

arteopinião

Nº 11 Especial Verão 1980

Preço: 80\$00



MELLO E CASTRO

RUI SIMÕES

JOÃO ESTEVES

EDUARDO

JOSÉ ESCADA

JOSÉ AFONSO

JOÃO PERRY



A condição do artista

"Artista por gosto?!... — gosto mais de andar de bicicleta!"



Luis Carrasco / junio de 80

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



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
Eduardo Coutinho
António Carvalho

Fotografia

Eduardo Coutinho
Judice da Costa

Colaboraram neste número:

Carlos Amado, Maria Luís Pinto,
Paulo Maria e Cinemateca Nacional

Propriedade

Associação de Estudantes
de Artes Plásticas e Design

Sede

Escola Superior
de Belas Artes de Lisboa
Largo da Biblioteca Pública, N° 2
1200 LISBOA

Composição, montagem e impressão

GRUA, Artes Gráficas, Lda
Calçada dos Barbadinhos, 114-A
telef. 84 05 15
1100 LISBOA

Distribuição

DIJORNAL — R. Joaquim António
de Aguiar, 64, 2º Dº, 1000 LISBOA
Telefs. 65 73 50 — 65 74 50

Periodicidade: bimestral

Preço: 80\$00

Tiragem: 2.700 exemplares

Este número foi subsidiado pela
Direção Geral do Ensino Superior

SUMÁRIO

- 2 DA TENDÊNCIA ALFACINHA PARA COMER OS VERDES
José Manuel Fernandes
4 CRÓNICA DE UM PARQUE LISBOETA
Michel Tap e Júdice da Costa
6 ARTE ÉTNICA
ARTE ACTUAL
J.M. Guardado Moreira
8 FOTOGRAFIAS
António Pedro Ferreira
10 PROJECTO DE ECO-DESENVOLVIMENTO
Jacinto Rodrigues
18 PICTOGRAMAS
Uma experiência da fábrica Olaio
20 PEREGRINOS
Fotografias de Guilherme Silva
21 CINEMA
José M. Viegas, Elisa Belo, Eduardo Martins e Eva Rodrigues
29 BREVES
32 ARTE E EXPERIÊNCIA DOS LIMITES (Nota crítica)
J. Matos Chaves
33 CAMÕES AOS QUADRADINHOS
Jorge Serrão
36 A CONDIÇÃO DO ARTISTA
45 O ORDENADOR: QUE FUTURO PARA A ARTE?
António Quadros Ferreira
47 SOUSA LOPES NA FUNDAÇÃO GULBENKIAN
Margarida Calado
51 EDUCAÇÃO PELA ARTE
Vera Ataíde Ferreira
53 ESQUECER CAMÕES

Da tendência alfacinha para comer os verdes

— A motivação directa — "A TRAGÉDIA DO PARQUE DE PALHAVÃ", o convite à escrita.

A "Mensagem" — a história repete-se (pelo menos um bocadinho).

O Conteúdo — três outras histórias, mais antigas, que talvez ajudem a perceber o que ora se passa...

...e que são:

- 1 — O Passeio Público e a Avenida
- 2 — O Jardim da Estrela e a Álvares Cabral

vale da Baixa, por outro qualquer sítio; em contrapartida, é muito forte a decisão burguesa de criar um eixo de expansão para norte da cidade: e as razões práticas e poderosas vencem uma tradição com certo enraizamento popular...

2. Quando se tenta, no princípio do século, a famosa ligação directa do Rato a Alcântara, por avenida (através da Álvares Cabral e, só mais tarde, pela Infante Santo) quem vai sofrer mais é a dupla Jardim da Estrela/Cemitério dos

Avenida foi projectado, possuía uma dimensão e limites que o articulavam razoavelmente com os eixos viários também abertos nessa altura, e com a escala das urbanizações envolventes propostas; mas quando mais tarde, o parque foi sendo sucessivamente retalhado, primeiro com a avenida no seu topo norte, depois com a alienação de uma parte na área oriental, vai perder muito da qualidade e sentido que possuía à partida. Essa "fatia" vai servir, urbanizada pela própria Câmara, para definir um tipo de desenho arquitectónico/urbano, coerente com as directivas oficiais dos anos 40, e também, por certo, para fazer uma negociata, na época dos volframistas e cafeeiros ricos com a guerra; e assim surge a Av. Sidónio Pais, com as suas torres piramidais e esferas armilares...

Juntei três casos, entre muitos, que me parecem relevantes desta aparente

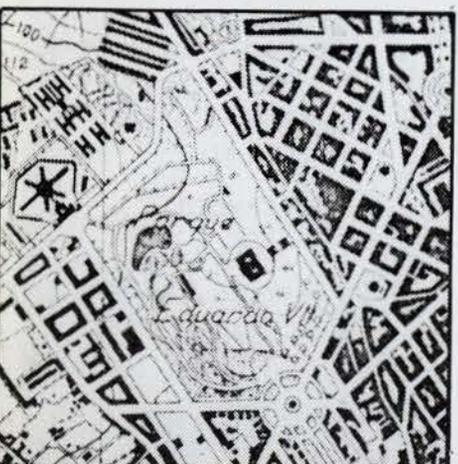
emergência.

Mas já no último caso, apenas podemos descortinar um espírito de mesquinhez e uma concepção, por parte dos responsáveis do fazer-cidade, que não inclui o respeito elementar por um sistema de valores essenciais ao seu uso colectivo.

Que estranha doença nos ataca, para não entendermos, ainda hoje, que os espaços livres são **livres**, e contraponto dos ocupados, e é desta dialéctica elementar que a cidade vive?

Que esses espaços, tão necessitados de serem consolidados como qualquer tecido urbano construído, devem ser alargados e dotados então de equipamentos, sim, mas de modo equilibrado (e não atravancando-os e reduzindo efectivamente a sua coerência e área real).

Que é difícil seguir esta via, pode reconhecer-se facilmente, numa cidade habituada a viver perdida de si mesma



3 — O Parque Eduardo VII e a Sidónio Pais

...todas antes e depois

1. Quando se começa, a partir de 1879, a abertura da Avenida, destrói-se, retalhando, o que fora principal "lugar público" de passeio da Lisboa oitocentista. Surge então uma violenta polémica sobre a legitimidade desta iniciativa, mas criar uma alternativa é difícil, senão impossível, dadas as condicionantes orográficas à saída do

Inglêses, dissociados para sempre de uma contiguidade afim, violada agora pelo novo arruamento, que logo gera urbanização e equipamentos nos terrenos envolventes, impedindo qualquer alargamento dos jardins, antes fácil e desejável. E desta vez é a dificuldade de "rasgar" o tecido urbano consolidado da Lisboa central que obriga a escolher do mal o menos, ou seja, a romper através das áreas não construídas, jardins ou baldios, evitando edifícios e ruas, mais difíceis de expropriar ou demolir...

3. Quando o parque do alto da

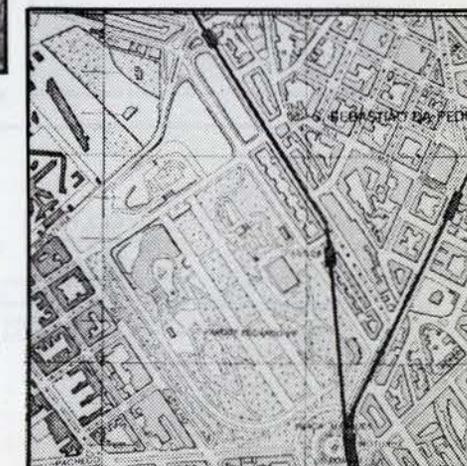
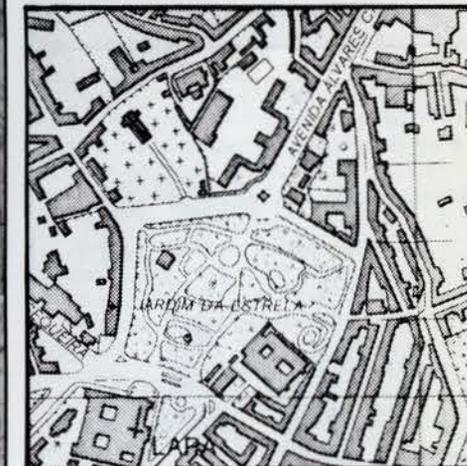
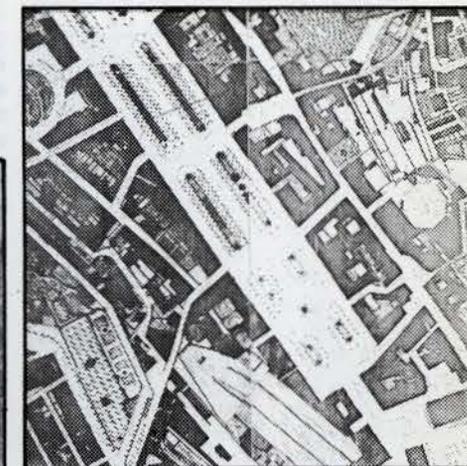
doença congénita da nossa cidade, a da antropofagia, pelo menos no que respeita aos seus, à partida já raros, espaços verdes; ela não os entende, não os respeita; sem dúvida que nos dois primeiros exemplos, as razões a invocar, na óptica do "progresso" tal como era entendido no século XIX, são algo justificantes, para mais se pensarmos no contexto obsoleto do sistema viário dessa época e juntando-lhe uma habitual incapacidade para previsão e planeamento de áreas possíveis de expansão para a cidade, que obriga depois às respectivas situações de

(sem consciência de que é bonita, de que tem uma personalidade própria, vincada) a prostituir-se, sempre que precisa de crescer, vendendo um pouco de si mesma...

Mas é uma questão de definir critérios e de os respeitar; porque hoje poderemos dizer:

— Apesar de tudo, Lisboa, perdendo o Passeio Público, ganhou a Avenida... mas não poderemos afirmar, decerto, que perdendo um bocadinho do Parque ficámos a ganhar com a Avenida Sidónio Pais...

José Manuel Fernandes



Crónica de um parque lisboeta

Lisboa, cidade notável pela escassez de equipamento público em geral e de jardins e parques urbanos em particular, assiste neste momento à transformação e redução de um deles.

Efectivamente, foi com espanto que num belo dia muitos lisboetas verificaram o aparecimento de uma cerca em rede à volta de uma zona substancial do parque Gulbenkian. As pessoas interrogaram-se, os jornais começaram a comentar o estranho fenómeno e, por fim, veio-se a saber, a Fundação Calouste Gulbenkian ia iniciar a construção de um Centro de Arte Contemporânea!

A partir do momento em que os "mass media" lançaram o alerta, várias posições foram tomadas, umas "contra", outras "a favor"; no entanto, a intenção deste artigo não é já polemizar directamente sobre o acontecimento, mas fazer uma pequena crónica seguida de alguns comentários, como que balanço duma agitação que pertence ao passado, que morreu docemente na bruma do esquecimento.

Através da recolha de informações e entrevistas verificámos que as posições discordantes se baseavam na incorrecção de uma intervenção deste peso num espaço verde considerado público e património cultural da cidade. Embora, numa entrevista recente o Arq. Sommer Ribeiro considere pormenor de segundo plano, o facto é que várias vezes se chamou a atenção para a não existência de mecanismos de protecção do património cultural e natural desta cidade, e para a degradação e eliminação dos seus espaços verdes, como um alerta para o futuro que nos está reservado se se insiste sistematicamente em avaliar isoladamente, e justificar com antecedentes, as situações afins que se nos deparam. Porque, também, paralelamente surgiu a discussão dos critérios de avaliação das percentagens de ocupação do edifício: 4% relativos à área total do terreno, defendidos pela Fundação, e 14,6% relativos à área do actual Parque, percentagem defendida

pelo Arq. Caldeira Cabral e que nos parece bastante mais correcto.

