliente-se o interesse mútuo numa cooperação no campo artístico, tendo ficado assente o intercâmbio entre a nossa revista e "A Nosa Terra" e futuras iniciativas conjuntas.

ON — EXPO. CARTAZ POLÍTICO PORTUGUÊS



É o nome de uma revista periódica catalã, que se debruça sobretudo sobre problemas de arquitectura, decoração, design de equipamento e de comunicação. A equipa responsável pela feitura da ON endereçamos as nossas felicitações pelo primeiro aniversário da revista, que se completou com o nº 8. Neste número, aliás, está um artigo que interessa particularmente aos portugueses. Numa iniciativa que já alguém devia ter tido em Portugal, a Fundação Juan Miró organizou uma exposição subordinada ao tema "O cartaz político português", com base na colecção de Francisco Madeira Luís. Janos Abkarovits, co-organizador da exposição, escreve e a revista ON cita: "É a partir do 25 de Abril que se manifesta o ressurgimento da cultura popular em Portugal. A expressão primeira deste ressurgimento é constituída pelos cartazes políticos, "grafiti" reivindicativos e murais que nascem espontaneamente como formas de mobilização e consciencialização cívica. Esta mobilização popular em torno de conceitos abstractos deve ser considerada, na sua primeira etapa, como o único veículo educativo ao alcance do cidadão comum enquanto as estruturas educativas não são adaptadas à nova situação social. Se é certo que ao

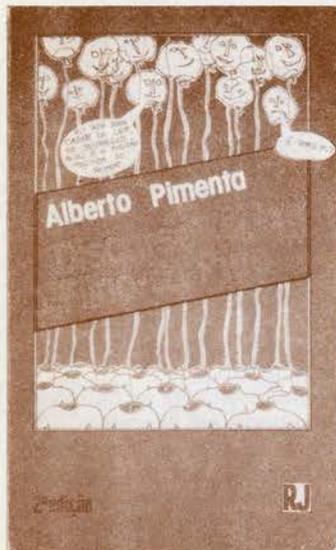
princípio os cartazes, na sua expressão formal, trataram de se inspirar em experiências já existentes como o Construtivismo russo, a Art Deco tardio dos anos 50 em França, o Maio de 68, rapidamente o povo português se deu conta que a adaptação a um estilo retirava força e efectividade à mensagem. Assim, ao procurar uma resposta formal ou estética à interpretação da mensagem, muitas vezes o conteúdo passava para segundo plano. Para lá deste facto puramente gráfico, o cartaz político português foi o utensílio que permitia expor espontaneamente as opiniões. Tudo podia ser expresso livremente sem ter que passar pelos canais de divulgação ou comunicação tradicionais como a televisão e a rádio, que estavam nas mãos de funcionários da administração pública ou da igreja católica romana."

EXPOSIÇÃO DE QUERUBIM NA ESBAL



Durante o mês de Março pode visitar na ESBAL, Largo da Biblioteca Pública 2, a exposição de pinturas de Querubim, notável pintor e ceramista. Sobre um dos aspectos dos seus trabalhos diz-nos Rocha de Sousa no catálogo: "O reforço da militância que busca resposta positiva para certas reivindicações, fica por vezes estabelecido num clima de estranhas madrugadas, abrindo a face surpreendente de uma luta libertadora quase desesperada, sem geografia visível mas pela qual se sente a irresistível transformação do mundo". Não perca.

"DISCURSO SOBRE O FILHO-DA-PUTA"



Da editora "Regra do Jogo" recebemos, entre outros, a 2ª edição de "Discurso sobre o Filho-da-puta" de Alberto Pimenta. Obra que pelo gozo que nos deu e continua a dar não queremos deixar de citar aqui.

Obra sui-generis e desconcertante este "Discurso sobre o Filho-da-puta" possui uma constante actualidade ou não será o seu objecto eterno.

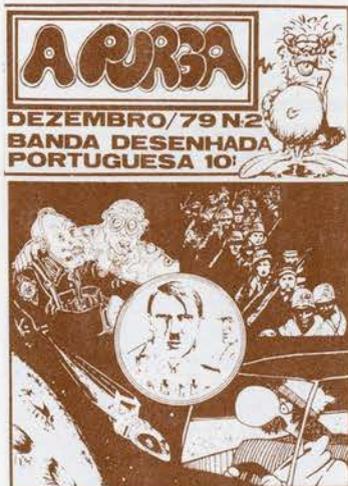
HIGINO — LISBOA

Este nosso leitor escreveu-nos por não estar de acordo com o artigo "O desenho têxtil e o vestuário" que publicámos no número anterior. No entanto numa leitura atenta da sua carta não descortinámos qual a contradição entre o que nos diz e o que Mello e Castro escreveu. Começa o leitor por considerar "um insulto ao designer" dizer-se que "através do desenho (neste caso do design) se pode manobrar a função estética e da habituação a nível estético (...) originando a criação de necessidades que não são propriamente necessidades", pois segundo a sua interpretação "o artista de design não vai criar necessidades mas sim responder de maneira nova, racional e inteligente, às

necessidades do dia a dia". No entanto no fim da sua carta, que por ser longa nos dispensamos de reproduzir, ao traçar um breve historial da moda, chega à conclusão que "a moda não vai ao encontro dos gostos e às necessidades colectivas, mas vai sim criar necessidades novas e fazer com que as pessoas só gostem do que está na moda e passem a detestar todo o resto mesmo que seja bastante mais funcional (...)".

Não haverá aqui uma contradição, caro leitor? Não é verdade que "os artistas de design" participam na criação das modas?

A PURGA



Desde à um certo tempo que têm surgido várias revistas de Banda Desenhada, divulgando trabalhos por vezes já bastante interessantes de jovens artistas. Particularmente os alunos da Escola de Artes Decorativas António Arroio de Lisboa têm desenvolvido grande actividade neste sector da produção de imagens, da qual nos chegou recentemente à mão o último resultado, a revista "A Purga", "Revista anticonceptiva mental". De salientar que esta revista está aberta a toda a colaboração, podendo os interessados contactar para a Associação de Estudantes da António Arroio.

A. FILIPE



Frequenta o quinto ano de Pintura do Departamento da APD da ESBAL, participou em duas exposições colectivas em 1979 na galeria da ESBAL e desenvolve o seu trabalho particularmente em pintura, desenho e gravura (serigrafia). Dos seus trabalhos serigráficos promete dar-nos mais notícias em breve. Força Meco!

I EXPOSIÇÃO COLECTIVA DA "ÁRVORE"

Inaugurou-se no dia 20 de Março na sede da cooperativa Árvore, no Porto, à rua Azevedo de Albuquerque nº 1, uma exposição colectiva dos sócios-produtores, com a participação de uma centena de artistas. Esta exposição estará patente até dia 31 de Março. Em Abril inaugura-se uma exposição de desenho de Jochen Maria Bustorff, que esteve anteriormente na Galeria Opinião, ao largo da Misericórdia, em Lisboa. No mês de Maio poderá ver na Árvore uma exposição sobre artistas do Porto dos anos 60.

DIFERENÇA — COMUNICAÇÃO VISUAL, SCARL

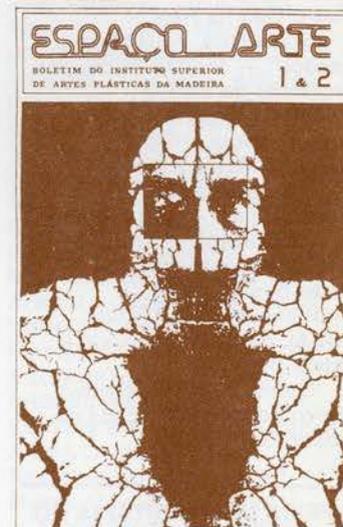
Na Diferença, Rua S. Filipe Neri, 41, 1º, em Lisboa, de 6 a 12 de Março "Olympia" de Ernesto Sousa, de 20 de Março a 1 de Abril, instalação de José Conduto, de 3 a 15 de Abril "Ovo-Povo"

de Aragão, de 17 a 29 de Abril instalação de Joaquim Tavares, de 2 a 17 de Maio, instalação de José Carvalho, de 20 a 31 de Maio, Joana Rosa.

A VOZ DE PAÇO DE ARCOS

Atenção à "Voz de Paço de Arcos", "Boletim da Comissão de Defesa da Criança", jornal regional que logo na primeira página publica uma escaldante entrevista com "o nosso conhecido adivinho, espiritista e feiticeiro, GAFACO", que faz revelações surpreendentes e nos anuncia "chuva, muita chuva, que é o que isto tudo está a pedir".

ESPAÇO-ARTE



O Boletim do Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, inclui ampla documentação sobre o carácter deste Instituto e algumas das suas mais recentes actividades, através de vários interessantes artigos de alunos e professores. Segundo as próprias palavras de apresentação da revista: "Espaço-Arte será, além de um meio pedagógico, o órgão de divulgação das actividades do ISAPM; e pretende-se simultaneamente uma Revista de Cultura, especializada mas atenta às correlações intersectoriais — que venha, na limitação dos seus meios, superar uma das profundas carências informativas na Região da Madeira".

Sobre o cinema de animação

Para uma melhor compreensão do cinema de animação, damos aqui uma ilustração muito genérica sobre esta forma de expressão artística, salientando os procedimentos técnicos mais utilizados, e algumas realizações mais conhecidas.

O cinema de animação consiste em registar fotograficamente, normalmente **imagem por imagem**, as fases sucessivas de um movimento, a fim de criar a sua continuidade, através da projecção à velocidade normal (24 imagens por segundo) num écran. A sua técnica, "à volta de manivela", foi inventada por Stuart Blackton, em cujo filme "O hotel encantado" (1907), os móveis se deslocavam e bailavam sozinhos, sem a ajuda de fios ou de outros artificios mecânicos. Os filmes de animação são uma modalidade independente dentro da arte cinematográfica e dividem-se tecnicamente em três grupos principais. **Bidimensional:** desenhos animados (Disney, Fleischer, U.P.A., etc.), gravuras animadas (Alexeieff, Zeman), colagem e recortes articulados (Trnka, Bartosch, Low, etc.), sombras chinesas (Reininger, Godfrey), papel transparente (Trnka), papel celofane colorido (Ofuji), mosaicos (Carmen d'Avino), animação multiplana (Bastosch, Disney), desenho ou gravura sobre película (Len Lye, McLaren), etc. **Tridimensional:** objectos animados (Blackton, Cohl, Chomon, Raik, etc.), bonecos articulados (Starevitch, Ptushko, Trnka), escultura modelada (Painlevé e Bertrand). **Filmes de trucagem:** câmara (movimento acelerado ou retardado, rodagem ao inverso, etc.), montagem (supressão de fases do movimento "real", etc.) e laboratório (fundidos encadeados, sobre-impressões, etc.).

Todas as técnicas se podem combinar entre si e com cenas de "imagem real", fotografadas da maneira tradicional.

Sobre os desenhos animados, podemos ainda referir que antes da invenção de Lumière, o francês Émile Reynaud desenhava bandas de desenhos animados com destino ao seu **Teatro óptico** (1892). Para que nascesse o filme de desenhos animados foi necessário inventar o sistema imagem por imagem (one turn one picture), como já atrás referimos, e cuja

paternidade ainda hoje se discute. No entanto o autêntico pioneiro dos desenhos animados foi Emile Cohl, cineasta francês nascido em Paris (1857-1938). Nos E.U.A., Winsor McCay (1871-1934) criou a famosa personagem **Gertie, o dinossauro** (1909), que copiava os recursos expressivos das já populares histórias gráficas.