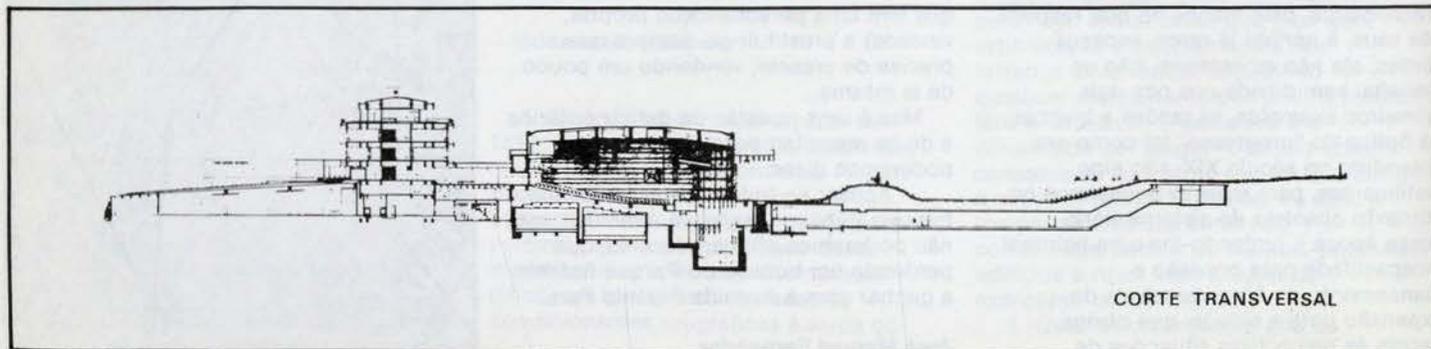
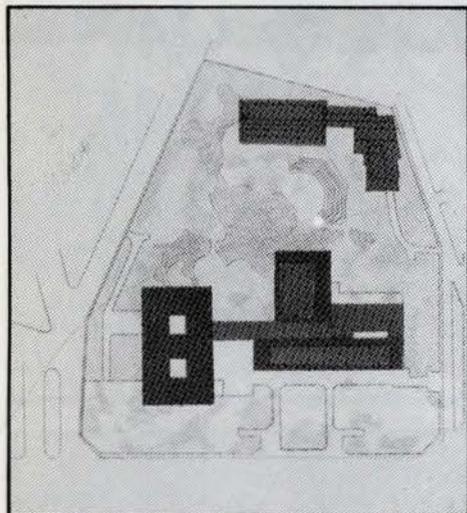
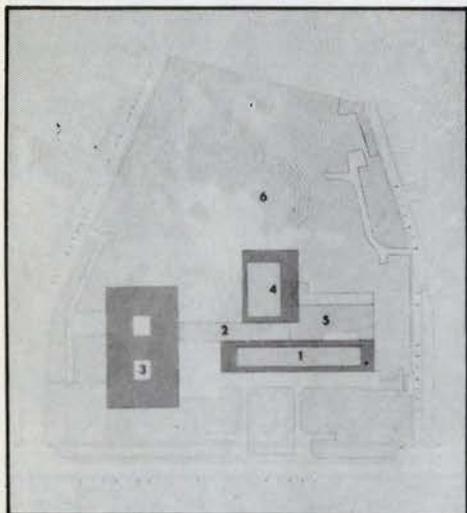
E no entanto, segundo declarações do Arq. António Barreto, "a carga humana no Parque é superior à capacidade de recuperação da vegetação actual". Perante esse facto, confirmado pela Fundação na pessoa do Arq. Sommer Ribeiro, a Gulbenkian não prevê o que poderá acontecer, agora que a área do Parque vai diminuir, ou antes, uma vez perante esta questão, responde de um modo ambíguo que "a carga humana poderá aumentar ou até ser transferida para um outro tipo de frequentadores do Parque", ou seja, haverá restrições à sua utilização.

Em 16 de Maio de 1980, o Dr. Azeredo Perdigão dizia para o Diário de Lisboa: "As pessoas agora tão preocupadas com o Parque sabem o que era espaço quando o construímos? Saberão o que, desde esse momento, ficou planeado para ser construído no Parque? E já agora devo dizer também que a Fundação Gulbenkian não nasceu para criar espaços públicos, mas antes para a caridade e para a arte".

Constatámos que a Fundação alega fortes razões de ordem administrativa, já que lhe convém, do ponto de vista económico, utilizar os serviços existentes e aproveitar também um túnel construído na altura da edificação da Sede e Museu, para comunicação interior entre os dois edifícios.

A Fundação chama a atenção para a razão que a leva a construir e para a importância da criação de um espaço vocacionado às actividades artísticas de vanguarda e à modernidade da arte, sobretudo portuguesa. De qualquer modo lastimamos a posição do Arq. Sommer Ribeiro ao separar o que chama de público habitual, dos frequentadores do Parque, assim como a incompreensão dos princípios básicos que presidiram a concepção do Parque, e que aqui transcrevemos:

"A concepção arquitectónica dos edifícios da Sede e Museu resultou, em



CORTE TRANSVERSAL

grande parte, da possível integração deste numa paisagem constituída por um todo estético e biológico (...). Não se tratou portanto de integrar apenas uma edificação numa zona verde, nem de construir um jardim para servir um edifício, mas sim procurar uma relação total e íntima entre os elementos que compõem o todo (...). A participação do Parque Gulbenkian na vida e estrutura urbana é um facto, visto ser a presença válida e efectiva numa cidade onde os espaços verdes são continuamente destruídos ou esquecidos como elementos indispensáveis que são ao equilíbrio de uma cidade moderna".

Arquitectos paisagistas Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana Barreto, in revista Arquitectura nº 111, Setembro-Outubro de 1969

Ou então: "Para lá de quaisquer outras considerações sobre a obra (...), afigura-se-nos elementar justiça começar por sublinhar a sua importância como proposta a vários títulos exemplar de uma arquitectura ao serviço da comunidade e da cultura".

Introdução ao artigo A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, in revista Arquitectura nº 111, Setembro-Outubro 1969

Assim, não é por acaso que há cinco anos foi atribuído o Prémio Valmor ao Conjunto edifício e jardim e, curiosamente, o dr. Azeredo Perdigão escreveu uma carta ao Presidente da Câmara Municipal, em 13 de Dezembro de 1977, na qual afirmava a dada altura: "Em nome do Conselho de Administração a que presido e em meu nome próprio, apresso-me em manifestar a V.^a Ex.^a o aprazimento que experimentámos ao saber que o Prémio Valmor relativo ao ano de 1975 foi atribuído 'ex-equu' ao conjunto de edifícios e parque da Fundação Gulbenkian e à Igreja e Complexo Paroquial do Sagrado Coração de Jesus". Posição bem contraditória àquela já relatada e tomada apenas três anos depois.

Para cúmulo viemos a saber que o processo de aprovação do projecto por parte da Câmara Municipal de Lisboa não passou pelos habituais trâmites técnicos burocráticos. As Direcções de Serviços não foram ouvidas nem achadas como habitualmente para qualquer licença de construção pedida por um vulgar cidadão.

A volta destes acontecimentos movimentou-se a opinião pública, jornais, televisão, colóquios, ocupação do parque, etc., as paixões desencadearam-se, formou-se a Comissão de Defesa do Jardim Gulbenkian com algumas pessoas ligadas ao projecto inicial. Durante dias muita gente falou do assunto. A televisão chamou o Presidente da Câmara (que trouxe novas propostas como para deitar água na fervura), o Presidente do Conselho de Administração da Gulbenkian, o Arq. paisagista Gonçalo Ribeiro Telles e o Arq. Gomes Fernandes. Depois do colóquio no Centro Nacional de Cultura propôs-se a

ocupação do jardim (operação de pouco sucesso), etc... etc...

E disto tudo o que ficou, o que marcou? Houve claramente alguém com razão? No jogo dos interesses que o caso levantou quem efectivamente fez prevalecer os seus?

Não entrando na polémica do que é um Centro de Arte Contemporânea e se as intenções da Fundação são tendentes ao melhor cumprimento dos seus estatutos no campo das artes, não pondo em causa a solução arquitectónica (Sir Leslie Martin, o autor do projecto, é arquitecto com larga fama internacional), existem alguns pontos que merecem atenção referir e que podem aclarar qualquer posição sobre o assunto.

Em primeiro lugar, pergunta-se se a população lisboeta também não tem direito àquele espaço que se habituou a usufruir durante vários anos. Efectivamente, o jardim é já património da cidade e até existe legislação que, aplicada a este caso, poderia proteger o conjunto vegetal que toda a gente reconhece de grande valor, não só pelas suas espécies e qualidade estética, como também como equipamento urbano. O direito total à propriedade privada que a Gulbenkian se arroga sobre o terreno não parece legítimo face aos direitos de toda uma população, ou pelo menos ao conjunto de utentes que lá ia diariamente e que deverá ser bem mais numeroso do que aquele que visita exposições, vai a concertos e colóquios ou usa diversas instalações (entre elas a biblioteca, que bem pequena é — e se a Fundação a aumentasse em vez de destruir o jardim, não seria uma óptima ideia?).

Em segundo lugar, parece-nos que este caso é bem o exemplo do que acontece frequentemente por esse país fora, a indiferença dos vários poderes à opinião pública, a tomada de decisões sem consultar os interessados, a política do facto consumado.

Assim, movimentaram-se diversas pessoas, algumas delas com um certo peso no panorama nacional do Urbanismo, Arquitectura e Paisagismo, os "mass media" divulgaram o assunto, no entanto tudo ficou na mesma e AS OBRAS CONTINUAM!

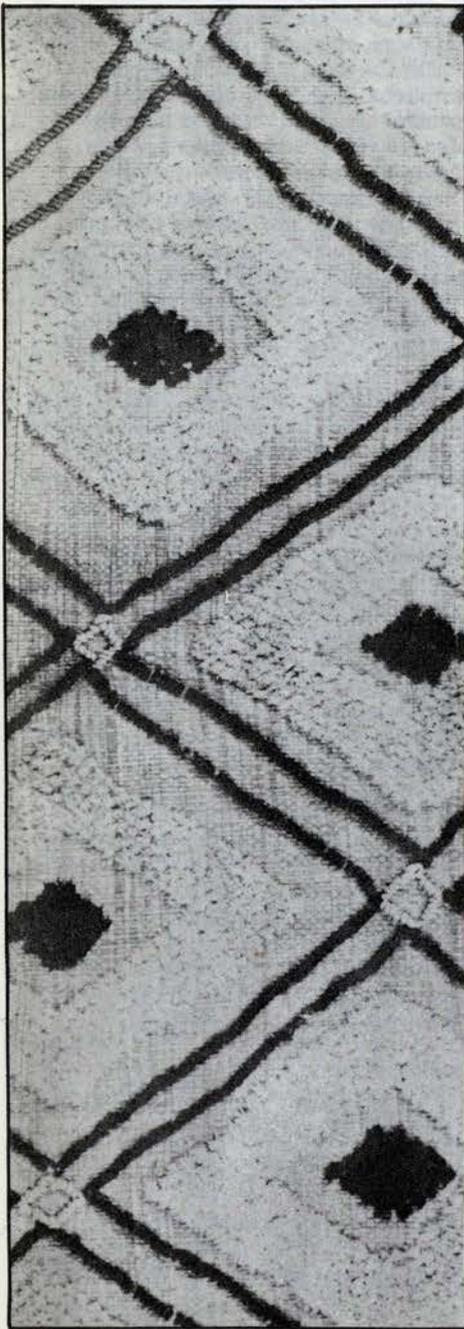
Michel Tap e Júdice da Costa

**Agradecemos a colaboração de:
Arq. Mário Martins (C.M.C.)
Arq. Sommer Ribeiro (F.C.G.)**



Arte étnica

Arte actual



(As referências constantes do texto foram extraídas de "Situação da Pintura Ocidental", Ática 1958, de José Augusto França; "Theorie de l'art moderne", Denoel-Ghontier, de Paul Klee; "A arte primitiva", Biblioteca Cosmos, Lisboa, de L. Adam; "Art primitif", ed. Somogy, de Douglas Fraser; "Primitive Art", Dover Publications, de Franz Boas; dois artigos do nº de março de 1973 de O Correio da Unesco, respectivamente por Gilles Dorflès e Mikel Dufrenne; "Antropologia estrutural II", trad. brasileira, de Levy-Strauss)

A arte étnica situa-se no entrosamento dialogado do homem com o cosmos, conquistando o direito de ser uma janela aberta pela qual se poderia contemplar o horizonte infinito — o sentido que a tradição dela encara.

Aparentemente, o vínculo que continua a ligar o gesto do produtor de objectos estéticos ao seu desencadeamento físico, o resultado que assimila um ao outro, é na intenção própria ao ritual, ascendendo do fogo a arte do ferreiro ou do mistério do ritmo a criação do tecelão. A linguagem parece contribuir para essa aparência actual; os Gouro diziam que a linguagem é uma tecelagem.