Em 1914, Earl Hud aperfeiçoou o desenho animado ao introduzir o uso de acetatos (cells), isto é, folhas transparentes de celulóide, sobre as quais se desenhavam as imagens e que permitiam sobrepôr a um fundo fixo as partes em movimento (action). Max e Dave Fleischer criaram o palhaço travessão **Coco** (1920-1930), a sedutora **Betty Boop** (1930-1935) e o marinheiro **Popeye** (1930-1947), enquanto Pat Sullivan criou o gato **Félix** (1928). Walt Disney (1901-1966), foi atraído por esta técnica cerca de 1919 e criou a série **Alice comedies** (1924-1926) e a do coelho **Oswald** (1927-1928), antecedente do rato **Mickey** (1928). Disney deu vida a uma interessante fauna humanizada, cujo comportamento era a caricatura da vida dos humanos e dos seus problemas: o pato **Donald**, o cão **Pluto**, o cavalo **Horácio**, a vaca **Clarabella**, etc. Em 1928 incorporou o som nos seus filmes para criar efeitos cómicos. Em 1929 iniciou a produção das suas **Silly symphonies** e a partir de 1934 beneficiou do aperfeiçoamento do sistema Technicolor e abordou, com uma adequada organização industrial a longa metragem de desenhos animados. Ainda que irregulares, as longas metragens de Disney foram muito bem recebidas: **A branca de neve e o sete anões** (1937), **Pinóquio** (1940), **Saludos amigos** (1942) e **Los tres caballeros** (1943), estes dois últimos como parte de uma campanha propagandística dirigida para a América Latina. A sua experiência plástico-musical **Fantasia** inscreveu-se na linha de outros ensaios vanguardistas efectuados na Europa: **L'idée** (1934), de Bertold Bartosch, com música de Honneger, **La joie de vivre** (1934) de Hoppin e Gross, **Une nuit sur le mont Chauve** (1933), de Alexander Alexeieff e **Colour Box** (1935) de Len Lye, cultivador do cinema abstracto.

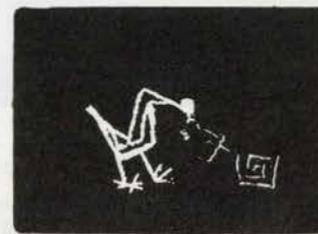
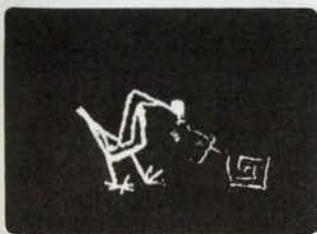
O classicismo de Disney viu-se amea-

çado por novos estilos de outros rivais: Joe Barbera e William Hanna, autores do par formado pelo gato **Tom** e o rato **Jerry** (Metro-Goldwyn-Mayer), de sádica comicidade; Walter Lantz, criador do ursito **Andy Panda** e do destrutivo pica-pau **Woody Woodpecker** (Universal); Paul Terry, animador dos **Terry Toons** (20th Century Fox). Mas a renovação mais importante veio da equipa de Stephen Bosustow, criador em 1944 da U.P.A. — United Productions of America, cujo desenho esquemático e incisivo revalorizou a função da cor e a essência pura do "gag", com personagens como o miúdo **Gerald Mac Boeing Boeing** e o optimista e alucinado **Mr. Magoo**, caricatura do norte-americano médio, que crê viver no melhor dos mundos. Este estilo ágil e moderno foi adaptado por outros desenhadores como os britânicos, John Halas e Joy Batchelor, autores apesar disso de uma longa metragem muito clássica, com uma moralidade politiqueria, **Animal farm** (1954), segundo a obra de George Orwell. No terreno da experimentação técnica, surgiu no Canadá a figura inquieta de Norman McLaren, que sob os auspícios do National Film Board of Canada, ensaiou com êxito diversos processos, entre eles o desenho das imagens directamente na película.

O aumento dos custos de produção, a crise geral da indústria cinematográfica e o auge da publicidade, orientaram, por volta de 1955, alguns importantes criadores para este campo de expressão e, em geral, conduziram a uma simplificação dos estilos e dos métodos produtivos.

Mas a animação continuou a cultivar-se em várias modalidades: animação de marionetas e objectos (Jiri Trnka, McLaren), animação de silhuetas e figuras bidimensionais (Lotte Reininger, Carl Koch), desenho directo sobre película (McLaren), animação de um quadro com alfinetes, cujas cabeças formam as figuras (Alexander Alexeieff, Claire Parker), etc., e os filmes apresentados no Festival Internacional de Cinema de Animação — CINANIMA, são um bom exemplo da expressão actual do cinema de animação e das várias técnicas utilizadas.

J.C.





Decorreu em Espinho, o III Festival Internacional de Cinema de Animação — CINANIMA 79, organizado pela Cooperativa de Acção Cultural NASCENTE, uma das cooperativas de âmbito cultural com maior actividade na região norte.

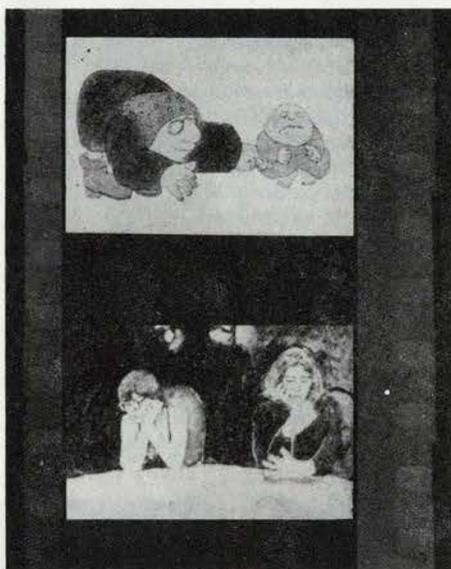
Podemos considerar este Festival no seu conjunto, como uma realização positiva e como um exemplo de cooperativismo no campo da acção cultural, permitindo que uma organização não profissional, apesar do pouco apoio recebido, tenha sido capaz de assegurar o funcionamento do Festival em termos, considerados pela maioria dos participantes nacionais e estrangeiros, de eficácia e boa coordenação.

Foram projectados durante o Festival cerca de 130 filmes de animação, representando 27 países, estando as sessões divididas em competitivas, não-competitivas e retrospectivas. Nas retrospectivas foi possível ver trabalhos de cinema de animação da Hungria (11 filmes), da Roménia (10 filmes) e de Portugal (25 filmes), além de uma retrospectiva dos filmes premiados no Cinanima 79, no último dia do Festival.

Destacamos ainda para além da competição, o funcionamento durante os dias de Festival dum **atelier de animação**, que reuniu algumas dezenas de jovens

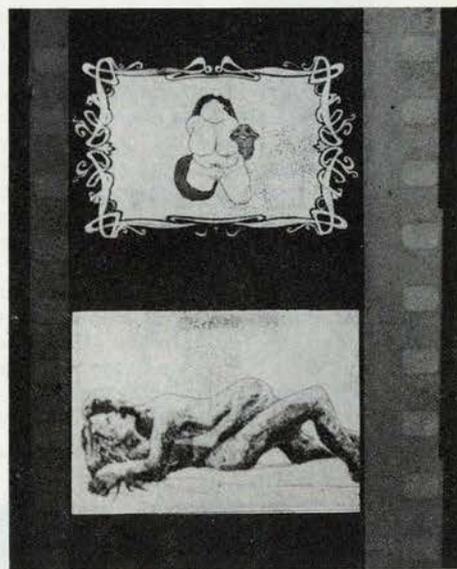
interessados neste meio de comunicação e de expressão artística, verdadeiro trabalho pedagógico de divulgação do cinema de animação. Este Festival contou com o apoio da ASIFA (Associação Internacional do Filme Animado), da BILIFA (Organização Internacional de Coordenação dos Institutos de Cinema de Animação), da FICC (Federação Internacional de Cineclubes) e a participação do Office de l'Information Publique da UNESCO.

Tendo nós assistido à maioria das projecções competitivas e não-competitivas, pudemos constatar a boa qualidade técnica e estética da maioria dos filmes presentes, sendo de referir a variedade de técnicas empregadas de tipo bidimensional, tridimensional, de trucagem e de técnica mista. Se duma maneira geral a qualidade média foi a tónica dominante, alguns filmes evidenciaram uma certa estética caduca, como a POBRE LISA (URSS), ou uma falta de eficácia rítmica, como RICO E FAMOSO (Inglaterra), ou uma certa confusão estrutural, como A PRAIA (Canadá) ou mesmo um carácter anti-pedagógico aliado a uma fraca animação, como em METAMORFOSE (URSS). Podemos salientar alguns dos filmes exibidos. UM SORRISO PARA TITI (EUA), com uma boa animação e um humor excelente, retrata duma



"Um Sorriso para a Titi". Gene Deitch (E.U.A.) — 1979

"Entrevista". Caroline Leaf + Veronica Soul (Canadá) — 1979



"Quo Libet". Gerrit van Dyk (Holanda) — 1977

"O Poder do Amor". Gerrit van Dyk (Holanda) — 1979

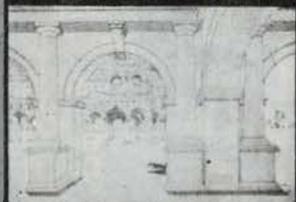
maneira exemplar a figura típica da titi na tentativa de obter da criança um sorriso forçado e não desejado, que nos surpreende não ter sido premiado. AUTOBAHN (Inglaterra) do já conhecido realizador John Halas, é um filme de estética abstracta, extremamente bem concebido e realizado com uma animação, desenho e cor de boa qualidade e um bom exemplo de sincronização de montagem com a música de "Autobahn" de Kraefwerk. Ilustração imaginária de auto-estrada e do mundo psicadélico em que vivemos, tendo talvez como factores negativos o cansaço que as imagens vertiginosas provocam aos olhos do espectador e a sua extensão, obteve com toda a justiça uma menção honrosa do júri internacional presidido por Ilse Losa. É ainda de salientar do mesmo realizador, o filme didáctico sobre animação COMO SE ANIMAM AS IMAGENS, que nos permite mergulhar nos meandros da animação, desde o projecto inicial até ao aspecto gráfico final do filme Autobahn.

Este filme juntamente com ENTREVISTA (Canadá) de Caroline Leaf e Verónica Soul e MOVIMENTO IMAGEM POR IMAGEM de Norman McLaren e Grant Munro, foram filmes muito didácticos sobre o cinema de animação, possibilitando uma maior compreensão desta expressão artística, para o espectador comum e para todos os estudiosos da animação. OS COSSACOS NOS JOGOS OLÍMPICOS (URSS), filme de série soviética, é um bom exemplo de animação, com bom desenho e cor, em que se narra num humor bem conseguido a derrota de Marte, deus da guerra, frente aos cossacos na tentativa deste impedir a realização dos jogos olímpicos, produzido em 1979, qualquer semelhança com o actual "caso Afeganistão" é pura conjectura. QUOD LIBET e O PODER

DO AMOR (Holanda) de Gerrit van Dyk são filmes de carácter erótico e humorístico de uma execução extremamente cuidada, sendo uma experiência interessante. AMAI-VOS UNS AOS OUTROS do mesmo realizador é um epigrama à nova amizade Estados Unidos da América com a China, em que esta é satirizada com a introdução dos produtos americanos na China como a Cola-cola. A IDADE DA CADEIRA (Canadá) é um filme de estética vanguardista, muito interessante, com uma técnica de animação bem conseguida e com uma boa utilização de figuras humanas e uma concepção de perspectivas fantásticas. O FILHO ÚNICO (Checoslováquia) é um filme didáctico sobre a educação de um filho único onde sobressai o protecçãoismo paternalista, de crítica social aos pais que forçam os filhos a seguir o futuro que estes idealizaram, reflectindo normalmente frustrações da sua própria infância, culminando no momento em que o filho transformado em médico mediocre, vai realizar uma operação no próprio pai. O DR. SNUGGLES (Holanda) é um filme de série, cujo protagonista é um incurável optimista que tudo faz para tornar a humanidade num mundo melhor para as crianças, flores e animais. Como inventor ele constrói máquinas maravilhosas e robots, e apesar das contrariedades ele continua, acreditando que todos os sonhos se tornarão realidade.

Filme do campo do fantástico, com boa técnica de animação e de cor. VISÃO DE UM CARACCL (RFA) é uma sátira ao caracol na sociedade ocidental, com caracóis em excesso de velocidade, acidentes, caracóis-polícia e caracóis-ambulância, depois de ingerir um pouco de gasolina. Talvez uma ligação ao problema internacional do petróleo, UBU (Inglaterra), filme premiado, história do

Rei Ubu, escrita por Alfred Jarry, ainda estudante, em 1888, nesta versão em cinema de animação acompanhada por uma linguagem de sons, recria com uma grande imaginação gráfica a figura do Rei Ubu. Talvez um pouco longa, mas imaginativamente violenta. A BOMBA (Japão) é um exemplo de um filme universal que levanta através da animação o problema da bomba nuclear. Muito boa execução de uma história nunca demais recordada. Um senão às figuras dos soldados imperiais, com um ar bucólico e não condizente historicamente. Filme galardoado com toda a justiça. Com a oferta do realizador uma cópia do filme aos organizadores, esperamos que este possa ser divulgado no nosso país. A VALSA DO CONDUTOR DE TRONCOS (Canadá) é um filme interessante que nos dá uma visão da vida dos condutores de troncos através dos rios do Canadá, desde o local de recolha até aos locais de transformação. Excelente animação e bom exemplo de ligação da música com o trabalho destes homens. UM UNIVERSO DESCONHECIDO (Inglaterra), filme de concepção abstracta, é juntamente com o filme de John Halas, Autobahn, um exemplo de criatividade e imaginação. Sem dúvida um dos melhores filmes do Festival. Para além do real uma figura feminina é tudo o que conhecemos e tudo o que não podemos compreender. Estranhas metamorfoses de um universo desconhecido, vindo das profundezas do espaço, sulca os céus e funde-se silenciosamente sobre a metrópole. Mundo imaginário desafiando as fronteiras da imaginação humana, o PATINHO DA PENA AZUL (Checoslováquia), média-metragem de excelente animação, focando a luta pela sobrevivência de uma mãe-pata. Filme para crianças premiado pelo júri



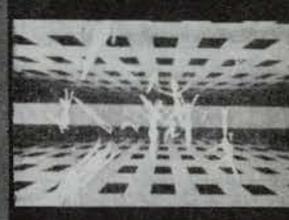
"A Idade da Cadeira". Jean-Thomas Bédard (Canadá) — 1979

"O Filho Único". Viktor Kubal (Checoslováquia) — 1979



"O Dr. Snuggles". Joop H. Visch (Holanda) — 1979

"Ubu". Geoff Dunbar (Inglaterra) — 1978



"A Valsa do Condutor de Troncos". John Weldon (Canadá) — 1979

"Um Universo Desconhecido". Ian Emes (Inglaterra) — 1978

acertadamente. **OH MY DARLING** (Holanda), filme sobre a criança, foca a adoração da menina pelo pai, os ciúmes da mãe e o seu primeiro romance de amor. Boa animação e argumento. **RIP VAN WINKLE** (EUA), **O ESCRITOR E A ARANHA** (Checoslováquia), **O CANGALHEIRO** (Jugoslávia), **OITO** (Polónia), **HOKUSAI** (Inglaterra) são também filmes muito interessantes, tendo alguns destes sido premiados. **WINSTON-SAXO** (Espanha) foi sem dúvida o melhor filme publicitário passado no Festival e por isso agraciado pelo júri, com uma estética arrojada e extremamente eficaz, contendo ao mesmo tempo um humor bem personificado na mulher-batôn transformando-se na estátua da Liberdade, símbolo já gasto numa sociedade em decomposição, **JURKO, O FORA-DA-LEI** (Checoslováquia) foi o único filme de longa-metragem presente no Festival, já que o filme **ELPIDIO VALDEZ** (Cuba), aguardado com uma certa expectativa não chegou a vir, por razões desconhecidas por nós. **JURKO** é o herói lendário da Checoslováquia, correspondente ao nosso Ze do Telhado ou ao Robin dos Wood inglês. Este filme torna-se demasiado longo e fastioso, apesar da sua boa técnica de animação. Poderíamos certamente ainda referir outros filmes com interesse, mas queremos sublinhar de novo o interesse que o **ATELIER DE ANIMAÇÃO** despertou no seio do Festival.

Mais uma vez com a orientação do Prof. belga Gaston Roch e da equipa de monitores franceses da Collodion Humide, com a presença de vários alunos da ESBAP, do Núcleo de Cinema

de Animação, de representantes da Associação de Cinema de Animação de Braga, do Clube de Campismo de S. João da Madeira, do Clube de Cinema de Montes Claros e de vários entusiastas pelo cinema de animação foi possível durante cinco dias realizar um intenso trabalho de atelier, que culminou com a revelação dos filmes realizados pelos vários intervenientes e a projecção e discussão com Gaston Roch dos trabalhos de animação realizados, a troca de experiências sobre as várias técnicas usadas, analisando pormenorizadamente caso a caso as dificuldades surgidas, os erros cometidos e a forma possível da sua resolução. Devido ao grande sucesso desta iniciativa, esperamos que a organização encontre formas de apoio suficientes para no próximo Festival ser possível ampliar o Atelier de animação, com material suficiente para poder comportar a vinda de vários pontos do país de interessados nesta forma de expressão artística.

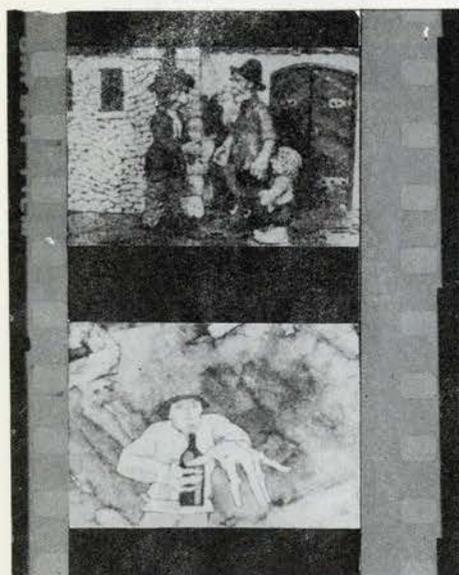
Queremos ainda salientar as sessões especialmente organizadas para as crianças, que tiveram lugar na sede do Sporting Clube de Espinho, durante três dias, na parte de manhã e que tiveram a presença de cerca de 1.500 crianças de escolas do concelho de Espinho, das CERCI's de V.N. Gaia, Espinho e Ovar, e de uma escola de deficientes auditivos do Porto. Não tendo estado presentes no acto de entrega dos prémios, por não termos sido convidados, recebemos posteriormente uma relação da distribuição dos prémios que ficou assim ordenada:

Modalidade A — Filmes com menos de

3m: UM UNIVERSO DESCONHECIDO; I. Emes (Inglaterra);
MODALIDADE B — Filmes entre 3 e 24m: OH MY DARLING; B. Ring (Holanda);
UBU; G. Dunbar (Inglaterra);
MODALIDADE C — Filmes entre 25 e 45m: RIP VAN WINKLE; W. Vinton (EUA);
MODALIDADE E — Filmes publicitários: WINSTON-SAXO; R. Balser (Espanha);
MODALIDADE F — Filmes informação: HOKUSAI; T. White (Inglaterra);
MODALIDADE H — Filmes didácticos: OITO; S. Janik (Polónia);
MODALIDADE I — Filmes para a infância; O PATINHO DA PENA AZUL; I. Renc (Checoslováquia), filme para crianças;
CADA CRIANÇA; E. Federenko (Canadá), filme sobre crianças;
MODALIDADE dedicada à juventude com mensagem universal:
A BOMBA; R. Kinoshita (Japão);
MENÇÃO HONROSA — AUTOBAHN; J. Halas (Inglaterra);

Pelo que pudemos presenciar, este Festival teve efectivamente interesse e notámos uma ausência quase total de pessoas do Sul do país. Cremos que o **CINANIMA 80** será uma realização a não perder, esperamos que a participação nacional seja um facto já que se verificou que a participação dos filmes portugueses, que se resumiu a cerca de duas ou três pessoas, não parece ser suficiente. Uma menção ao cartaz do Festival de João Machado e ao bom trabalho da organização da Cooperativa Nascente.

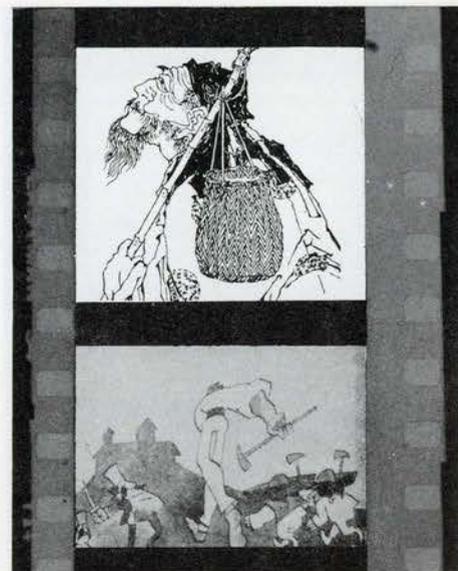
José Calvet



"Rip van Winkle". Will Vinton (E.U.A.) — 1978



"O Escritor e a Aranha". Jiri Brdecka (Checoslováquia) — 1978



"Hokusai". Tony White (Inglaterra) — 1978

"O Cangalheiro". Aleksandar Marks + Vladimir Jutrisa (Jugoslávia)

"Amai-vos Uns Aos Outros". Gerrit van Dyk (Holanda) — 1979

"Jurko, o Fora-de-Lei". Viktor Kubal (Checoslováquia) — 1976

Uma proposta de arquitectura urbana

Conjunto habitacional de Chelas

I — CARACTERIZAÇÃO GERAL DO EMPREENDIMENTO. FICHA DESCRITIVA.

Ciente: Câmara Municipal de Lisboa (Gabinete Técnico de Habitação — GTH)

Promotor das Construções: (Edifícios): Fundo de Fomento de Habitação — FFH

Qualidade Habitacional: Categoria II (do GTH) numa escala de cinco categorias então existentes.

Empreendimento: Conjunto de edifícios pertencentes à Zona N2, (2500 moradores) de Chelas.

Projectistas: Arquitectos: G.S. Byrne e A.M. Reis Cabrita no Atelier de N.T. Pereira; engenheiros: J.V. Paiva, A. Torres, S. Sanfins (electricidade, ascensores).

Programa: 382 fogos (136 T2; 176 T3 e 70 T4). Ah médias atribuídas: T2-41,3; T3-52,6; T4-62,6. Au médias atribuídas: T2-51,8; T3-68,6; T4-78,3.

Cronologia do Empreendimento: Novembro de 72 a Novembro de 79.

Custos: Adjudicação: 138.000 contos (em Setembro de 75)

II — DEFINIÇÃO DA ENCOMENDA DO PROJECTO. ESTUDOS PRELIMINARES

1) Características muito gerais do Plano onde se integra a Zona

O Plano de Urbanização de Chelas distingue-se do de Olivais Sul, por definir Zonas Habitacionais com relativa autonomia-física e em equipamento.

As Zonas Habitacionais apresentam, na generalidade, uma agregação física superior à que se verifica em Olivais Sul.

O coberto vegetal procura ser contínuo, tanto quanto o permite o esquema viário, mas, um e outro, mais segregam do que ligam as diferentes Zonas Habitacionais.

A circulação viária da Zona em projecto é marcadamente hierarquizada, distributiva e, de certo modo, selectiva.

2) Modo de realização dos empreendimentos na Zona N2

A concretização do Plano tem sido feita de um modo lento, ao longo de muitos anos, Zona a Zona, e utilizando diversas modalidades de realização.

No caso da Zona N2 foi adoptada a modalidade de entregar o projecto dos edifícios a projectistas privados, com a novidade de atribuir a cada grupo projectista um conjunto de edifícios e não um pequeno número de edifícios. A opção conceptual para a Zona tomada pelo Gabinete municipal baseava-se na definição de uma sequência dos principais espaços ao longo da já referida via de penetração e distribuição na Zona.