Vinte anos atrás escreveu-se que "o descrédito do sistema de mitos, por sua desactualização, desajustamento, incapacidade, impossibilidade, gera uma angústia que se exaspera ou tenta adormecer numa indiferença fenomenológica que se justifica, sem chegar a esconder uma má consciência que a persegue" (J.A. Franca) e outro testemunho completaria a constatação que nos interessa, quando afirma: "penso pode dizer que a perda dos caracteres mítico, ritual e poético (da arte) foi um passo necessário, no sentido de serem adquiridas novas dimensões técnicas específicas da nossa civilização. Mas também penso que no próximo passo o artista deverá reganhar esses elementos míticos e poéticos" (Gillo Dorflès). O artista étnico realizava no interior de um conjunto de referências precisas, não postas em dúvida, de padrões imutáveis, para alcançar um fim que não era estético em si mesmo mas "funcional"; pelo contrário, a arte, tal como a nós chegou, encerra um referente estético preponderante olhando-se a si própria até ao paroxismo. A arte étnica não se olha reflexamente; era um "símbolo", tal como o mundo terrestre é um símbolo do "cosmos" e, deste modo, "o mistério último da arte subsiste para lá dos nossos conhecimentos mais detalhados e, a esse nível, as luzes do intelecto apagam-se" (P. Klee). Que sucedeu, pois, que levasse à origem das múltiplas concepções, dessas categorias que delimitam o desconhecido e excluem da verdade o que dela não temos como maleável?

Vejamos algumas definições descontando a "imprecisão" etnocêntrica dos autores. Herbert Read afirma que "arte primitiva" é arte no sentido integral da palavra: "arranjos formais exprimindo atitudes emocionais" contendo um aspecto de "fuga à arbitrariedade da

vida", sendo "simpática para com a Natureza". Um outro autor (D. Fraser), refere-se a ela, dizendo que pode "ser descrita de maneira sucinta, como a arte superior das culturas inferiores"; precavendo-se contra uma "definição escolar", afirma que "ela ajuda sobretudo na distinção do objecto de estudo: **primo**, das artes menores, designadas geralmente pelo nome de artesanato; **segundo**, das artes menores de culturas superiores, chamadas artes populares; e **tertio**, dos produtos de civilizações avançadas como a nossa". Um terceiro autor (L. Adam) distingue-a ainda da arte infantil e "ingénua", da arte realista e da arte naturalista, precisando cada termo e respectivos enquadramentos. Prolongando um pouco este cotejo, especifica-se que "arte primitiva é uma eterna encantação à forma" não resultando de uma acção espontânea ou emocional, nem tão pouco intuitiva ou mística (D. Fraser); tratar-se-á de "arte viva (que) traduz o carácter carnal, porque ligada a crenças muito intensas e, tanto na concepção como na execução, a um certo estado de equilíbrio entre o homem e a Natureza" (L. Strauss). Franz Boas, por seu turno, distingue na "arte primitiva" dois elementos constitutivos: um, puramente formal e outro, em que a forma se coaduna ao significado (meaning); e reforça: "é notável que na arte de muitas tribos, em todo o mundo, o ornamento que nos parece puramente formal esteja associado a um sentido, e à sua interpretação".

Aparece, deste modo, evidenciado o carácter "simbólico" do seu conteúdo sendo a instabilidade da interpretação contrariada pela estabilidade dos padrões empregados. Quando um artista fala da sua arte, e sabe-se da "limitação" que os padrões lhe impõem ancestralmente, refere-se ao objecto em si mesmo (D. Fraser) e não concebe a "revolta", o "humor instável" virado contra ele e a sociedade, ao contrário da concepção ocidental; apesar desse "constrangimento" cada artista põe a sua "assinatura" indelevelmente à sua obra, satisfazendo ao mesmo tempo as exigências da tribo. Os atributos dessa arte, baseados nos elementos formais de execução (virtuosidade, regularidade, simetria, ritmo, decorações), confluem com as técnicas e os estilos no sentido expressivo das emoções, sendo melhor o resultado quanto mais enérgico for o controle da forma (F. Boas). "Entre os povos primitivos o sagrado e o belo são o mesmo" diz Boas.



A arte actual, realiza-se através do seu autor, como objecto estético consequente da "história das leis estéticas"; o artista, por isso, é capaz de revolta enquanto criador e crítico desse legado. Esta possibilidade, historicamente atribuída (ou imposta?) coarta-lhe, em contrapartida a perspectiva "natural" da actividade que a arte é (do corpo e do inconsciente), ultrapassando o condicionalismo do "sagrado", a perda por rarefação do elemento mítico e a força do procedimento ritualizado. "A arte torna-se despersonalizada" (M. Dufrenne) deixando de ser popular: "quando 'arte' e 'artista' foram inventados e a arte passou a reflectir-se através do artista afirmando-se como arte e a não servir outra causa que a dele própria, é fácil ver o que ela perdeu quanto ganhou em autonomia" idem.

A introdução da "arte africana" no campo estético ocidental, no princípio do século, pode ter significado uma latente pergunta dos artistas sobre a sua actividade "ideal" (mais do que renovação estética); contudo, o ganho dos colecionadores, o escândalo lançado ao público, a provocação dos artistas escondeu a morte de uma arte diferente, nos fins e nos meios, daquela que assim se ia servir dos "modismos culturais", na caminhada herética e anti-académica, destroçando a "estabilidade clássica" de um mundo "imutável", mas, ao mesmo tempo, tirando à forma a sua função ritualizada e mágica. A herança deste movimento ganhou força quando soube fundir-se em alguns criadores europeus, precisamente naqueles em que o elemento mítico irrompe furiosamente para o primeiro plano das imagens. Todavia, mais não se fez do que dar alento à "decomposição" renascentista, redução de redução ao ínfimo e "desaparecido" elemento formal: no final, que micron resta — o "artista"? — quando a pergunta é outra, depois deste depreciamento da "significação essencial do objecto representado".

A "utilidade" e "finalidade" da arte étnica ("a mais pura e a mais sincera forma de arte possível, em parte por experiência espiritual, e por ser inteiramente inconsciente de si mesma como arte", (G.A. Stevens citado por L. Adam) porque não tendo "artifícios que o incompetente possa aprender, nem exercícios técnicos capazes de se mascarar de trabalhos inspirados" (idem), resulta de uma posição não de interpretação de quem está "separado" mas "implicado", não "reproduzindo o visível mas tornando-o visível" (ao

inverso), não o glizando mas operando sobre os dados dele (função mágica) — que estranhamente belos se parecem essas figuras africanas cravejadas de ferros pequenos... que só são retirados se o formulado foi atendido. E pergunta L. Strauss: "em que se transformará a arte numa civilização que, afastando o individuo da Natureza e constringindo-o a viver num meio fabricado, dissocie o consumo da produção e a esvazie do sentimento criador?"

Os actos do-artista deixaram de ser "geradores de forças", dentro da ritualização do equilíbrio do universo; na África, a multiplicidade dos ofícios artesanais era mostra da multiplicidade das relações possíveis de garantia entre o homem e o cosmos. A águia que encimava o pórtico do Partenon, era menos bela porque aí colocada apenas para afastar as tempestades?.

A arte étnica, que realizava um papel mítico e sagrado, encarava a sua relação com a Natureza de forma emocionalmente conceptualizada. Se olhássemos para a "nossa" veríamos "que há muitos anos e cada vez mais, ela se auto-mistifica, situando bem alto uma arte que não é senão a forma de uma arte, servindo apenas para lhe dar a ilusão de ter uma" (L. Strauss). O "exótico" vinga-se através da continuada presença do "mítico", enquanto dele ecoam as suas ressonâncias e nesse rumor mal percebemos os segredos que nos foram negados porque, em vez disso, elegemos a sua destruição.

J.M. Guardado Moreira

Fotografias

António Pedro Ferreira

A sua câmara vê, regista num ápice, instantes congelados aqui e ali. Prolongamento da sua vista e da sua visão do Mundo, a câmara de António Pedro é um meio privilegiado para nos falar da vida, daquilo que rodeando este fotógrafo o apaixona acima de tudo. A partir de uma concepção documental humanista, que tem os seus mestres na Fotografia Europeia, as imagens de António Pedro não deixam de referir toda a influência de fotógrafos como Ray-Jones e Cartier-Bresson (inevitavelmente).

A Fotografia como leitura do real sem truques fáceis técnicos, uma visão directa (sur le vif), a pequena grande angular ou mesmo a normal, a recusa do flash, o aproveitamento integral do negativo, são postulados nas fotos de António Pedro. Desenvolvendo o seu trabalho de pesquisa pessoal, paralelamente ao fotojornalismo (magazines Música e Som, TV Guia, algumas colaborações com a RUSH francesa), a Juventude Portuguesa tem-no levado a uma festa religiosa no Minho, a uma tourada no Alentejo, a um concerto rock em Cascais. Trata-se de um ensaio fotográfico (de que as imagens aqui publicadas fazem parte) que será desenvolvido nos próximos tempos.

Falar de um colega de profissão, companheiro da imagem e da vida, é difícil, mesmo impraticável. Aqui ficam as fotografias de um fotógrafo da nova geração, entre o amor pela imagem fixa e as incertezas de um meio cultural, onde por enquanto continua a não haver nada para ninguém.

Luiz Carvalho





Projecto de eco-desenvolvimento

INTRODUÇÃO

Este trabalho (1) não pode ser entendido sem uma prévia explicação. Trata-se de um esquema de investigação, de um ponto de partida. Os elementos mais concretos (como a forma pequeno rombo-cubo-tetraedro) devem ser entendidos como hipóteses de trabalho. Não pretendemos na etapa em que nos encontramos adequar um projecto a um sítio concreto. Elaboramos apenas um esquema de funções que terá necessariamente que inscrever-se numa realidade histórico-espacial logo que se pretende concretizá-lo.

A metodologia geral pretende apontar para uma vontade de globalizar os problemas. Tenta-se estabelecer um espaço em relação a um modo de vida. Assim o eco-desenvolvimento é uma filosofia de vida que se inscreve a todos os níveis: espaço, energia, relações sociais, pedagogia.

Ainda sobre o ponto de vista global encaram-se as inter-ligações do território global, da povoação e da casa. Essa teia de inter-relações estabelece-se a vários níveis. Neste plano privilegiamos, bem entendido, alguns aspectos. No que diz respeito aos bio-climas procuramos intervir a três níveis:

- bio-clima territorial
- bio-clima comunitário ou sistema colectivo
- bio-clima da casa

Estes três sistemas são inter-ligados e são tratados de modo a que o nível territorial venha facilitar o tratamento dos outros níveis. A organização de microclimas naturais na região está ainda em estudo. Alguns estudos permitem porém compreender a importância dum trabalho de organização ecológica da paisagem. A escolha da implantação do povoado é importante. O genius loci do sítio já permite perceber por onde dominam os ventos ou onde a humidade é menor em relação ao tipo geológico do terreno. Porém é também importante a maneira activa como organizamos o arvoredo, os percursos de água, os corredores de vento, etc...

O sistema comunitário complexifica-se à medida que o bio-clima territorial é mais agreste. E o bio-clima da casa é também mais complexo se por ventura o sistema colectivo funcionar deficientemente. Esta dialéctica dos três níveis é importante para a compreensão da organização e do planeamento territorial.

Interessa ainda acentuar um ponto de partida no qual optamos. A comunidade urbana ou aldeamento, embora correspondam a uma estratégia geral de planeamento descentralizado (em relação às outras aglomerações) baseia-se no entanto numa certa concentração do casario em torno da torre depósito bipolar. Isto compreende-se numa perspectiva energética para evitar as perdas de temperatura através de uma veiculação demasiado longa.

Para finalizar, este trabalho pretende apenas apontar para uma estratégia unitária de várias pesquisas sem que a pluridisciplinariedade se enfeude em parcelaridade atomizada. Preside aqui a vontade de guardar uma unidade sintética. Porém será necessário recorrer a um número importante de técnicos, engenheiros energéticos, agrónomos, economistas, arquitectos, pedagogos, artistas.

Uma coisa se impõe: um trabalho criativo, com uma linha dialogante em que sempre preside um investimento mental, uma criatividade e um saber experimental atentos às achegas tradicionais e populares. Esta estratégia deve sempre prevalecer sobre uma pesquisa tecnicista e sofisticada. Sem rejeitar a análise laboratorial e a pesquisa quantitativa interessa no entanto integrar estas achegas numa visão sempre mais global que se relaciona com uma opção de modo de vida.

Desde já esta pesquisa foi integrando de modo informal todos aqueles que por uma forma de militantismo ecológico quiseram dar apoio à primeira explicitação desta ideia:

Carlos Barreira e Zulmiro elaboraram a maquete.

A Angela, a Graça, a Isabel, o Paulo Maria desenharam e pintaram esquemas e cenários miríficos da futura comunidade alternativa.

O Felisberto Cardoso investiga já as possibilidades de realização técnica do sistema de climatização e distribuição energética.

O Paulo Maria, a Ursúla, o Henrique Silva, e agora o Pestaninha, interessam-se pela divulgação audio-visual do trabalho.

O grupo antroposófico, com o Júlio, o Pedro, permitiu a reflexão sobre as ideias globais que orientam este projecto.

O grupo ecológico ainda insípido e cambaleante dos verdes desta cidade do Porto com o Artur, Rui, Luís, Graciano, e tantos outros... estimula e nos dá força para abanar a consciência adormecida desta sociedade.

E ainda a minha companheira Marielle que acompanha as congeminções deste projecto e pacientemente discute, organiza os papéis dispersos batendo à máquina estes meus gafafunhos que vão saindo ao longo das reflexões e das leituras que vou fazendo no desassossego destes dias que vamos vivendo...

1. DESMISTIFICAR UMA ILUSÃO QUANTITATIVISTA DE PROGRESSO

Para podermos avançar a ideia do eco-desenvolvimento é preciso desfazer a ilusão duma certa ideia de progresso. E o mais difícil consiste no facto de que as pessoas aceitando metafisicamente a noção de "progresso", quando se apresentam críticas ao processo de crescimento quantitativo, têm sempre uma atitude de desconfiança. Arcaísmo e modernismo não podem porém apresentarem-se como única alternativa de discussão. O eco-desenvolvimento contesta antes de tudo este simplismo. A evolução temporal da história não contém um finalismo fatalmente progressivo. E, por outro lado o processo da evolução não é linear. Contém retrocessos por vezes, e expressa uma realidade contraditória em que os aspectos positivos contrastam com os aspectos negativos no seio das contradições. Este facto parece simples de ver. Porém a resistência a esta concepção dialéctica é muito grande. E nós vemos constantemente gente que confunde a ideia do processo cronológico da história com progresso da humanidade, gente que confunde **crescimento** com **desenvolvimento**. Por isso ao defendermos o eco-desenvolvimento temos que nos precaver com esta mentalidade metafísica; deixar de confundir a concepção ecológica com tradicionalismo arcaico, de apodar a concepção eco-desenvolvimentista de visão retrógrada do mundo.

Este ponto de vista não aparece apenas em indivíduos simples, iludidos pela visão tecnocrática do poder burguês, iludidos pela opulência da sociedade de consumo. Há também em muitas pessoas, que pretendem defender ideias marxistas, uma concepção etapista da história. Estas pessoas pensam de uma forma mecânica e julgam que o avanço das etapas se faz de uma forma linear e irremediavelmente de uma etapa a outra. Servem-se muitas vezes de leituras simplificadas dos clássicos. Dizem, por exemplo, que ao escravagismo segue-se o feudalismo e de que do feudalismo passa-se ao capitalismo e que do capitalismo se ascende ao socialismo, e com este esquema geral pretendem esvaziar todas as questões sem se preocuparem com as relações e complexidades entre os vários modos de produção, sem se preocuparem com os factores sociais, com os elementos ideológicos e organizativos de classe, a estratégia, a direcção política, o poder, etc. Separam assim as forças produtivas das relações de produção. Para eles marxismo é igual a catecismo, para eles o processo histórico é uma teologia laicizada apenas nos termos, mas evitada do mesmo sentido predeterminado. Mas a história não se faz sem os homens. A história é resultado da luta das classes; e os homens, a organização e a estratégia das lutas, acabam por impor o sentido à história. E por isso "socialismo ou barbária" são sempre alternativas possíveis no antagonismo entre explorados e exploradores. A marcha ao socialismo exige portanto consciência de classe, capacidade de luta e organização e direcção. Exige estratégia e teoria revolucionária para que os trabalhadores conquistem a sua emancipação. Além disso as etapas que Marx enunciou são formulações gerais. Em várias circunstâncias particulares Marx enunciou modos de produção específicos a determinadas épocas e zonas. O modo de produção asiático, o sistema de plantações são pois

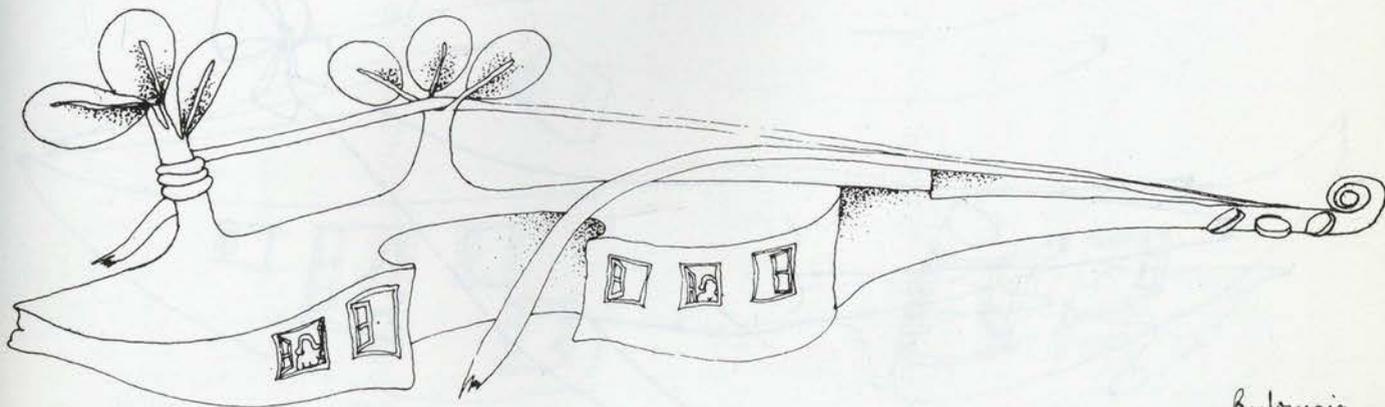
especificidades dentro da teoria geral dos modos de produção.

A noção mecanicista da sucessão fatal das etapas é assim uma deturpação na concepção de Marx. Recordemos em particular um documento conhecido como o projecto carta à Vera Zassoulitch em que Marx vê no comunitarismo primitivo, nas comunidades rurais, uma alternativa possível para o socialismo. Falando sobre a Rússia considerava que os elementos colectivistas nas relações sociais da formação social da Rússia rural poderiam "fornecer um elemento de superioridade sobre os países dominados pelo regime capitalista" (2).

Recentemente os trabalhos de Ivan Illich, em particular "Energie et Équité" e "Nemesis Médicale" vieram fornecer elementos bastante interessantes sobre a ilusão do "progresso". Aquilo que parecia ser uma vantagem das sociedades industrializadas vinha afinal mostrar-se como uma mostruosa desvantagem. A medicalização da sociedade aumenta o número dos "assistidos" e doentes. E a concentração do tráfego mata, polui, esgota os recursos energéticos, proporciona ainda mais as diferenças sociais.

Charles Bettelheim e Paul Baran fizeram brilhantes explicações sobre a diferença entre **crescimento económico** e **desenvolvimento social**. No primeiro termo foca-se um mecanismo típico da sociedade capitalista em que os factores produtivistas, os aspectos quantitativos são os únicos elementos que contam. O valor de uso é subalternizado pelo valor de troca e assim artificializam-se modos de vida para que falsas necessidades se tornem motivos de lucro para a burguesia e alienação para os trabalhadores.

Paul Baran no livro "Le capitalisme monopoliste" faz uma análise retumbante sobre a sociedade de consumo americana, a robotização e o "gadget" como mecanismos do processo produtivo imperialista. Denuncia assim



aquilo a que chamou o "sistema irracional", produto de uma racionalidade demencial.

2. CRITICAR O ECO-FASCISMO, AS CONCEPÇÕES NEO-MALTHUSIANAS E OS TECNOCRATAS DA ECOLOGIA

Se o eco-desenvolvimento se opõe a esta ilusão quantitativa do "progresso", não pode deixar também de se afastar dum hipócrita ruralismo que apenas quer manter privilégios antigos já insustentáveis. Muitas vezes esse tradicionalismo fortifica-se tentando recuperar a crítica à poluição, à destruição do meio ambiente e da paisagem. Então um passadismo agourento pretende opor-se a toda e qualquer evolução e a fraseologia defensora da natureza é apenas discurso ou nostalgia de quem quer apenas salvaguardar o poder e o domínio feudal dos tempos idos. Não percamos muito tempo com os PPM(s), pois é visível o rei por detrás do amor à natureza.

Os neo-malthusianos têm uma concepção muito especial e muitas vezes assentam o seu discurso em pontos de partida bastante objectivos. O Relatório do Clube de Roma, as investigações do Professor Meadow do MIT, não são "balelas" inventadas. As preocupações de Sico Mansholt vão no mesmo sentido. Os próprios homens do sistema capitalista não ficam insensíveis ao sinal de alarme. Um ecocídio começa a desenhar-se diante do ritmo de esgotamento energético, esgotamento de materiais, taxa de poluição e extermínio dos ecossistemas. O capitalismo devora e assassina, destrói a um ritmo tal que para abranda a marcha veloz e suicidária, estes teóricos defendem apenas a solução do "crescimento zero". Trata-se pois de uma visão defensiva, uma concepção catastrófica que introduz paliativos de modo a retardar o desenlace fatal da crise. Estes teóricos

de uma forma geral não avançam alternativas rupturais. Defendem uma política de restrição da natalidade e propõem medidas drásticas no consumo.

Uma outra tese que muitas vezes aparece ligada a esta última corrente, apoiando-se nos mesmos dados de análise, avança elementos alternativos tecnológicos e energéticos, sem contudo prever aspectos rupturais nas relações sociais de produção. Assim as tecnologias que estes grupos defendem, baseando-se em energias naturais, são altamente concentradas e gigantescas. É o caso das propostas de centrais solares imensas, de estruturas eólicas gigantescas que aparecem quer na URSS quer nos países capitalistas. Alguns protótipos foram já realizados (o forno solar do engenheiro Trombe em Odeillo por exemplo) e muitos projectos estão em via de execução. É evidente que o eco-desenvolvimento não pode ser confundido com qualquer dessas três posições que acabamos de expor.

3. ECO-DESENVOLVIMENTO IMPLICA ULTRAPASSAR A ATITUDE DEFENSIVA PARA PROPOR UM DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA SOCIEDADE EM VISTA A UM NOVO MODO DE VIDA

Se nós abordamos os mecanismos utilizados no crescimento económico da sociedade capitalista, e até em todas as sociedades do modelo urbano-industrial — mesmo que se tenha abolido a propriedade privada dos meios de produção — verificamos que o crescimento se faz a partir dos polos industriais onde se pretende investir na tecnologia "rentável". Geralmente apoia-se esse crescimento em grandes unidades de produção onde a concentração tecnológica estaria relacionada com as necessidades de produtividade.

Este tipo de estratégia de crescimento

assente na divisão técnica, na especialização de tarefas, na densificação da mão-de-obra, no investimento de tecnologias pesadas leva naturalmente à concentração urbana, ao agigantamento dos polos. Produz-se assim a dominância da centralidade em detrimento da periferia, a hegemonia da indústria em relação ao atraso no campo.

Esta lógica impõe um crescimento real de termos quantitativos. E não há dúvida que generaliza consumos.