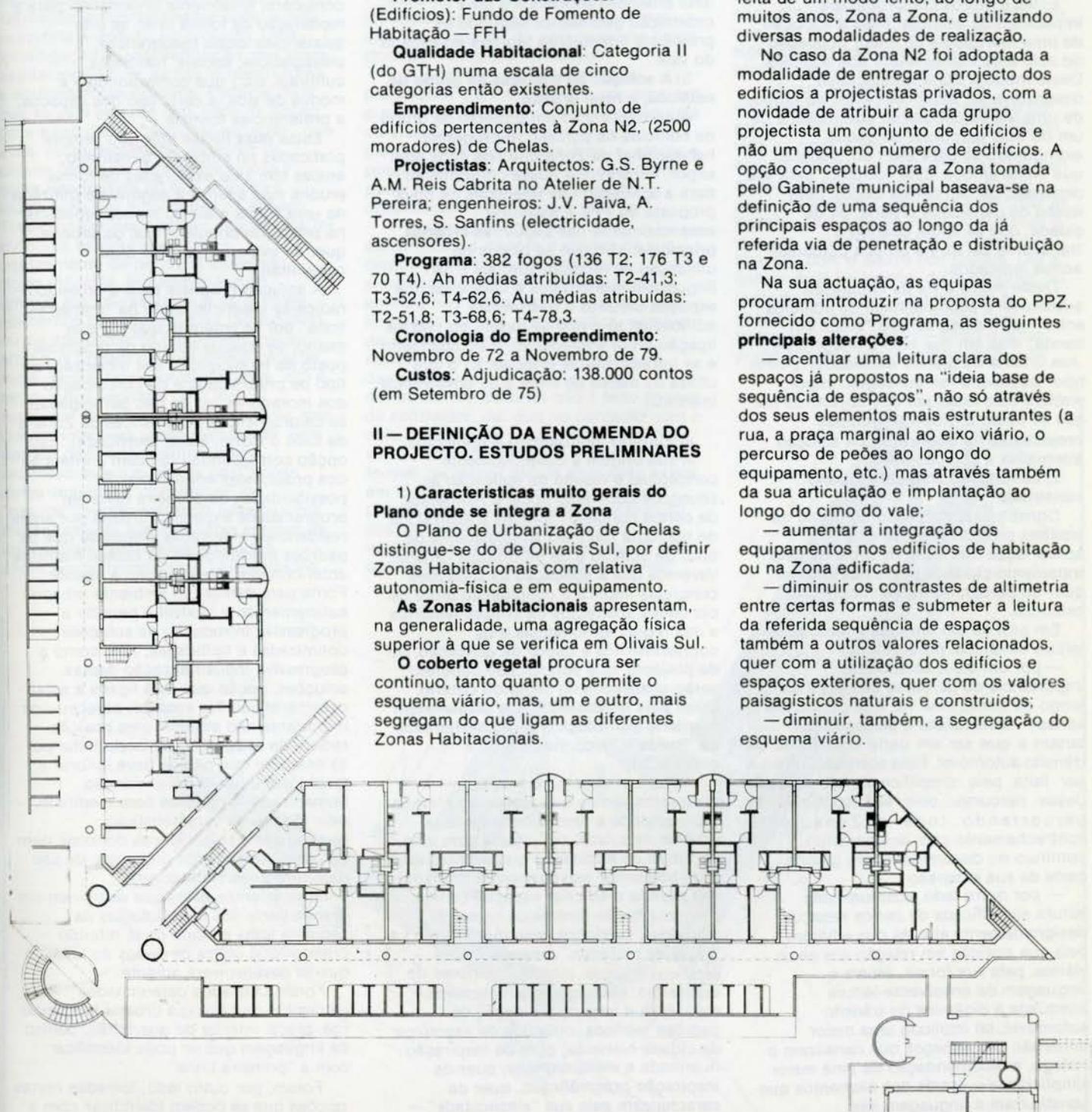
Na sua actuação, as equipas procuram introduzir na proposta do PPZ, fornecido como Programa, as seguintes **principais alterações**.

— acentuar uma leitura clara dos espaços já propostos na "ideia base de sequência de espaços", não só através dos seus elementos mais estruturantes (a rua, a praça marginal ao eixo viário, o percurso de peões ao longo do equipamento, etc.) mas através também da sua articulação e implantação ao longo do cimo do vale;

— aumentar a integração dos equipamentos nos edifícios de habitação ou na Zona edificada;

— diminuir os contrastes de altimetria entre certas formas e submeter a leitura da referida sequência de espaços também a outros valores relacionados, quer com a utilização dos edifícios e espaços exteriores, quer com os valores paisagísticos naturais e construídos;

— diminuir, também, a segregação do esquema viário.



III — A SOLUÇÃO DE PROJECTO AO NÍVEL URBANO

1) As limitações morfológicas e de imagem

A densidade decidida pelo Gabinete não é muito elevada, no entanto, o facto de já existirem determinadas restrições ao uso do solo pela habitação (concessão, equipamento já existente e a prever, preservação natural da área do vale, etc.) conduziram a que na proposta inicial detalhada e na solução final, desenvolvida pelas equipas projectistas, se verificasse uma elevada concentração da massa edificada com a adopção de cêrceas-elevadas (4 a 16 pisos).

Estes e outros compromissos impediram de acentuar mais a adopção de uma morfologia de maior ocupação do solo e de menor altura dos edifícios. Deste modo a Zona Habitacional desenvolve-se, essencialmente, ao longo de uma via de circulação automóvel e de um ou dois percursos de peões, extinguindo-se para além do "cenário" que limita ambos. Este "cenário" pela sua dimensão dá, em certos troços, uma ilusão de densidade urbana, ou de cidade, que se anula quando o transeunte sai da via ou dos percursos acima indicados.

Deste modo a via da circulação automóvel é acompanhada de edifícios entre 7 e 10 pisos do tipo "bloco em banda" mas em que nem a imagem de rua urbana de grande densidade⁽¹⁾, nem tipo "boulevard" se conseguiu impor, embora este fosse um dos objectivos por que se bateu o grupo de equipas projectistas na elaboração da solução alternativa à solução-base.

2) Leituras do ambiente urbano construído

Constituiu preocupação do grupo de equipas projectistas marcar a apropriação dos espaços urbanos pelo tratamento cuidado posto nas leituras quer de percurso ou dinâmicas, quer estáticas.

Em prol de um enriquecimento pela leitura dinâmica, procurou-se:

— por um lado, acentuar a importância do percurso de peões ao longo da Zona, uma vez que por razões várias — urbanísticas e paisagísticas — teriam a que ser em parte distinto do do trânsito automóvel. Essa acentuação veio a ser feita pela simplificação do traçado desse percurso, pela sua continuidade percorrendo toda a Zona, pelo apetrechamento com equipamento, contínuo ou disseminado, em grande parte da sua extensão;

— por outro lado, acentuar uma leitura simplificada de certos espaços, designadamente através dos edifícios, pela sua posição em relação aos eixos viários, pela sua forma, escala e linguagem da envolvente-leitura adequada à dinâmica do trânsito automóvel; tal implicou uma maior dimensão dos espaços que canalizam o tráfego, a recomendação de uma maior simplicidade e escala dos elementos que constituíram a linguagem das

envolventes, enfim, uma densidade de conteúdo plástico, maior facilidade e distanciação para a sua leitura, maior dimensão e clareza para os volumes de referência e de identificação face a uma deslocação rápida.

Em prol de um enriquecimento por uma leitura mais estática, procurou-se:

— acentuar uma relação entre espaços, clara e geométrica, como é o caso das duas praça ligadas por uma diagonal que "amarra" e sinaliza (justifica-se em parte como sinal) a única torre do conjunto;

— usar uma gama reduzida e simples para as formas-base dos edifícios (banda rectilínea e banda curva) e aplicá-la com uma criteriosa economia e uma ordenação geométrica segundo as principais orientações legíveis no espaço do vale.

3) A solução do projecto do grupo de edifícios, a nível urbano.

A concretização em projecto de grupo de edifícios da parcela do programa habitacional da Zona que nos cabe aqui expor, constituiu a nossa contribuição para a aplicação das intenções da nova proposta do PPZ e assentou essencialmente nos seguintes **critérios principais**: a) o que se baseia na utilização de modelos formais e da linguagem morfológica e tipológica dos espaços urbanos e das formas edificadas; b) o que se baseia no tipo de ligação entre a habitação, o equipamento e as infraestruturas urbanas; c) o que utiliza os dados do local e da envolvente imediata.

a) Critério morfológico e tipológico

A sua origem é essencialmente conceptual e resulta da aplicação às situações concretas (local e momento) de certos conceitos formais e abstractos de tipologia (ou mais simplesmente de tipo) de edifício e de morfologia urbana. Veremos que a aplicação às situações concretas implica a conjugação entre os conceitos abstractos da cultura histórica e das regras apriorísticas e os conhecimentos e dados de aplicação, ou de projecto, que para o caso concreto serão analisados no segundo critério. Estes **dois movimentos que alimentaram o critério morfológico serão designados de "linhas"** (de conhecimento e concepção).

— Por um lado, os conceitos abstractos são os que reclamam elevada racionalidade e flexibilidade da rede urbana reticulada, conjugada com uma estrutura de edificação que acentua essa rede ao alinhar os volumes na bordadura das malhas e ao criar espaços-canal, essencialmente dinâmicos (ruas, alamedas, caminhos, vias rápidas, etc.) e "espaços murados" essencialmente estáticos (praças, jardins, interiores de quarteirão, equipamentos colectivos, etc.). Esta é uma classificação de padrões teóricos, oriundos de exemplos da cidade histórica, quer de inspiração iluminada e institucional⁽²⁾ quer de inspiração pragmática⁽³⁾, quer de caracterizam pela sua "elasticidade" —

resistência por flexibilidade — às mutações funcionais e construtivas, bem como pela sua capacidade para gerar uma imagem urbana enraizada na nossa tradição romana, europeia, mediterrânica, e até árabe, em que a animação e a publicidade da vida nos "espaços-canal" se opõem à privacidade, ainda que comunitária, dos "espaços-murados" internos às malhas.

— Por outro lado, estes pressupostos, teóricos e formalmente abstractos, são confrontados com conceitos menos apriorísticos e mais orgânicos, cuja modelística resulta de uma metodologia de adequação aos condicionamentos do local. Esta confrontação resulta de se considerar igualmente importante, para a modelação da forma final, as pré-existências locais (geográficas, paisagísticas, sociais, históricas, culturais, etc.) que correspondem a modos de vida, a certo uso dos espaços, a preferências formais.

Estas **duas linhas** têm sido sempre praticadas no ambiente construído, ambas têm sido exploradas de forma erudita mas apenas a segunda é utilizada de uma forma mais ou menos reflectida na produção popular, rural ou urbana, quer de iniciativa popular quer comunitária.

A solução proposta para o projecto radical-se essencialmente na "primeira linha" por se entender que é a que melhor se adequa ao tipo de programa posto no município (à sua dimensão, ao tipo de propriedade e de participação dos moradores, ou de não participação, às características urbanísticas da Zona e de todo o Plano, à alta densidade). Esta opção correspondeu também à intenção dos projectistas em explorar as possibilidades da primeira linha em programas de expansão urbana por áreas residenciais integradas. Pensa-se que os padrões morfológicos da cidade histórica anteriormente referidos são a melhor fonte para definir um ambiente urbano suficientemente flexível e permitir a progressiva introdução de soluções optimizadas e tipificadas, bem como a progressiva industrialização dessas soluções, opção que está ligada a estas características. No entanto, pareceu-nos importante não assumir uma posição radical de adopção pura desta linha por se entender que não se deve ignorar o local, nem dificultar uma relação humanizante da pessoa com o edifício, nem ignorar as características geográficas e paisagísticas do local, nem os condicionamentos urbanos e de uso da futura Zona Habitacional, enriquecimentos estes que se retiram em grande parte das metodologias da segunda linha e ainda do já referido critério "que utiliza os dados do local" o que se desenvolverá adiante.

Foram utilizados determinados elementos de tipologia urbana tais como rua, praça, interior de quarteirão, dentro da linguagem que se pode identificar com a "primeira linha".

Foram, por outro lado, tomadas certas opções que se podem identificar com a

"segunda linha" e que na sua generalidade consistiram em transformar parcialmente soluções-base definidas através da "primeira linha" designadamente pelo desenvolvimento parcelar dos elementos de tipologia urbana, tendo em atenção as características físicas e urbanísticas do local e do PPZ e em orientar a disposição dos volumes face às invulgar características do vale.

b) Relação habitação/equipamento e infraestruturas urbanas

Considerou-se salutar que o próprio programa admitisse a existência de áreas não habitacionais em edifícios de habitação, designadamente porque isso permitiria acentuar, no projecto, uma forte ligação, ou sobreposição, das áreas habitacionais com as das infraestruturas e equipamentos urbanos. Pode-se dizer que se está perante dois tipos de opção para a estrutura "funcional-espacial", que aliás, estão geralmente patentes na cidade histórica, uma segregadora e outra integradora no que respeita à localização das actividades no espaço. Tradicionalmente a opção integradora foi atribuída às infraestruturas e equipamento de pequena dimensão (lojas, oficinas, logradouros, ruas, igrejas, etc.) deixando que os grandes elementos de infraestrutura (aquedutos) ou de equipamento (catedrais, rossios, etc.) que tinham habitualmente carácter monumental ficassem destacados, isto é, segregados segundo uma lógica funcional que os isolava fisicamente mas que os integrava urbanisticamente. Este tipo de desenvolvimento urbano processa-se em qualquer das "linhas" antes seguidas ("conceptual" ou "natural") sendo preterido nas soluções marcadamente funcionalistas em que se concentram, sobredimensionam e segregam infraestruturas (autoestradas

dentro da cidade, centrais térmicas), equipamentos (parques de estacionamento, armazéns de compras, centros hospitalares, etc.) e se zonificam ou estratificam certas funções (zona verde, zona industrial, áreas de habitação social, etc.) Mas não é por mero conservadorismo que se optou por uma solução integradora, mas porque apresenta significativas vantagens não apenas na coerência formal e da imagem de cidade que se pretendeu criar mas também em vantagens económicas e funcionais.

c) Inserção no local

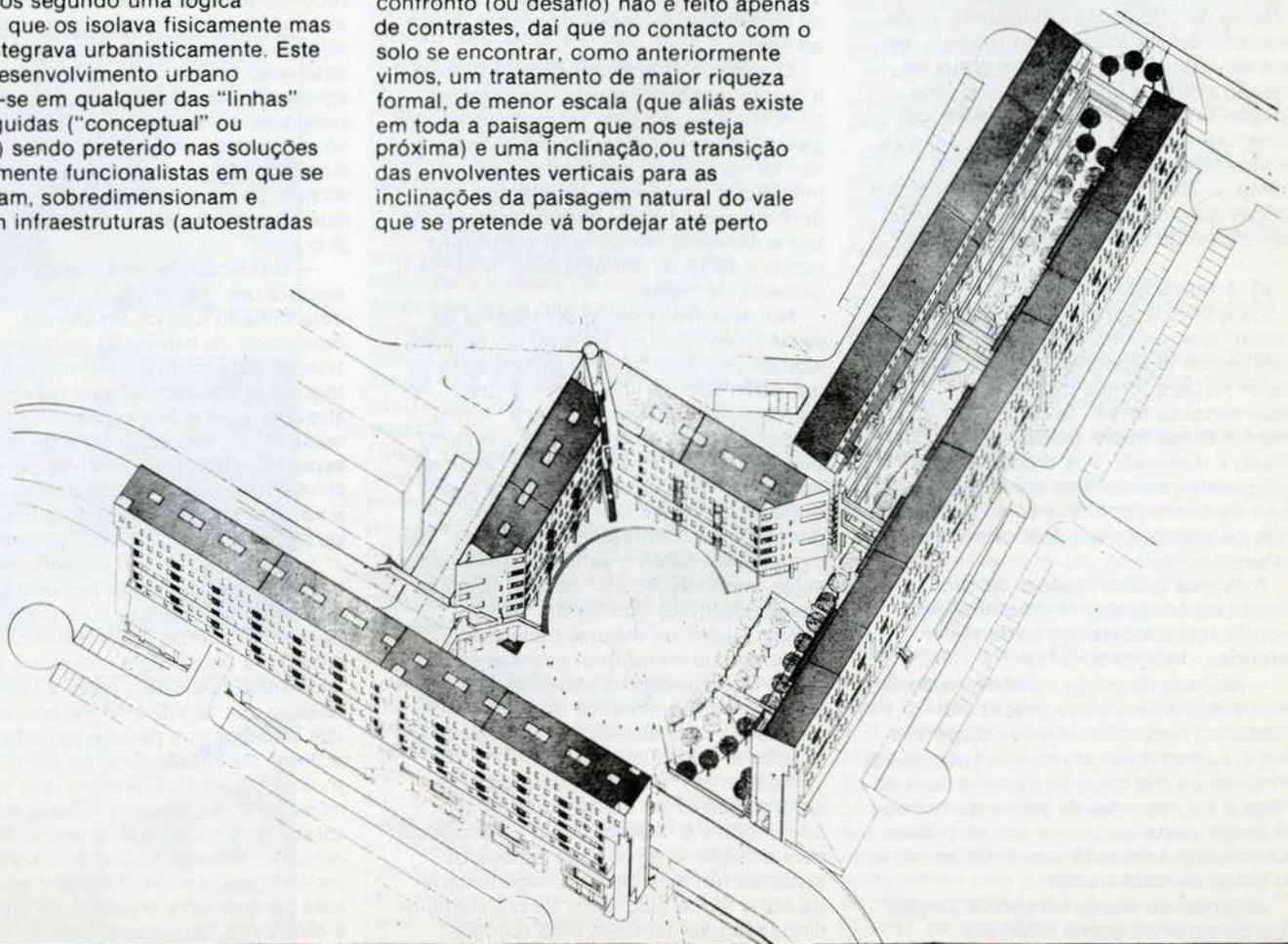
Salientam-se, em seguida, dois dos principais aspectos que fundamentam esta preocupação do enraizamento físico (formal) e funcional (vivencial):

— A dimensão do vale, as suas proporções e a intenção de programa em o preservar, bem como a localização nele da área do projecto e a verificada elevada densidade nessa área, e, ainda, a possibilidade de os volumes edificadas poderem ser apercebidos à distância constituíram motivos para reforçar:

— a dimensão dos volumes construídos; a clareza e rigidez da sua disposição articulada; a pureza e simplicidade das formas envolventes — embora não ingénuas; e o uso de uma linguagem formal, esquemática, passível de se ler à distância, ou então, rapidamente, aspecto este que se desenvolverá mais adiante. Este confronto (ou desafio) não é feito apenas de contrastes, daí que no contacto com o solo se encontrar, como anteriormente vimos, um tratamento de maior riqueza formal, de menor escala (que aliás existe em toda a paisagem que nos esteja próxima) e uma inclinação, ou transição das envolventes verticais para as inclinações da paisagem natural do vale que se pretende vá bordejar até perto

dos edifícios. Esta inserção do edifício no vale levantou aliás outros problemas tais como a relação entre o espaço público, importante, que é a praça e o vale, no sentido de favorecer a percepção visual deste e do rio, ou ainda a percepção fácil dos elementos paisagísticos importantes, designadamente o cromatismo de verdes da Quinta do Alemão e do vale ou os azuis metálicos que provêm da presença longínqua, mas forte, do rio. Tanto num caso como noutro fez-se prevalecer a forma geral optando por realizar nela aberturas através das quais as pessoas passam ou simplesmente vêm, do outro lado, um muro de uma quinta, um conjunto de árvores de grande porte, um vale, um rio. Neste aspecto são significativas as transparências efectuadas ao nível da praça.

— Outro aspecto não menos importante que visa o enraizamento do projecto local, corresponde à ligação da vida na nova Zona habitacional e, concretamente, na área do projecto, com a vida nas áreas vizinhas, com relevo para os modelos destinados a reforçar as ligações que possam estar dificultadas e que são importantes como é o caso das ligações com o Bairro dos Olivais. Daí a ênfase dada ao interior de quarteirão, ou logradouro estreito, que ganhou a imagem de percurso de peões cujo tratamento foi cuidado — tanto quanto podia atingir a nossa intervenção — de



modo a favorecer a ligação ao equipamento escolar e ao vale (que poderá ser um dia parque) e a própria praça, não só dos moradores da Zona mas também das populações dos Olivais e de populações deslocadas, há anos, pela CML e que vivem nas imediações da área do projecto. A orientação, inclinação e escala desse espaço, bem como o tratamento previsto ao nível do solo (modelação de terreno, arborização, etc.) procuram ser um incentivo a percorrê-lo e constituir ainda uma identificação com outros espaços similares da Lisboa consolidada que igualmente descem para o rio.

IV — A SOLUÇÃO DE PROJECTO AO NÍVEL DOS EDIFÍCIOS. A LINGUAGEM DA FORMA ARQUITECTÓNICA

O conjunto edificado a que corresponde o projecto é composto apenas de áreas ou "unidades de edificação" autónomas uma vez que uma das "unidades", embora se possa considerar composta de quatro blocos ou edifícios, apresenta-os ligados por um sistema de acessos e circulações comuns. Esta opção caminha de par com outras já definidas a nível urbano, e que consistem em acentuar, em extremo, a presença física dos edifícios. Estas "unidades" apresentam uma organização funcional simples em que se sobrepõem os fogos aos espaços para as actividades não residenciais e onde se destaca o sistema de circulações exteriores, onde predominam os acessos horizontais, em que se estabelecem diversos graus de ligação entre os edifícios, desde uma ligação total — formando inclusive, um "anel" elevado em torno da praça o qual desapareceu após a fase de estudo prévio — até à íntima ligação de dois dos blocos que formam como que um único edifício unido por passagens elevadas.

a) A forma global

Os edifícios apresentam uma "forma global" simples, marcadamente geométrica independentemente de uma maior riqueza formal que, em determinados locais, pode ocorrer no interior dessa forma global — facto que aliado à dimensão dos blocos acentua a sua presença e clarifica a sua função no jogo de formas com outros edifícios e com os espaços exteriores construídos e naturais.

A "forma global" apesar da sua simplicidade apresenta determinadas modificações locais, em parte já referidas, designadamente:

— na zona da praça, quando os dois blocos que a limitam (a praça) são "cortados" segundo uma das diagonais desta: aumentando assim a ligação da via principal de distribuição da zona com a praça e do percurso de peões que corre ao longo desta via com a rua de peões; acentuando a importância deste percurso ao longo de toda a zona;

— ainda na praça, ao abrir a junção dos dois blocos acima referidos

definindo uma fresta onde se inicia a outra diagonal da praça que é mais importante por possuir uma função estruturadora do espaço construído ao nível do conjunto da zona urbana(4);

— na ligação dos blocos com o solo em que o volume necessário às actividades não residenciais modifica localmente a "forma global" o que foi feito de modo a ligar a envolvente dos blocos à forma natural do vale.

b) O sistema de circulação comuns

O sistema de circulações comuns para acesso aos fogos está explicitamente marcado na "forma global", não só através do desenvolvimento horizontal das galerias mas também no interior da própria forma no que se refere aos acessos verticais. O sistema de circulação que é predominantemente horizontal, ligando os vários blocos e o sistema viário é também estratificado mas o grau de liberdade de movimentação diminui em altura embora se mantenha uma certa ligação ao solo mercê do seu declive. O sistema de circulação é, primeiro, valorizado funcionalmente:

— ao nível dos acessos verticais, ao concentrar os espaços e o equipamento e ao reforçar a ligação das entradas com pontos sensíveis das infraestruturas e do equipamento urbano;

— ao nível dos acessos horizontais (galerias)(5) ao facultar actividades no exterior, exercidas em comum, ao longo dos espaços que se sobrepõem às vias de circulação de peões e viaturas, junto ao solo.

O sistema é também valorizado formal e funcionalmente através dos grandes cilindros que abrigam os ascensores, das galerias semi-salientes e semi-reentrantes na "forma global", elementos que introduzem na pureza geométrica que define aquela forma, designadamente na sua envolvente inicial, qual membrana rígida e estática, um dinâmico, mas claro, sistema de "canais".

No desenvolvimento do sistema de circulações comuns ao nível do projecto verificou-se como que a participação de um outro tipo de linguagem, a priori, em contradição com aquela que a "forma global" parecia determinar. A um certo purismo formal e racional que "arruma" as células (fogos) numa unidade maior onde se indiferenciam numa trama bidimensional, contrapõe-se a "árvore" das circulações, tensa e variada formalmente, cujas ramificações ou "canais" tanto se desenvolvem no interior da "forma global", junto ou mesmo transpondo o limite da sua membrana envolvente através de passagens elevadas que assim atribuem, pontualmente, ao sistema de circulação uma acentuada autonomia em relação à "forma global".