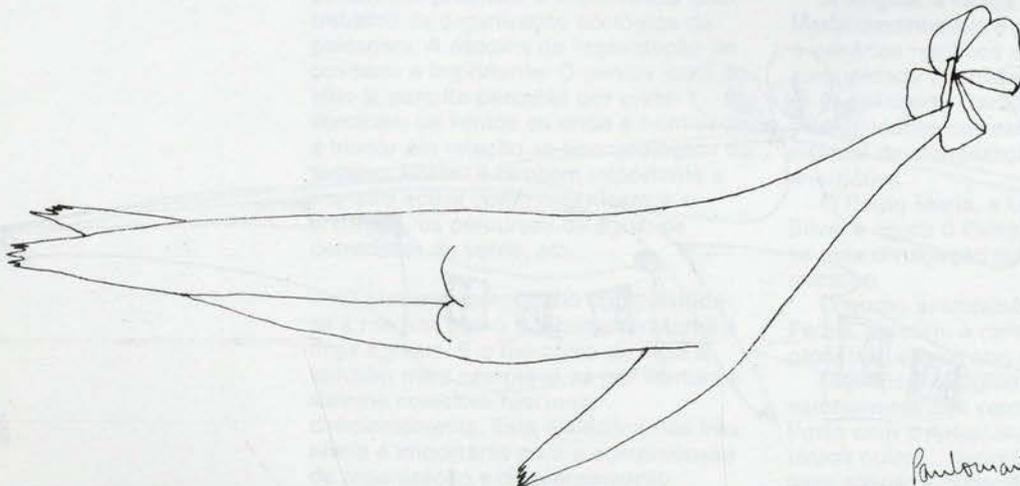
Nas sociedades capitalistas trata-se de uma lógica estrutural ao sistema de exploração: esse crescimento económico, esse alargamento de consumo processa-se na desigualdade, na contradição, na expoliação duma maioria pela minoria dominadora. Assim riqueza num sítio é sinal de pobreza noutro local. Densificação num polo é resultado da desertificação e do abandono da periferia. Dominação imperialista implica assim vastas zonas colonizadas.

Duma forma geral podemos dizer, resumindo Robin e Janine Clarke (3), que as sociedades de modelo urbano-industrial ao apontarem para uma estratégia de crescimento quantitativo se apoiam essencialmente sobre:

- 1º — tecnologia pesada e grandes unidades de produção
- 2º — grande dispêndio de energias
- 3º — especialização
- 4º — urbanização densificada
- 5º — centralização e militarização das decisões e da vida
- 6º — monocultura e subalternização da actividade agrícola
- 7º — economia de trocas internacionais com dominação e dependência

Estas características do crescimento quantitativista vão naturalmente criar contradições que expressam as mazelas deste modelo:

— dissimetrias estruturais entre agricultura e indústria, entre cidade e campo, entre as várias regiões, entre



Pantouca

litoral e interior, etc.;

- massificação e despersonalização da população;
- degradação da qualidade de vida, aumento da poluição incontrolável, desgaste energético, produção de materiais não recicláveis;
- antagonismo das classes que se reflectem na exploração das elites sobre os trabalhadores, na dominação de zonas, regiões e países sobre outras zonas, regiões e países.

O eco-desenvolvimento baseia-se num tipo de estratégia radicalmente diferente. Resumindo ainda alguns pontos dos autores citados e seguindo a orientação de "Alternative Technology" (4) podemos esquematizar da seguinte maneira:

- 1º — desenvolver pela descentralização;
- 2º — uso de energias não poluentes e inesgotáveis;
- 3º — uso de materiais recicláveis e locais;
- 4º — especialização mínima e desenvolvimento da polivalência; cooperação entre trabalho manual e trabalho intelectual; unidades de produção de tamanho pequeno e utilização de tecnologia artesanal;
- 5º — vida comunitária e cooperação entre população urbana e rural;
- 6º — produção em função das necessidades principais e não dum consumo supérfluo.

Na estratégia do eco-desenvolvimento é o capital humano o decisivo. A participação da população, a criatividade inventiva das massas são o factor determinante do desenvolvimento.

São vários os defensores do eco-desenvolvimento. É evidente que também nesta corrente podemos encontrar visões diferentes. Alguns teóricos defendem esta estratégia apenas como um método temporário; não se apercebem da ruptura qualitativa com o modelo de sociedade. Por isso nós vemos sectores de organismos internacionais dominados

por governos reaccionários, de serviços de cooperação ministerial inter-países, governos capitalistas, etc., solicitarem e proporem práticas similares às defendidas pela estratégia do eco-desenvolvimento. Isto compreende-se não apenas pelas contradições no seio dos técnicos destes organismos, não apenas pelo avanço mundial da problemática ecológica, mas ainda pela visão parcelar com que se encara por vezes o eco-desenvolvimento. Assim desde a FAO à OCDE, aos ministérios de algumas potências imperialistas, assistimos já a publicações e acções neste terreno. Vemos também diversos teóricos aplicando propostas tácticas comuns com profundas divergências ideológicas. Sico Mansholt, Gunnar Myrdal, Schumacher, I. Sachs, René Dumont, etc., são alguns nomes conhecidos dentro daquilo que se chama "eco-desenvolvimento", mas com concepções estratégicas diferentes.

É, por isso, cada vez mais necessário definir politicamente o eco-desenvolvimento. A questão é a de saber se o eco-desenvolvimento é empregue como paliativo temporário ou se é a tradução táctica de uma estratégia ao serviço das populações, visando a participação e a gestão da população trabalhadora. O que equivale a pôr a questão política essencial: qual a classe que detém o poder?

Na mesma perspectiva podemos verificar a existência de variadíssimas experiências de eco-desenvolvimento. Umam pretendem ser campos experimentais de uma nova alternativa, outras serão momentos de espera para modernizações ulteriores, outras exprimindo intenções contestatárias acabam por serem silenciadas ou recuperadas, outras mantêm o seu carácter contestatário mas restringidas a pequenas experiências pilotos, outras se inscrevem em experiências de construção do socialismo. Cabe-nos a nós, com espírito crítico, analisar estas experiências, recolher ensinamentos,

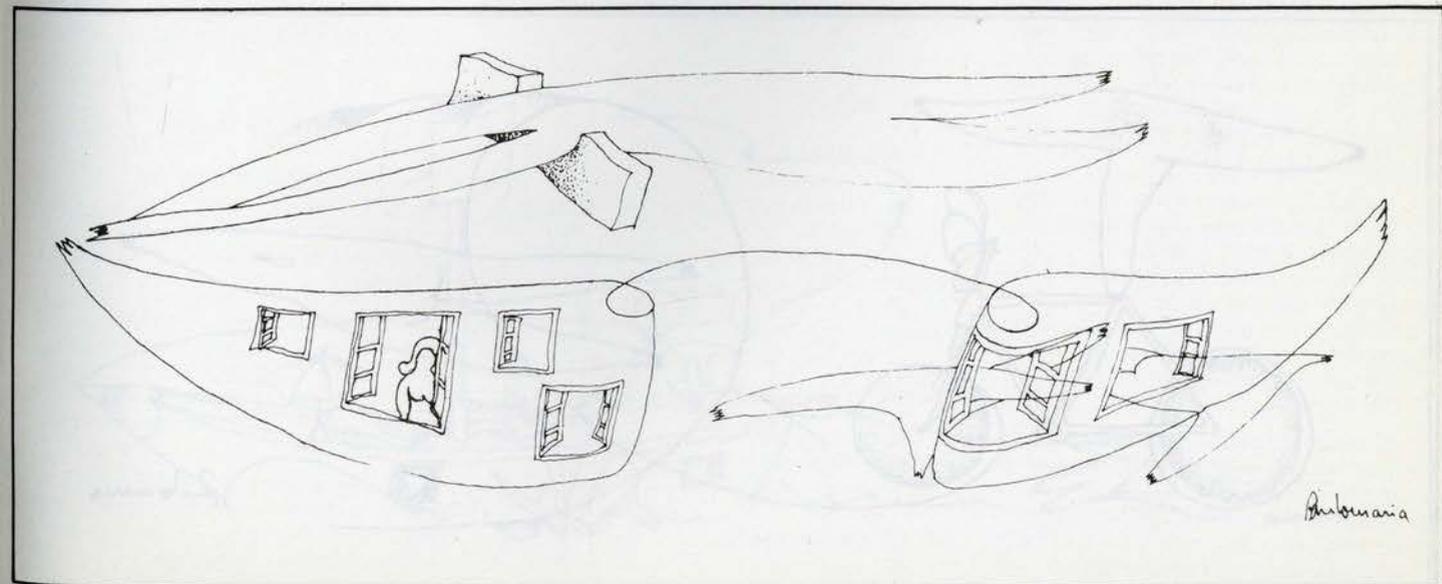
destrinçar as achegas positivas das ilusórias "soluções". É necessário aprender, criticar, inovar, experimentar saídas que possam cada vez mais enriquecer e precisar o conceito de eco-desenvolvimento.

Certamente que as experiências de Kleine Aarde na Holanda, do Center of Alternative Technology na Inglaterra, de "New Alchemy" nos Estados Unidos ou de certos kiboutz em Israel são diferentes entre elas. Porém apresenta similitudes no que diz respeito ao carácter experimental e exemplar. Estas experiências divergem das experiências da Índia levadas a cabo com o apoio de organismos internacionais. Por sua vez estes casos são diferentes do projecto cubano para a zona de Matanzas. Outro caso, numa escala ainda maior é a China. Na altura da Revolução Cultural apontava-se para este tipo de escolha de eco-desenvolvimento: pequenas unidades de produção, tecnologia apropriável, o trabalho humano como factor determinante, uso de técnicas tradicionais e intermédias que harmonizassem o antigo e o novo, o campo e a cidade, o trabalho manual e o trabalho intelectual. Também a Tanzânia parece ter apostado o seu modelo de desenvolvimento na cooperação entre as Ujaamas (aldeias comunitárias) para uma produção essencialmente rural com decisões democráticas e descentralizadas, fazendo apelo a tecnologias apropriáveis e geridas pela população local.

Vemos assim que desde experiências pontuais modernistas ou radicais, nos países capitalistas, ou ainda países de opção socialista, podemos observar metodologias próprias ao eco-desenvolvimento.

Exemplo de um "ordenamento" do território: organizar ecologicamente a nova arte e ciência da paisagem.

Trata-se de um plano alternativo à urbanização tradicional. Não se impõe



um "sistema" rígido e alheio ao sítio. Antes se procura aproveitar os recursos globais do local de implantação.

Organizar a natureza: plantação de árvores, criação de dunas ou planos, conjugação de espelhos de água e terraços, de relvado, areia ou pedra. Articula-se, numa nova paisagem, trabalhada conscientemente, corredores de vento com zonas de refúgio. Forja-se um bio-clima essencial à nova implantação da população.

Este bio-clima global é reforçado com um sistema de climatização constituído em torno de dois polos: o polo frio e o polo quente. Estes polos são reservatórios de água no eixo norte-sul. Estes reservatórios podem estar inseridos numa só torre com uma divisória entre o polo quente e o polo frio. Assim os reservatórios constituem um módulo (pequeno rombo-cubo-tetraedro) bipolar montado numa coluna constituída por três ou quatro caixas cúbicas de betão. A calote inferior, também em betão contém os reservatórios separados de água quente e de água fria bombeada pela eólica colocada na parte superior do depósito.

No caso do polo frio (parte norte) a calote superior é um frigorífico solar. Os infra-vermelhos são expulsos do interior do reservatório e os espelhos reflectores não permitem também a entrada de raios para o interior do depósito. Uma manga (espiralada internamente) envolve o suporte do reservatório feito pelas caixas cúbicas. Cada caixa cúbica de betão é um armazém frigorífico: depósito de legumes, ovos, etc. Uma escada interior permite acesso aos vários depósitos. O polo quente (parte sul) é um reservatório de água idêntico em que a calote é revestida por colectores solares permitindo o aquecimento da água. As paredes sul das três ou quatro caixas cúbicas são também revestidas por colectores solares aumentando assim a superfície de aquecimento solar. Um

reflector parabólico paralelo ao depósito pode acentuar o aquecimento do depósito de água, se for necessário. De cada um destes polos — frio e quente — partem os fluxos de água que servem de climatização das casas. E também para fins industriais ou domésticos conforme potencialidades da região ou país.

Organização da implantação da nova comunidade urbana

A instalação da comunidade urbana obedece desde o início a uma estratégia de auto-reconversão. Procura-se instalar um aparelho produtivo baseado nos recursos naturais.