Neste caso, a superação parcial da contradição entre o sistema de circulação e a "forma global", é proposta pela posição relativa entre ambos os sistemas formais, pela homogeneidade da cor e ainda pelo facto de o sistema de circulação ser também uma reticula

tridimensional(6), o que diminui muito a sua tensão que, como "sistema-canal", poderia ter. O sistema de circulação ao nível das lojas é muito similar ao que se desenvolve nos pisos de galeria mais elevados(7), sobreposição essa que é intencional como já se afirmou repetidamente, mas apresenta, naquele primeiro nível, não só maior diversidade como também maior variedade espacial, resultante de se articular com as circulações públicas, os acessos aos estacionamento e às zonas verdes e ao facto de se prever a abolição de degraus.

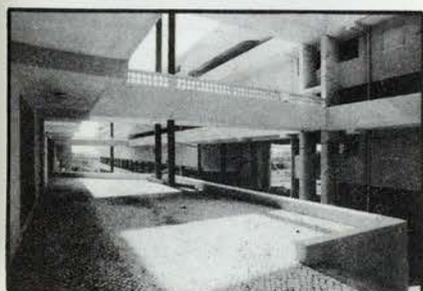
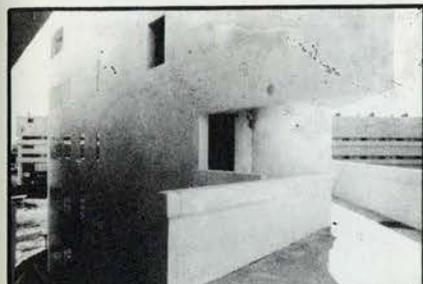
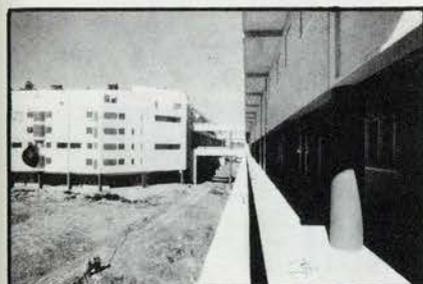
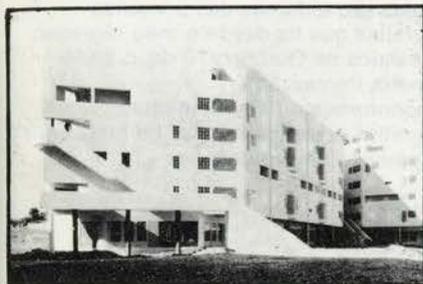
c) As envolventes

As envolventes, designadamente as paredes exteriores, constituem o outro elemento importante da "forma global" na medida em que esta se apresenta não só como volume contenedor de alvéolos indiferenciados mas também como "caixa" que alberga espaços abstractos e funcionalmente aditivos (fogos). A linguagem utilizada para as fachadas contém informação a vários níveis que se sintetizam do seguinte modo:

— Definição de uma forma volumétrica e de geometria simples que, na linha dos códigos da "forma global", modela e ordena o espaço exterior. Neste sentido contribuem, por exemplo: o ritmo certo das aberturas; algumas arestas que se prolongam e definem localmente uma falsa fachada designadamente junto às coberturas; o tipo de vãos do último piso e a sua repetição permitindo a máxima reconstrução envolvente. Este tipo de envoltória está ligado ao conceito de edifício como unidade funcional; unidade essa que, no conjunto do projecto, apresenta uma dualidade contraditória pela qual, ou se apresenta através de um só bloco, mas então a referida simplicidade geométrica não é total, ou através de um par de blocos — como os que acompanha a rua de peões — e então já o é.

— Definição de uma envoltória que encerra um "conteúdo" — um determinado tipo de residência designado de habitação multifamiliar e concretizado por um determinado tipo de fogos que contactam com o exterior através de furações nessa envoltória; neste sentido a opção foi a de constituir espaços exteriores privativos ou semi-privativos(8) para o interior da envoltória e não projectando-os para o exterior com varandas.

— Definição de um sistema formal para as envolventes da fachada e que constituem como que uma lâmina que se abre ou se rompe progressivamente de cima para baixo. Esta imagem é também acentuada nos locais onde a fachada é falsa, o que se adivinha na bordadura dos recortes que deixam perceber o sistema de circulações, ou ainda nos que mostram o desdobramento que se introduziu nas paredes exteriores ao estabelecer um segundo plano, mais recuado, situado no plano dos elementos verticais resistentes. Também aqui se está perante uma tentativa de ultrapassar a dicotomia, ou mesmo uma certa



contradição entre fachada simples definindo uma opção marcadamente volumétrica e fachada dupla em que se procura anular ou ignorar o volume em prol de outras preferências(9). Neste caso, os dois planos não apresentam uma oposição total nem uma relação rígida e por isso a envolvente não se identifica sempre com o plano estrutural, mas também quando se aproximam deste plano (como no caso das galerias) distinguem-se pela diferente forma e cor que apresentam os elementos que aí constituem o referido plano estrutural(10).

— Definição de uma fachada que tenha valor semântico (ênquanto estético) mas, essencialmente, valor sintáctico em si própria e que o comunique com clareza à leitura dos espaços exteriores. Não se trata de valores estilísticos directamente identificáveis, mas apenas de valores de relação, de dimensão, profundidade, cor, que adquirem diferentes escalas e ritmos. São identificáveis **duas escalas** principais em que se conjugam os elementos portadores destes valores de relação: (i) uma escala maior, à dimensão do bloco, e na qual entram, o sistema de circulações com preponderância para os acessos verticais, os rasgos na envolvente, o diálogo entre os dois planos da fachada (o valor expressivo de certos elementos do sistema de circulação destaca-se e contribui para a constituição de uma modulação superior) — esta escala funciona essencialmente para a leitura longínqua, para o diálogo com as outras formas edificadas e o vale, para a leitura fugidia que se terá em deslocamento rápido, permite um princípio de identificação do indivíduo com o edifício quando o aborda pelas fachadas mais simples, neutras e de leitura mais urbana, são fachadas que por isso se voltam para o exterior do conjunto de edifícios, para o vale, para as ruas, para a praça: (ii) uma escala menor na qual também participa o sistema de circulação com preponderância das circulações horizontais, designadamente nos dois blocos ligados por passagens elevadas, escala esta que está dimensionada para a leitura próxima, para a fruição dos espaços mais interiores aos quais está ligada, corresponde às fachadas menos urbanas com relevo para as que se podem designar de interior de quarteirão, de logradouro, de espaço semi-privado ou comunitário, a ser usado não só no solo mas em elevação ao longo das próprias fachadas (espaços comuns de circulação).

d) A habitação — os fogos

A opção foi a de encerrar, tanto quanto possível, os espaços das habitações segundo a compartimentação tradicional(11). Toda a área que se pôde adicionar aos mínimos foi distribuída pelos vários compartimentos habitáveis, de modo a poder duplicar ou triplicar as funções possíveis de se exercerem no seu interior (por ex. estar/receber e tomar refeições na sala; dormir e estudar/brincar nos quartos; cozinhar e

tomar refeições na cozinha) ou ainda aumentar a flexibilidade de utilização dos espaços. A pretensão havida de se igualar mais as áreas dos compartimentos exigia um certo nível de dotações de áreas que permitiria, por exemplo, articular a sala em dois espaços semi-autónomos e permitiria aumentar as áreas dos quartos tornando viável a designada flexibilidade.

Relativamente à articulação do fogo com os espaços exteriores cabe repetir que o acesso à habitação funciona também como local de estar exterior para os fogos situados ao nível da galeria e indirectamente para os fogos situados nos pisos intermédios.

e) Os espaços comuns

Os espaços comuns são generosamente dimensionados mas a sua incidência na Ab (área bruta) não é muito elevada, na medida em que é elevada a sua rentabilidade. Por exemplo, no sistema de circulação existem nove acessos verticais para quase quatrocentos fogos e duas galerias para seis pisos de habitação (uma terceira galeria é também cobertura das áreas não residenciais mais profundas).

Os arquitectos

NOTAS

(1) *A densidade urbana de uma rua não se faz com a altura dos prédios que a limitem mas pelo equipamento que comporta e pela cidade que envolve.*

(2) *Há geralmente por detrás delas uma arquitecto, ou construtor de um rei, ou de uma igreja, ou de um exército.*

(3) *Acompanham a ocupação colonial no séc. XVIII e a expansão das grandes cidades no séc. XX.*

(4) *Ligação à outra praça e à torre já atrás referidas.*

(5) *Nestes incluem-se pequenas ramificações em escada que ligam os pisos galerias aos pisos intermédios.*

(6) *Na medida em que as galerias são todas aproximadamente iguais e intercomunicam com todos os acessos verticais.*

(7) *Passa pelos acessos verticais e segue ao longo dos edifícios.*

(8) *Quando os há, uma vez que se valorizou o espaço exterior-comunitário (galerias).*

(9) *Será a preferência pelo jogo de lâminas, de écran, de moldura, etc. (embaixada dos EUA em Luanda, projecto de L. Kahn) ou será a autonomia da fachada quando o edifício está integrado no quarteirão (Franjinhas, Lisboa, N.T. Pereira).*

(10) *Princípio formal e pictórico que tem ainda outro objectivo que é a marcação e "humanização" dos percursos nas galerias.*

(11) *Inquéritos recentes ao uso e apropriação do espaço da habitação na área urbana de Lisboa mostraram um apego das pessoas aos encerramentos dos espaços, não tanto por razões mesquinhas, mas para assegurarem uma privacidade individual ou de pequeno grupo em relação ao agregado familiar, para conforto e isolamento ou até para economia de energia.*

Primeira impressão

Nasci em Lisboa há 37 anos mas ainda criança fui para África e, apesar de ter voltado por cinco anos, já desde 1962 que cá não vinha, neste espaço de 17 anos tornei-me fotógrafo... fotojornalista... Para ser mais exacto pertenço à escola da **Fotografia Consciente** (de "Concerned Photography") ou seja, em resumo, não só uma dedicação absoluta à fotografia na sua forma mais pura mas também

toda uma atitude humanitária para com o mundo.

Estas são algumas das primeiras fotografias que fiz desde o meu regresso em meados de Outubro/79 daí o título "primeira impressão".

Inconformista nato as minhas fotografias pretendem antes de mais criar compreensão e evolução.

Rogério



Picasso

Obras recebidas em pagamento dos direitos de sucessão

Grand-Palais, 12 de Outubro 79 — 7 de Janeiro 80

A lição maior de uma exposição como esta que revela o trabalhador infatigável, o aventureiro sem fronteiras, o amante permanentemente deslumbrado é, antes de tudo, a do artista que conserva consigo o documentário da sua evolução como raiz de criatividade e base de reflexão crítica e autocrítica.