A primeira fábrica para o apoio de materiais construtivos vai ser pouco a pouco transformada numa mini-central alternativa. Trata-se de uma fábrica funcionando com energia solar, hidráulica, eólica que começa a apetrechar-se para futuramente incorporar a energia de metano. Descentralizada em pequenos ateliers, proporciona centros polivalentes que integrados na futura comunidade poderão ser reconvertidos em oficinas de manutenção ou pequenos ateliers de artesanato. Assim a oficina da feitura de janelas e portas poderá vir a ser atelier de confecção de mobiliário e artesanato de madeira. Do mesmo modo a oficina de canalizações será atelier de manutenção e eventualmente ainda de futuros trabalhos artesanais de metal. Os hangares que constituem essas oficinas serão pois espaços polivalentes. Evoluindo para novas funções proporcionam novos locais adequados às novas necessidades.

As actividades agrícolas organizam-se de forma a evoluírem, do apoio à mão de obra inicial, em cooperativas rurais de suporte a toda a população futura.

Uma malha viária recobre também a rede de energia, água, esgotos, telefones,

etc. ... Uma tubulagem incorporando várias funções permite ramificações mais fáceis para as inserções de novos edifícios.

Em resumo, a organização da implantação da nova comunidade urbana procurará um máximo de autossuficiência e na sua estratégia é a concretização de etapas planificadas de modo a que uma progressiva reconversão metamorfoseie a etapa inicial em edificação de auto-organização das múltiplas funções necessárias à futura vida social.

Filosofia da escola-comuna de eco-desenvolvimento:

(Núcleo gerador para um novo modelo de sociedade)

Três orientações fundamentais vão determinar a organização do espaço para esta comuna de eco-desenvolvimento:

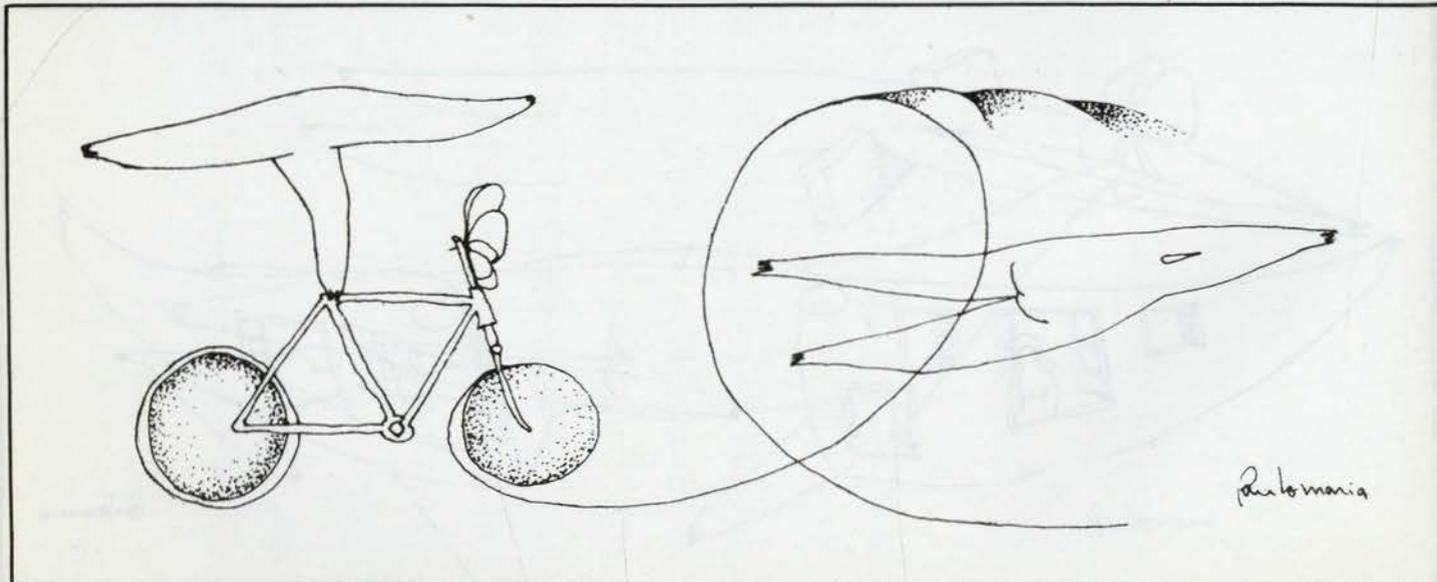
- integração ecológica
- relação dialéctica espaço — pedagogia
- integração comunitária

1º Uma integração ecológica no meio ambiente

a) organização do terreno de implantação tendo em vista actividades agropecuárias simples. Estas actividades permitirão matéria de trabalho e estudo da natureza e contribuirão para um apoio em alimentação à cantina. Por outro lado, a organização racional da paisagem poderá permitir zonas de encontro, zonas recreativas e de trabalho, articulando-se segundo um fio condutor das actividades pedagógicas em relação às idades.

b) aplicação de "tecnologias suaves" e materiais simples recicláveis: procurar-se-á realizar formas de aproveitamento de energia solar, eólica, gás metano, etc.

Esta aparelhagem tecnológica simplificada seria uma iniciação experimental de um novo tipo de técnicas e o seu funcionamento permitirá o aquecimento de água, o fornecimento



de electricidade, de força mecânica para actividades produtivas, etc. ... Por outro lado, graças ao aproveitamento de materiais locais e técnicas de construção simples, todos os edifícios e obras seriam realizados através de meios artesanais populares reavivando actividades locais. Isto não implicaria a recusa a novas técnicas e investigações susceptíveis de valorizar e melhorar técnicas antigas.

c) articulação harmoniosa de ecossistemas vegetais e animais que permitirão a criação duma equipa experimental, exemplar, onde a par de métodos de agricultura agro-biológica se estabelecerão cadeias alimentares integradas. Deste modo haverá uma produção racionalizada, onde conjuntos biocénóticos se interligam permitindo excedentes utilizados para alimentação e utilização humana. Assim, a actividade agro-pecuária assegura a existência dum vasto conjunto de espécies vegetais e animais inter-ligadas. Exemplo: algas, crustáceos, peixes, patos, etc...

Através das estufas podem criar-se micro-climas que permitam a criação de um jardim aromático ou medicinal que abre perspectivas a um tipo de farmacologia natural. Estas estufas fazem parte do processo bio-climático do edifício.

Nesta actividade agro-biológica recorrer-se-á aos fertilizantes naturais (compostos). E em vez de se utilizarem instrumentos complexos nos trabalhos rurais, não por apêgo a um ideologismo de "bom selvagem", mas por exemplaridade face às dificuldades económicas do país, articular-se-ão técnicas tradicionais com avanços tecnológicos. Deste modo procurar-se-á através de uma tecnologia intermediária recuperar os meios simples disponíveis, introduzindo modificações fáceis mas que valorizam estes meios tradicionais graças ao progresso do conhecimento científico. Portanto, em vez de investimento infra-estrutural de tecnologias dispendiosas e muitas vezes

sofisticadas, defender-se-ão investimentos intelectuais tendo como factor determinante o capital humano, o seu engenho inventivo e transformador da realidade.

2º Relações espaço — pedagogia

Um tipo de pedagogia determina actividades que se deverão adequar ao conteúdo e ao método pedagógico.

É natural portanto que um ensino autoritário e desligado das actividades produtivas e manuais determinasse escolas de tipo clássico: as carteiras alinhadas face ao estrado professoral, a exiguidade do pátio de recreio e das salas de estudo exprimem o conteúdo e o método da pedagogia tradicional.

Procurando uma pedagogia directamente ligada à natureza e à actividade produtiva bem assim como a uma metodologia de cooperação e libertação da criatividade esta escola de tipo novo perderá as características espaciais tradicionais. Escola e sociedade interligam-se, escola e espaço circundante confundem-se. Daí que a actividade culinária, agrícola, pecuária junto da quinta que envolve os vários edifícios simples são actividades determinantes na nova pedagogia. Procurando fazer dos edifícios construídos locais de trabalho de grupo e pontos de documentação e reflexão, a escola-comuna funciona em pleno, na sua função formativa, a todos os níveis das actividades. A gestão da escola-comuna torna-se matéria de formação matemática e económica. O trabalho agrícola proporciona a informação científica, etc.

O trabalho artesanal proporciona a invenção, o esforço colectivo em participar na actividade produtiva da comunidade. Os edifícios são estruturas simples e polivalentes susceptíveis de evolutividade. Aplicando portanto este tipo de pedagogia activa e de cooperação podemos pois, na linha de

Blonjki, Vera Schmidt, Pestalozzi e Freinet abrir perspectivas para um tipo novo de formação que, integrando o homem na actividade produtiva, se empenhe na preservação da natureza com alto sentido da cooperação social, pela construção duma nova sociedade socialista onde se termine com as divisões entre o trabalho intelectual, entre criação e execução, escola e sociedade.

3º Integração comunitária

Graças a actividade social, esta escola-comuna abre-se a múltiplos serviços colectivos depois das actividades infantis ou até mesmo coexistindo no tempo com estas actividades o aparelho comunitário serve de apoio à população adulta a nível:

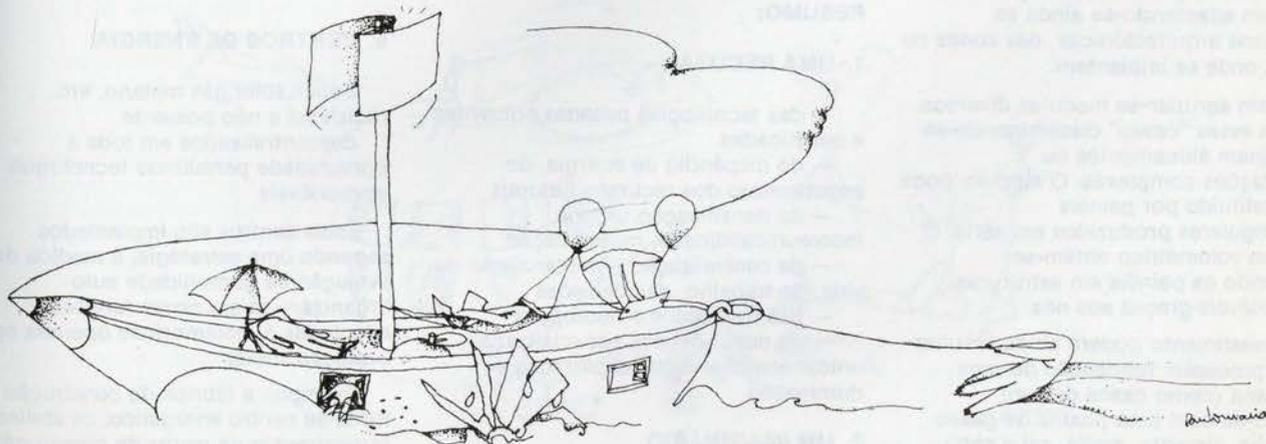
- cultural
- de profilaxia e saúde
- de cooperação e desenvolvimento comunitário

Aberta à população adulta, a comuna escolar é também centro de estudo e reflexão que no diálogo vivo com a comunidade. Formação de adultos, actividades de cineclube e teatro, produção artesanal e associativismo são os sectores principais desta escola desescolarizada, janela aberta para a comunidade.

A realização deste projecto pretende ser um estudo para um protótipo (susceptível de adaptabilidade segundo o local de implantação).

Para levar a cabo este tipo de projecto será necessária uma fase inicial de investigação:

- sobre a organização ecológica do espaço e do ordenamento paisagístico em função das actividades a implantar;
- sobre tecnologias suaves a introduzir no equipamento dos edifícios e do sistema produtivo da escola-comuna;
- sobre técnicas de construção e



materiais simples recicláveis de acordo com o local de implantação

— sobre actividade agro-biológicas e suas implicações ecológicas:

- organização biocenótica dos ecossistemas vegetais e animais da comuna
- técnicas de fertilizantes e compostos naturais
- luta biológica
- plantas medicinais
- tecnologias intermediárias em instrumentos de lavoura, etc.
 - sobre métodos de pedagogia activa
 - sobre estruturas e formas adaptáveis à função pedagógica de conteúdo novo.

Elementos constitutivos do programa

1. cantina refeitório
2. armazém rural
3. cooperativa
4. oficinas
5. estâbulos
6. organização de energias

alternativas:

painéis solares, gás metano, eólicas, gerador hidráulico.