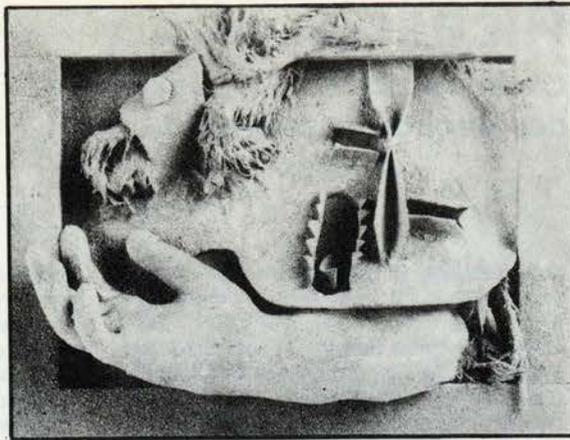
Das 228 pinturas, 144 esculturas e mais de 3.000 desenhos e estampas, cerâmicas, manuscritos e livros recebidos em pagamento dos direitos de

sucessão, a exposição oferece-nos 800 obras representando a totalidade das pinturas, esculturas e colagens, acompanhada de uma selecção de desenhos, gravuras e cerâmicas, obras realizadas entre 1894 e 1972. Uma vez mais me reaparece, olhando Picasso, o pequeno-grande poema de Fernando Pessoa (Ricardo Reis):

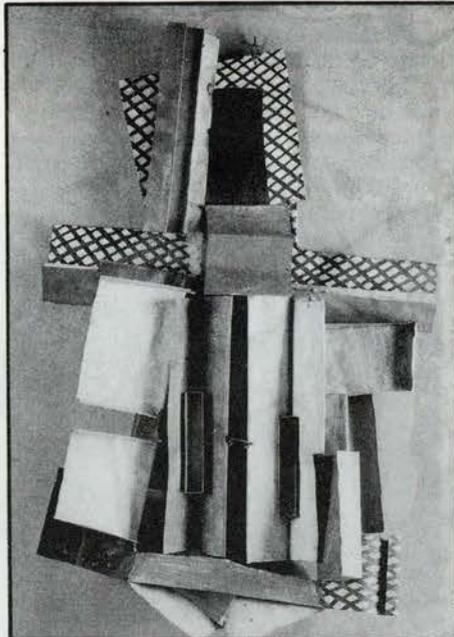
"Para ser grande, sê inteiro: nada teu exagera ou exclui sê todo em cada coisa. Põe quanto és no mínimo que fazes. Assim em cada lado a lua toda brilha, porque alta vive."



Tableau-relief: *Composition au gant*, 1930 — Areia em avesso de tela e armação, tecido, cartão, vegetais cosidos e colados na tela.



Portrait d'Olga dans un fauteil — 1917. Óleo sobre tela.



Construction: Violon 1915 — tela pintada



36 *Deux femmes courant sur la plage* — 1922 — óleo sobre contraplacado

Vejo em Picasso a corporização do poema, o exemplo vivo duma atitude que "nada exagera ou exclui, é tudo em cada coisa, põe quanto é no mínimo que faz", revelando uma "inteireza" e uma coerência que constituem o segredo da qualidade e quantidade da sua obra.

Picasso é fundamentalmente um pintor de memórias próximas ou distantes, tudo oscila entre o registo diário duma realidade exterior que o motiva e determina ("eu não procuro, encontro", "não há arte abstracta, tem-se sempre que começar por qualquer coisa...") e o aprisionar da memória de memórias, viagem em profundidade revelada na metamorfose das suas formas, investigação permanente, exploração absoluta de um tema em técnicas diferenciadas.

Relativamente ao artista, Picasso esclarece: "O que julgais que seja um artista? Um imbecil que tem só olhos quando é pintor? Orelhas quando é músico? Ou uma lira no coração quando é poeta? Ou inclusivamente músculos se é um pugilista? Não, o artista é também um ser político, sempre "espectante ante os acontecimentos do mundo, líricos ou dramáticos, identificando-se totalmente com eles, estranho e ardente por aquilo que acontece. Como será possível desinteressarmo-nos dos outros?"

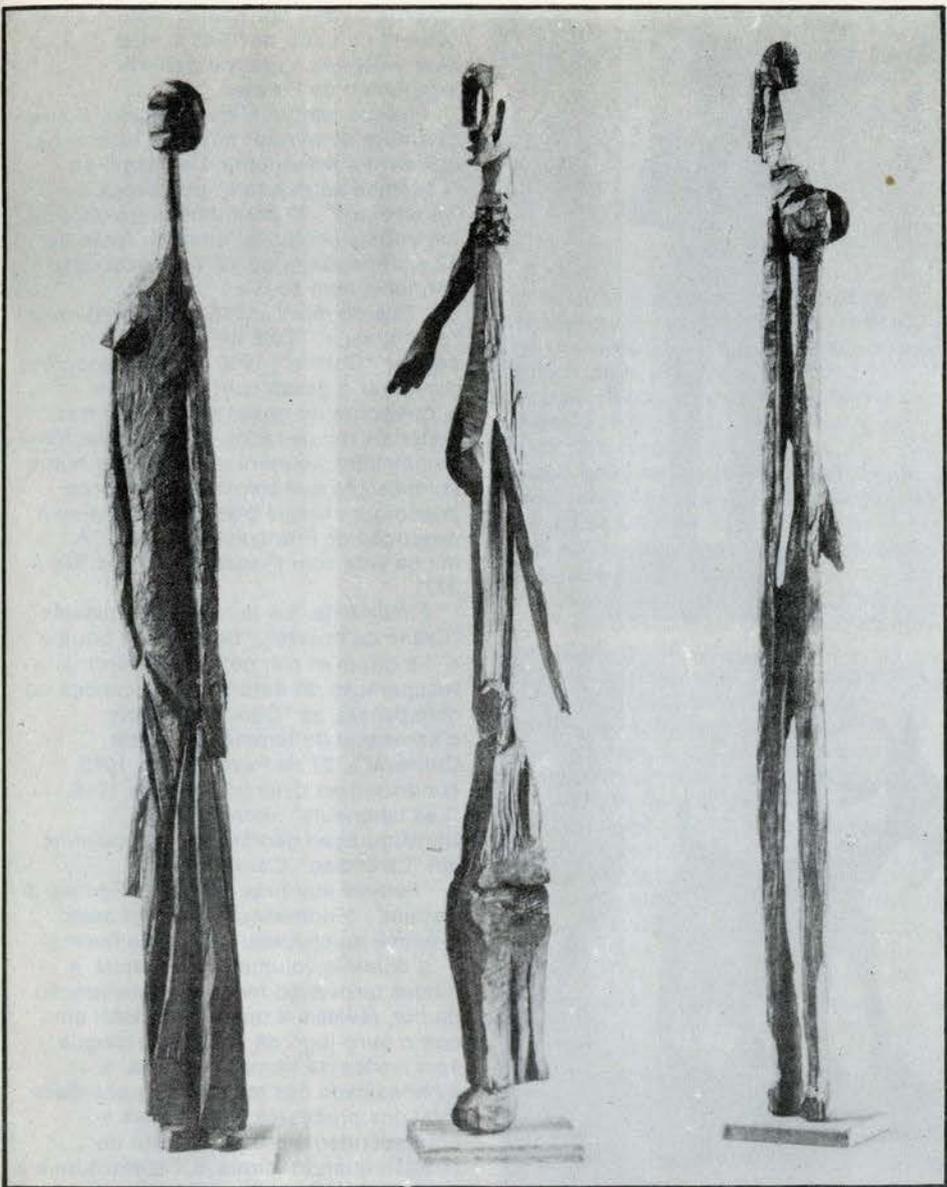
Transfiguração, transmutação, negação total do formalismo. Em tudo o mesmo desprezo pelo pormenor insignificante, pela habilidade que conduz a uma descrição que nada tem a ver com a escrita plástica.

O arsenal de objectos e formas naturais que colecciona quotidianamente e que o acompanham de atelier para atelier, constituem a base da criatividade das suas colagens e esculturas. A potencialidade desses "objectos recuperados" alerta-o para uma consciência volumétrico-espacial que, complementarizada por pesquisas formais relativas à passagem do bidimensional ao tridimensional, articulação de planos e primeiras "assemblages", anuncia o futuro escultor.

Assiste-se como que a uma reconstrução da história da escultura. Picasso começa por esculpir pequenos pedaços de madeira, pequenos troncos, que lembram esculturas primitivas, constrói estruturas que evocam certas máscaras africanas, elabora articulações (construções) de superfícies, utilizando o metal pintado e a madeira, que anunciam respostas que só mais tarde seriam ensaiadas por um Calder ou um Lardera.

Mas tal como acontecera com o desenho e a pintura, os temas dominantes são o ser humano e os animais, tudo o que é vivo e se prende ao espectáculo fascinante do existir. "Os meus amigos e os seres que amo são a fonte directa da minha inspiração"; uma mulher, um pássaro, uma guitarra, um fruto, o jogo íntimo das atitudes do quotidiano, imagens longínquas da infância, vão constituir os temas dominantes do artista.

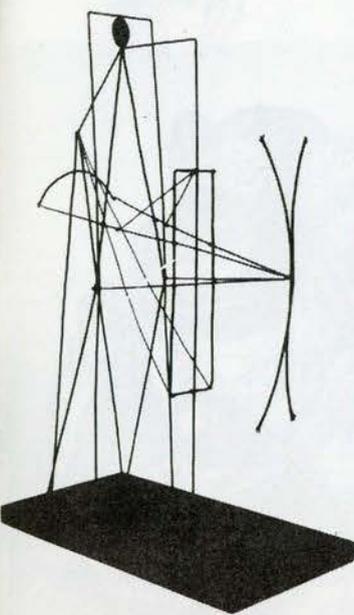
Depois da investigação cubista, da



Femme debout
1931 — pinheiro

Femme debout
1931 — pinheiro

Femme debout
1931 — pinheiro e ferro



Construção — 1928/29 — ferro



Metamorphose I — 1928 — bronze

exaltação geométrica, o período romano, 1920-21, manifesta-se por uma profunda sensualidade, em formas redondas e espessas, definindo na memória de um rosto a memória dos rostos que constituem o documentário da escultura greco-romana. "La lecture de la lettre", "Trois Femmes à la fontaine", "Nature morte au pichet et aux pommes", "La danse villageoise", "La flûte de Pam", "Deux femmes courant sur la plage", envolvem-se numa atmosfera metafísica pelo sentido de suspensão e espanto, a paragem no tempo, a interrogação permanente do fenómeno do existir.

No entanto, a grande revelação é Picasso escultor. Após as "assemblages" de 1926, extraordinariamente importantes como investigação e pesquisa, utilizando os materiais mais insólitos, o artista, nas "metamorfoses" e construções (1928-29), reinventa uma linguagem que fundamentalmente estivera presa a uma figuração de expressão naturalista e realista.

Escultura e pintura entrelaçam-se na representação do mundo transfigurado em que o "objecto" e a "memória" são os termos predominantes. "Tableau-relief 1930", "Composition aux gants" e "Paysages aux bateaux" aumentam a singular imaginação de Picasso na utilização dos materiais, a liberdade total, o desprender dos volumes do "quadro" base.

O volume total vai triunfar nas obras compreendidas entre 1931 e 1934. Das figuras longilíneas de "Boisgeloup" emergem os volumes densos e poderosos de 1932, as enormes cabeças de mulher, as banhistas, a cabeça de touro e a fascinante "Femme au feuillage".

Em 1934, sob o signo de Dora Maar, reaparece a exaltação da mulher num clima de sensualidade que gradualmente se dramatiza até ao paroxismo de "La femme qui pleure", em Outubro de 1937.

Em Julho de 1936, desencadeara-se a Guerra Civil de Espanha. Em 1 de Maio de 1937 — a destruição de Guernica. Sabartés, o melhor companheiro e amigo de Picasso, dir-nos-á: "Guernica, concebida no horror de uma tragédia que o afecta intimamente, é a imagem sintetizada do martírio de um povo inocente e sem defesa, carne da sua carne, aterrorizado e doloroso. Era necessário que a própria expressão pictural fosse horrível, que a linha fosse choro, que a cor fosse dor, e todo o conjunto um grito penetrante, tenaz, estridente e eterno".

Os "Desastres da guerra" feriram profundamente o artista, de tal modo que, falando do seu trabalho como forma de intervenção, dirá: "A minha esperança mais profunda, o meu maior desejo é que o meu trabalho possa impedir no futuro uma outra guerra".

"Sou responsável por aquilo que faço e por aquilo que fiz".

"Sou um individualista interessado em tudo o que sucede à minha volta".

Após a grande colagem de 1938, "Femmes à leur toilette", (dois metros e



noventa e nove por quatro metros e quarenta e oito), de 1943 a 1962 desenvolve-se o grande período escultórico de Picasso.