7. Centro de apoio polivalente à comunidade:

enfermaria

mediateca: centro de documentação, biblioteca, cinetreato, tipografia, video-produção...

8. zonas de produção agrícola, jardim medicinal, estufas de culturas vegetais, lagos para piscicultura, instalação agro-pecuária, horta e pomar

9. laboratórios

10. Salas de aulas ou pequenos anfiteatros

11. creche comuna infantil...

5. Exemplo de realização experimental da escola-comuna de eco-desenvolvimento

— O envelope arquitectónico —

Este protótipo baseado na conjugação de pequenos rombo-cubo-tetraedros deve ser entendido como um exemplo. A forma deverá permitir versatilidade e evolutividade. Outras formas generativas poderão explicitar conjuntos mais vastos. Também estes módulos devem poder converter-se à plasticidade orgânica da paisagem adaptando-se ainda às linguagens arquitectónicas das zonas ou regiões onde se implantem.

Podem agrupar-se módulos diversos. E assim essas "casas" disseminando-se determinam aldeamentos ou urbanizações complexas. O módulo pode ser constituído por painéis quadrangulares produzidos em série. O polígono volumétrico obtém-se articulando os painéis em estruturas multiplicáveis graças aos nós.

O revestimento poderá ainda resultar doutro processo: fabricação de uma membrana (como casca de ovo) obtendo-se com uma poalha de gesso hidrofobo, cimento, argila, cal e sebo (como em certos revestimentos da arquitectura popular portuguesa) fixada

por uma rede ou textura previamente fixada à estrutura de suporte.

O funcionamento bio-climático restrito à escola-comuna

Para além do sistema bio-climático global referido na ordenação territorial e no sistema de implantação urbanística funcionando graças ao polo frio/quente — que alimenta em água quente e fria os reservatórios dos soalhos — existe um sistema climático particularizado a cada casa ou pequeno conjunto de módulos. Este sistema restrito baseia-se no funcionamento de uma estufa turbilhonar resultante da acupulação de dois módulos.

Durante o inverno e com a estufa de vidro fechada, a forma turbilhonar permite um impulso circulatório do ar que entrando pela parte inferior é expelido para a estufa. Aí aquecido num ambiente de jardim e piscina circulará ascensionalmente, ao longo da escadaria-rampa lateral da estufa, permitindo o aquecimento por ar quente dos andares superiores. A estufa de envidraçados no verão é aberta na parte superior. Assim funciona como chaminé expulsando para o exterior todo o ar quente da casa.

Para os países ou zonas particularmente frias é previsto um sistema suplementar: o piso rés-do-chão é constituído por bacias metálicas fechadas, alvéolos com água, contendo lâminas de alumínio funcionando como resistências eléctricas para aquecimento dessa água graças ao fornecimento de energia proveniente dum gerador eólico.

Essas resistências funcionam como suporte suplementar ao circuito da água que é distribuída pelos polos de toda a comunidade que já descrevemos. Pode ainda prever-se um aquecimento de água quente para cada casa constituído por vários painéis solares fixados nas paredes laterais que fornecem água quente para utilização doméstica (banhos, cozinha, etc....) em circuito independente.

RESUMO:

1. UMA RECUSA

- das tecnologias pesadas, poluentes e sofisticadas
- do dispêndio de energia, do esgotamento dos recursos naturais
- da densificação urbana, incomunicabilidade, massificação
- da centralização e militarização da vida, do trabalho, das decisões
- das megapolis e necropolis
- da dependência, especialização, unidimensionalidade, exploração e dominação

2. UM IMAGINÁRIO

- utopia em geral e William Morris

em particular

- as tecnologias e energias apropriáveis
- a tripartição social e a autogestão
- técnicas de construção popular
- a arquitectura dos não-arquitectos
- as comunas chinesas e os kiboutz

3. UMA ESTRATÉGIA

- descentralização
- uso de energias naturais não poluentes e recicláveis
- uso de tecnologias apropriáveis e materiais renováveis
- desenvolvimento da polivalência, da cultura, da cooperação entre trabalho manual e trabalho intelectual
- vida comunitária e cooperação entre população urbana e rural, entre agricultura e indústria
- sociedade sem exploração e sem dominação; produção autogestionária em função das necessidades, do prazer e do valor de uso.

4. UMA ORGANIZAÇÃO DO TERRITÓRIO CRIANDO A PARTIR DAS POTENCIALIDADES DA NATUREZA UM BIO-CLIMA

- utilização de corredores de vento
- espelhos de água
- árvores de folha caduca ou persistente consoante a sua utilização em relação aos ventos e ao sol
- Cortinas naturais seguindo as variações no terreno graças ao arvoredo ou mediante dunas ou muretos
- massas compactas de pedras para concentração de infra-vermelhos
- planos de relvado, areia ou lajedo consoante o interesse de frescura ou aquecimento

A agricultura beneficiará das diferenças bio-climáticas e integrará a massa verde no processo de produção agrícola. Algumas estufas agrícolas permitirão culturas particulares aproveitando a climatização comunitária. Os espelhos de água integram-se no processo de irrigação agrícola e ainda na piscicultura.

5. CENTROS DE ENERGIA

Eólica, solar, gás metano, etc...., reciclável e não poluente descentralizados em toda a comunidade permitindo tecnologias apropriáveis

Estes centros são implantados segundo uma estratégia; á medida da evolução da comunidade auto-organizam-se em novas funções adaptadas à metamorfose operada pela evolução social

Exemplo: a fábrica de construção torna-se centro energético; os ateliers de fornecimento de peças de construção modificam-se em oficinas de artesanato de apoio à população.

6. REFORÇO DE UM SISTEMA DE CLIMATIZAÇÃO COMUNITÁRIO

através de polos estruturantes do circuito de água (quente ou fria). Estes circuitos de água reguláveis estão ligados aos radiadores implantados nos soalhos das casas. Para além da climatização estes pólos são reservatórios de água.

Estes pólos podem estar separados ou inseridos numa só torre. No caso que nos parece mais económico a torre é constituída por um reservatório bipolar. Uma metade da calote é reservatório de água fria e outra metade da calote é reservatório de água quente. A tampa é pois constituída por duas metades. Uma parte frigorífica e outra de colectores.

7. BIO-CLIMA INDIVIDUALIZADO

para cada edifício através de uma estufa turbilhonar; esta estufa permitirá ainda agricultura ou jardinagem individualizada e contém um espelho de água (piscina, tanque para piscicultura, etc....)

8. UMA ARQUITECTURA POLIVALENTE E EVOLUTIVA

Exemplo: o pequeno rombo-cubo-tetraedro.

Multiplicidade de formas; a forma do envelope espacial é variada devido à polivalência do polígono.

Diversidade plástica; a conjugação da estrutura e da membrana permitirá linguagens plásticas diversas, formas orgânicas ou painéis lisos.

9. ORGANIZAÇÃO DE UMA REDE DE VIABILIZAÇÃO

Uma rede de energia, telefone, esgotos, águas, etc., incorporada ao longo de uma tubulagem com acesso às caixas cúbicas constituirá um elemento

estruturador e fixador dos núcleos habitacionais.

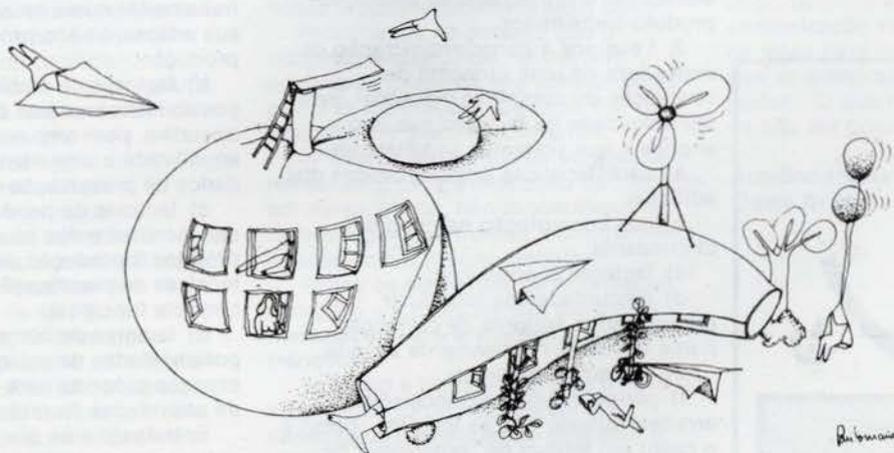
10. ECO-DESENVOLVIMENTO: UMA UTOPIA REALIZÁVEL, UM PRINCÍPIO DE ESPERANÇA PARA UM NOVO MODO DE VIDA!

NOTAS

- 1) Trata-se do texto duma comunicação livre apresentada no "International Congress on Building Energy Management" na Póvoa do Varzim — 5/80.
- 2) in *Oeuvres Choiesies* vol. 3 p. 168, ed. du Progrès, Moscou.
- 3) in "Nouvel Observateur", Julho 1972 número especial sobre ecologia.
- 4) *Social Studies of science* n° 5, 1975.

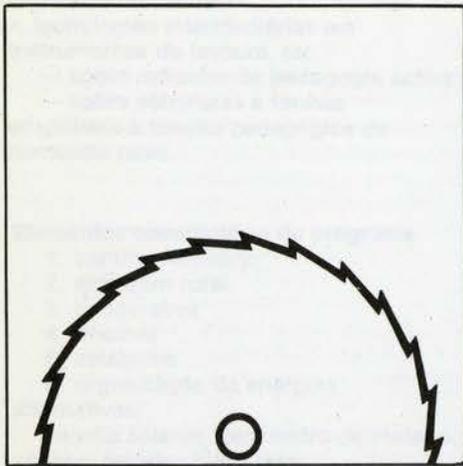
BIBLIOGRAFIA DE BASE

- Cadernos Viver é Preciso* (ed. Afrontamento):
- "Tecnologia de aldeia, tecnologia do futuro"
 - "Não à industrialização selvagem"
 - "Sobre o antagonismo cidade-campo"
- "A industrialização da agricultura" — Claude Aubert (ed. Afrontamento)
- René Dumont:
- "Chine sur-peuplée" (ed. Seuil, 1966)
 - "Développement et socialismes" (ed. Seuil, 1969)
 - "L'utopie et la mort" (ed. Seuil, 1973)
 - "De la famine à la survie" (ed. Seuil, 1975)
- Ivan Illich:
- "Energie et équité" (Seuil)
 - "Nemesis médicale" (Seuil)
- Documentos técnicos com elementos de informação sobre alternativas:
- Earth catalog
 - Radical Technology
 - Catalogue des Ressources (3 vol.)
 - Energy for rural development (National Academy of Science)
- Revistas:
- "Le Sauvage"
 - "Ecologie"
 - "Kleine Aarde"
 - "Ecologie Pratique"
- etc...



Pictogramas

Uma experiência na fábrica Olaio



O presente artigo baseia-se num trabalho realizado por Aurelindo Ceia e Odete Branco, do Departamento de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, e integrado no âmbito das cadeiras de Ergonomia e Design de Comunicação.

LIMITES E FINALIDADES

Um complexo industrial como a Fábrica Olaio, desenvolvida a partir de um projecto de pequena empresa e que pode hoje considerar-se uma média indústria, está organizado como uma soma de secções inter-dependentes, em que o processo de fabricação em cadeia próprio da maioria dos produtos ali confeccionados, não nos parece resolvido no seu conjunto, ao nível da estruturação do espaço físico.

Tanto quanto pudemos deduzir das visitas ali efectuadas, há um bloco principal com diversas zonas anexas, nem sempre racionalmente integradas, antes parecendo surgidas em função de necessidades novas ou de sucessivas adaptações. O funcionamento do conjunto ressentir-se disto, porque aos problemas da produção organizada em moldes minimamente racionais, vai contrapor-se um espaço — um conjunto de volumes — cujas articulações e circulação internas parecem não jogar em sintonia nem com os objectivos do fabrico, nem com as condições de trabalho.

Acabamos esta crítica importante para justificarmos os objectivos do nosso trabalho, porque ela nos delimita duplamente o âmbito da nossa proposta:

1. Induz-nos à necessidade de um projecto de melhoria dessas articulações dialécticas entre espaço de produção-produto-trabalhador.