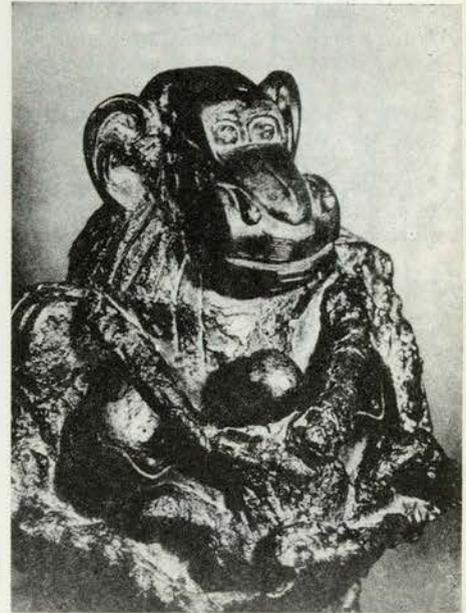
Picasso lembra Miguel Ângelo. A sua escultura pode rolar por uma montanha que permanece inteira. Destacam-se "L'homme au mouton", que evoca o "moscoforo", 80 desenhos preparatórios, um ano de pesquisa, foram o Verão de 42 e a Primavera de 43, com execução definitiva num só dia.

"Tête de mort", 1943, a extraordinária "assemblage" "Tête de taureau" e a célebre "Chèvre", 1950, em que podemos comparar o gesso com o bronze e surpreender no gesso o encontro dos materiais recuperados (cesto, bilha, folha de palmeira, elementos metálicos) numa composição que transborda de força criadora e energia plástica. (Releia-se a descrição de Françoise Gillot em "A minha vida com Picasso", páginas 376 a 377).

Finalmente "La femme à la poussette", "Crâne de chèvre", "Bouteille et bougie" e "Le gnom et son petit" (extraordinária recuperação do automóvel na cabeça do chimpanzé), as "Chouettes à tête d'homme et de femme" ("Couple Carnaval"), 27 de Fevereiro de 1953, conduzem ao itinerário final de 1956, "Les baigneurs", uma arrojada transfiguração geométrica que culmina em "La chaise", Cannes 1961.

"Femme aux bras écartés", "Femme à l'enfant", "Footballeur", "Pierrot assis", "Femme au chapeau", "Tête de femme" — o domínio volumétrico-espacial, a nitidez terrível do recorte, a intervenção da cor, revelam a maturidade total em que o puro jogo da infância, a alegria sem limites da forma inventada, a luminosidade das memórias, a liberdade total dos processos, respondem e correspondem ao desejo maior de Picasso quando afirmava: "A aventura é a minha razão de ser".

Lagoa Henriques



Espaço (do) Público

Pior que consciências amestradas para o aplauso da história, dos sonhos ditos exemplares divulgados com nomes próprios, só as consequências da aceitação tipo reflexos condicionados e militância (a significar automatismo), a disciplina tornada indispensável, a subordinação feita admirável e sujeita a prêmio (móbil para colaboracionismo), a administrada e publicada obrigação moral do trabalho comunitário (origem da distinção útil/inútil e sua transparência): o valor da partícula a admitir e a contemplar como modelo mas comunitariamente utópico ("se o cadafalso é o temor, no temor está a obediência"), patenteando de algum modo a magia do mestre e também a sua omni-presença, à imagem dos deuses, que significa direitos místicos de pastor, de legislador, de juiz, de pai ou administrador do gosto e dos caminhos mais convenientes aos seus fins de salvador das consciências mutiladas e consequente publicação das directrizes únicas e infringíveis afinal de alimento de velhas estruturas ou estereotipadas (que são sempre factos políticos) no culto de carunchosas efígies, regras e relações tradicionais efusivamente recebidas pelo rebanho e aceites como aditamentos às verdades últimas, bíblicas, a perpetuar, a fixar nos cérebros subordinados ou a subordinar, nos códigos, nos decretos, nas contribuições e nos jogos tipo discurso jornalístico, exibições e piruetas controversas e tomadas de posição anti-anarquismos afinal tentativas de conservação dos ceptros, dos báculos, das sagradas vestes de salvadores (e salvados) do povo que não pode infelizmente escolher os seus redentores apesar do direito de voto, do direito de greve e de tantos outros equívocos que apenas lhes permitem eleger os seus donos.

Recusa-se a responsabilidade a que a frequência das escolas de arte (e demais academias) habilita, a prática do fóssil, fenómeno origem da incompreensão do gesto marginal (o inconformismo conduz, não à subversão, mas à infidelidade) independentemente do seu palco de desenvolvimento — a incompreensão de manifestações de vanguarda não habita o seio de uma burguesia ou de um funcionarismo público (como classe social) ou de um proletariado: radica-se, sim, na consciência única que intersecta estas classes sociais já no armistício (os sonhos coincidem e resolvem-se no aplauso do fóssil e respectiva defesa tipo serviço militar obrigatório). Ora esta ideologia não constitui nenhum espaço (do) público, revela-se no compromisso do vizinho, cidadão, colega de trabalho, empregado (criado, subalterno), certa dependência comutativa, por vezes uma cumplicidade (solidariedade). Para além da censura e do elogio, o espaço crítico, o lugar de projecção e não identificação, um ricochete: falas-me dos nossos fantasmas. O lugar onde, sem escrúpulo e sem vergonha, se reconhece e se goza os fantasmas.

Os defensores e encarregados do policiamento da história têm a sua razão, o racismo é uma razão própria e uma lógica ("em parte alguma está escrito que o bem existe, que é necessário ser honesto, que não é preciso mentir") mas resolve-se na injustiça ou seja no atropelo dos direitos que assistem a cada indivíduo mesmo mental ou fisicamente incapacitado. "Tudo o que existe é violento". E a quantidade de razão é dada pelo poder das desculpas que nos servem.

Abre-se campo a realizações hóstis à ordem estabelecida, sacrilégios (irregularidades), mas apaziguamento: a vanguarda desacredita-se por limites próprios ("toda a ruptura implica o tempo específico da sua necessidade"), fossiliza-se e é também um suicídio (que significa abdicação, desistência da razão individual em prol da razão comunitária, da razão dos condutores de povo, santificados e venerados — porém venera-se como se odeia — apoiada e realizada na moral da serviência, da dependência e do auto-escárnio). Tais realizações visam, com movimentos próprios, o despertar das consciências amestradas através por ex.: do desmistificador de estímulos (louvores e prémios), a destruição e enterro do fóssil.



ALTA POLÍTICA

Estava na praia a dar o primeiro mergulho do ano nas ondas tão fundas, e eis que senti a emoção da minha vida: um helicóptero em lindas cores brilhantes, no qual estavam estampados vocábulos, temas e semas, agitava o ar com os remos transversos, e aterrava à minha beira sufocando-me com a areia poeirenta própria do Inverno. A minha vez tinha chegado. Deixaria de ser dos "de baixo", era eleito para vencer na vida!

Sim, era eu mesmo, o próprio Sátiro, respondi ainda ofegante ao piloto extremamente fardado que abandonava a cabine, abrindo a porta que fazia um som cavo e cinematográfico. O Sr. Januário, o autêntico, chamava-me à Secretaria Pública para discutir "política cultural". Tinha lido a minha crónica no nº 8 da Arteopinião e recebera o recado. Era a minha consagração, a minha coroa de glória: 1º Andar de helicóptero. 2º Ser recebido pelo Sr. Januário, falar com ele de igual para igual.

Aterrámos no terraço do grande prédio nas cercanias do Marechal Pombal, passei pelo 5º, pelo 4º, pelo 3º, 2º e primeiro secretário e, quase sem respiração, eis senão quando se me abrem as portas do Sr. Januário que, expectante, me sorria com os olhos.

O que mais me impressionou foi o seu suave e discreto duplo queixo de equilíbrio extraordinário, nem de mais, nem de menos, sintoma do êxito social.

E o que ele me disse, os elogios indisfarçados que me teceu? Que eu era a única pessoa no país que, não desfazendo dele próprio Januário, percebia peva de "política cultural", que o meu artigo era genial e mesmo programático porque, embora precedendo o Governo, sintetizava as suas preocupações.

Embora não aderente do Projecto anti-cultural (confidenciou-me), estávamos de acordo no essencial: a necessidade premente de restringir, na impossibilidade imediata de suprimir, (como eu compreendia), totalmente a cultura. Aliás essa necessidade psicofisiológica que irradiava na própria compleição mais profunda do Secretário Público, na sua sensibilidade, era também política porque o Primeiro Ministro já lhe tinha dito, avançando o seu carisma irresistível: "Januário, só vais para a Secretaria se poupares uns cobres."

"Os parvalhões que cá estiveram anteriormente — explicava pacientemente — não percebiam nada disto. O que os artistas e os culturais, os artistas plásticos e feitos de outros materiais mais tradicionais, para agirem não precisam nada de dinheiro. De que é que eles precisam?"

"É de política, Sr. Januário" — disse cioso de agradar e agradecer.

"E que política, meu bom amigo?"

"Ora, a supressão progressiva das actividades culturais."

"Rêdia curta e porrada na garupa, é como p'ra mulher" — disse já não me lembro se foi ele se fui eu, pois já nos confundíamos em unísono num tasquinhar infernal de cavaqueio e barulhos vários e imprevisíveis, enquanto os brilhos brilhavam e as transparências desapareciam naquele Gabinete de tão alto alcatifado.

Já o sol se punha (no entanto) alto sobre o imperturbável horizonte quando, helitransportado, me preparava para aterrar de novo na praia da Costa da Caparica, onde tinha que ir porque havia lá deixado a toalha e as roupas e o relógio. Eis senão quando se dá o acidente pelo qual os leitores concerteza já não esperavam: o heli-copterista em vez de me pôisar docemente na praia, não é que num voo súbito não galga os limites do mar e, rumando para o largo, me anuncia solenemente: "São ordens do Sr. Januário". Abrindo de novo a porta do som cavo e cinematográfico dá-me um chuto profundo que me projecta sucessivamente nas imensidades do ar e depois do mar.

Só não me afoguei porque se me afogasse morria o herói e depois não podia haver mais Sátiro, portanto fui salvo providencialmente por um arrastão espanhol que pescava clandestinamente em águas portuguesas e que me deixou em Ayamonte onde, após fazer as respectivas compras, regressei cheio de dignidade ao solo pátrio. Já lhe perdoei. Não foi muito caro o preço por um dia tão bem passado. E, na realidade, até o compreendo. Hoje, como a vida está, e com todas estas rivalidades nos círculos do poder, quem o tem quer conservá-lo. E o homem, coitado, viu a minha verve ao antecipar-me à sua prática governamental e pensou: "Se calhar o Chefe vai ler este artigo e vai correr comigo para meter cá este bandalho". E por isso quis-me sossegar. Não lho levo a mal, porque na situação dele fazia o mesmo. O que não quer dizer que, agora que voltei de Ayamonte, não mova as minhas influências pessoais para conquistar um lugarzito melhor do que "diseur" (é francês) de graçolas nesta revista paupérrima.

De V. Exas., atentamente,



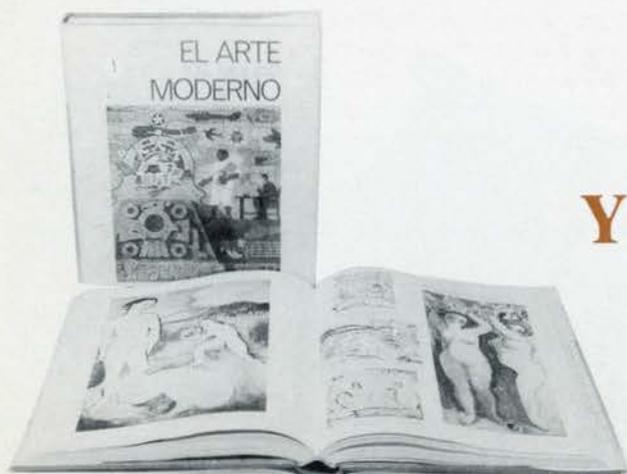


EL ARTE Y EL HOMBRE

*Grande Enciclopédia
sob a direcção de
René Huyghe
3 Volumes*



EL ARTE Y EL MUNDO MODERNO



*Sob a direcção de
René Huyghe
2 Volumes*

*Sobre estas e outras obras, solicite mais informações
e catálogo geral para*



OPCOL

ORGANIZAÇÃO COMERCIAL DE VENDAS, LDA.

Rua Pedro Franco, 4, 2º Dto., 2700 AMADORA