2. Leva-nos à consciencialização da delicadeza de uma proposta de renovação do complexo industrial, pela multiplicidade de factores que isso implica e que podemos sintetizar em:

- características arquitectónicas dos edifícios;
- sua implantação na geografia circundante;
- factores económicos;
- dificuldades de introduzir determinados factores de correcção numa estrutura relativamente pesada;
- limitações técnicas;
- perigo de levar a conclusões erradas, quando não se trabalhe (como é o caso) em termos de "ergonomia de concepção".

Assim sendo, concluímos por assumir

o nosso trabalho nos seguintes termos:

1. Proposta de um sistema de sinalização que introduza circulações e de secções existentes, promovendo deste modo, uma diferente perspectiva do conjunto e das condições gerais de trabalho.

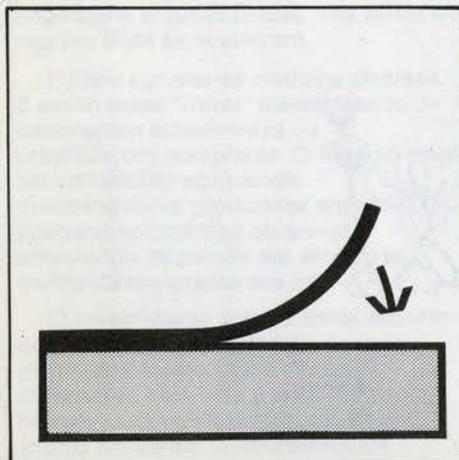
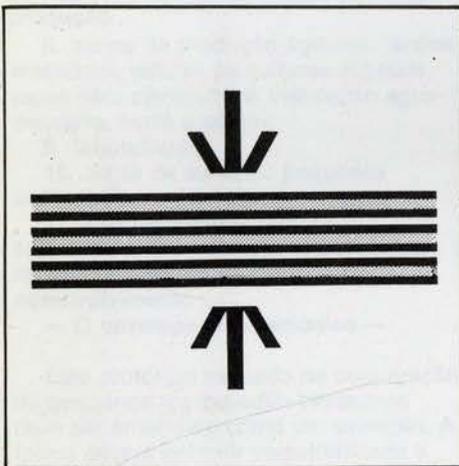
2. Limitar o âmbito dessa proposta, não entrando, declaradamente, no campo da sinalização de perigos ou de factores de risco, pois este tipo de indicações e de acções físicas sobre o material (pintura de zonas, protecção de máquinas, etc.) se não for muito criteriosamente feito pode implicar um acréscimo de riscos e não eliminar os existentes. Isso seria objecto de um outro trabalho, que julgamos de muito interesse, mas que não nos propomos seguir.

DETERMINANTES

As nossas relações muito frutuosas com os trabalhadores e as diferentes secções da fábrica e a soma de opiniões que deles recolhemos, fizeram-nos concluir, entre outras coisas, que o nosso projecto de sinalização deveria fundamentar-se num trabalho de equipa. Essa equipa, informalmente constituída, começou exactamente nos operadores actuando nas diferentes secções. Pareceu-nos muito clara a sua percepção de que, num trabalho com aquelas características, a iniciativa ou a criatividade individual não tinham grande campo de actuação, a não ser em sectores específicos (desenho, execução de protótipos...) mas que era, ao contrário, indispensável uma boa relacionalização, tais como:

- factores humanos — boa integração psico-fisiológica do trabalhador numa actividade própria e sua adaptação aos processos de produção;
- factores de ambiente — que possibilitem uma boa capacidade operativa, com uma rentabilidade equilibrada e uma atenção constante aos dados de preservação do meio físico;
- factores de produção — adequação das técnicas e dos seus objectos próprios à produção, incluindo as técnicas de planificação, gestão e controle funcional;
- factores de compensação — possibilidades de utilização de tempo e espaços próprios para uma organização de actividades de protecção, formação.

Entretanto e ao nível da execução prática da proposta a nossa equipa de trabalho teria de se especializar mais e isso foi obtido através de uma boa inter-



disciplinaridade entre as cadeiras de Ergonomia e de Design-comunicação.

O PROJECTO

A nossa perspectiva individual sobre o funcionamento da Fábrica completou-se com os diferentes pontos de vista e informação dos restantes grupos de trabalho criados no âmbito das cadeiras de Ergonomia e Design-comunicação a tal ponto que, no final (e porque isso esteve presente nos nossos objectivos) se verifica que, por exemplo, a nossa proposta de sinalização com pictogramas se adapta perfeitamente a uma utilização comum com o organigrama, coordenadas as escalas.

1. Organização do projecto

O nosso projecto consta das seguintes partes:

1. Definição de uma estrutura simples para os pictogramas e sua exemplificação em 10 deles.
2. Execução de 28 pictogramas para a sinalização de secções e/ou operações (sectores de produção e de serviços): fabrico de prancha, serração, cozedura, fabrico de folha, secagem, secagem em estufa, fabrico de lamelados, topejar, desengroçar, furar, tornear, colar, moldagem, montagem, lixar, envernizamento, serralharia, armazém, revisão, anti-incêndio, entrada (e saída) de viaturas, escritório, gabinete de desenho, fabrico de protótipos, cantinas, bar, w.c./homem e w.c./senhoras.
3. Redução de todos os pictogramas, com o fim de testar o seu comportamento a uma escala reduzida.
4. Maquete exemplificativa de uma placa-pictograma, à escala natural, executada em:
 - placa de base — lamelado, folheado a setim de África, escolhido com pouca vergada, num tom claro e com pouco brilho (executado na própria fábrica);
 - Figuras folheado de pau santo e feijó de África.

2. Aplicação prática do projecto

Isolados ou associados a outros tipos de informação ou grafismo, os pictogramas poderão ter as seguintes funções (escalas variáveis, excepto as indicadas; estas são-no tendo como referente o desenho do projecto):

- a) Uso associado com o organigrama, para complemento da leitura deste.
- b) Aplicação em desdobráveis informativos da Fábrica e em informações de natureza técnica.
- c) Utilização nos impressos da fábrica, desde fichas de armazém a folhas de serviço, para uma visualização e compreensão mais imediata das circulações internas de serviço e materiais. Esta utilização pressupõe, entretanto todo um projecto de criação de imagem e de redefinição do aspecto gráfico dos impressos, com vista a uma maior uniformização, racionalidade e qualidade visual, que facilite a sua leitura.
- d) Aplicação nos fatos de trabalho

dos operários da cada secção ou especialidade (esc. 1/3).

e) Sinalização dos locais de trabalho (esc. 3/1), sendo colocados a uma altura aproximada de 2m.

f) Aplicação em expositores.

3. Princípios visuais e ergonómicos

Procurou-se com a nossa proposta corresponder a princípios fundamentais do design e da ergonomia, através de:

1. Criação de um código expressivo.
2. Boa leitura.
3. Simplicidade de desenho.
4. Expressividade dos símbolos figurados.
5. Suficiente distinção entre eles.
6. Não utilização de cores (a não ser as derivadas da própria cor e textura das madeiras empregues) que prejudicassem a leitura ou tivessem implícito um segundo código.
7. Atender à condição de informação importante para homens em situação de trabalho.
8. Respeitar as condições gerais de trabalho.
9. Conduzir a um aumento da eficiência da actividade laboral.
10. Enquadrar numa lógica de ligação do binómio homem-máquina.
11. Ter em conta a necessidade de racionalizar relações de trabalho, sem subalternização dos factores humanos.
12. Procurar responder a factores de "correção" inevitáveis e de "concepção" (desejáveis, mas neste caso, em prática).
13. Atender aos princípios da "ergonomia de protecção" e de "desenvolvimento".
14. Consciência de que, tudo o que se possa promover para melhorar as condições de trabalho e eliminar factores de desgaste humano (e isso passa também pelo visual) é contribuir para um maior equilíbrio entre o rendimento (do trabalho) e a capacidade (do operador).
Sabe-se como há uma maior ligação entre a Ergonomia e o Design de equipamento do que com o Design gráfico. De resto, ao longo do nosso trabalho, sentimos essa dificuldade que, provavelmente, não conseguimos ultrapassar, as próprias limitações da nossa proposta são um reflexo disso.
Procurámos no entanto que o conjunto respondesse de maneira positiva às questões tipo apresentadas por O.G. Edhom em "Biologia do Trabalho", e que transcrevemos:
— "São os elementos de informação, necessários para a execução do trabalho em curso, claros, não susceptíveis de darem lugar a confusões e directamente ligados com o mesmo trabalho?
Todos os elementos de informação coligidos e fornecidos são realmente necessários para a execução do trabalho?
— Existe a possibilidade de o nível de informação fornecida exercer a capacidade intelectual do operador e, conseqüentemente, constituir para ele uma sobrecarga?
— Existe a possibilidade de um dos

canais de percepção (vista, ouvido, etc.) estar a ser demasiado sobrecarregado com a afirmação e, caso afirmativo, não poderá conseguir-se uma distribuição mais uniforme?

— Existe a possibilidade de o débito da informação sobrecarregar o operador?

— Acontece ter um operário, enquanto ocupado, necessidade de prestar atenção a sinais?

— Os vários mostruários de informação de diferente natureza diferem em mais de um aspecto?

— Existe necessidade de reter na memória a informação recebida durante mais do que alguns segundos? (...)"

O VISUAL, HOJE

Finalmente, os autores deste trabalho não podem deixar de reconhecer que as dificuldades com que se defrontaram parecem inevitáveis nesta fase de desenvolvimento do processo pedagógico do nosso país, pois a consciencialização, a nível escolar, da necessidade de investigação dos processos relacionados com o homem e trabalho, ensaia ainda os seus primeiros passos.

Por outro lado, ainda não se avalia minimamente a importância decisiva que a comunicação visual sempre tem tido nas relações entre os homens, e que é urgente encará-lo de uma maneira didáctica. Hoje, que este problema é visto de modo, digamos, científico em que em muitos países se fazem pesquisas decisivas para o conhecimento e controle da utilização da imagem, é arrepiante tomar conhecimento das reacções profundamente negativas das pessoas responsáveis em relação a este assunto, e da inacção comprometedora de muitos dos próprios criadores de imagens.

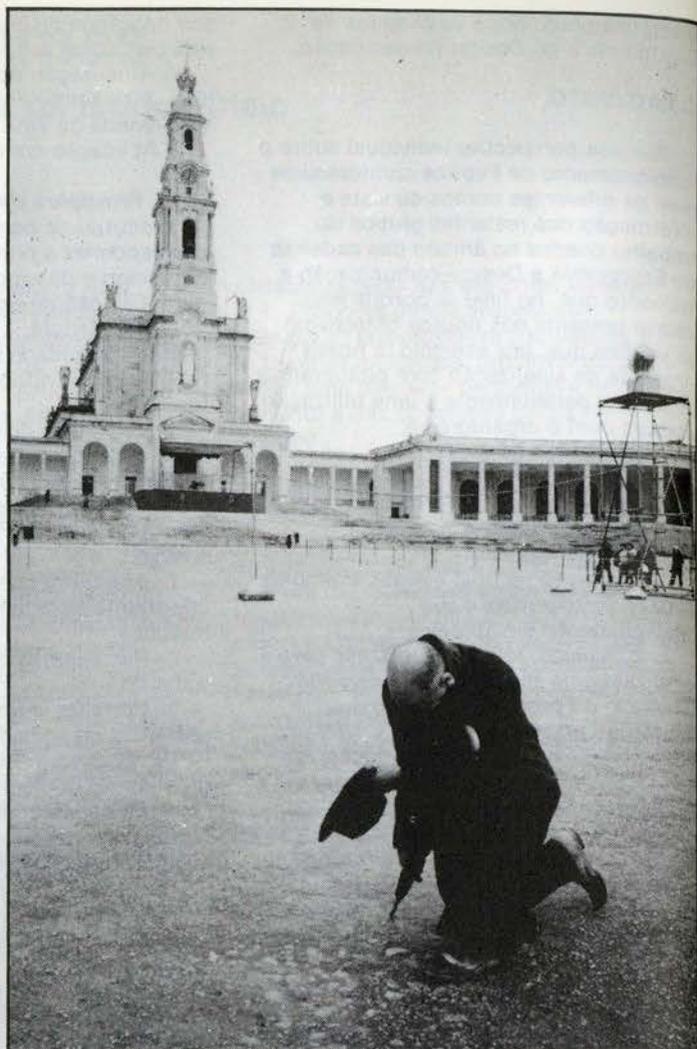
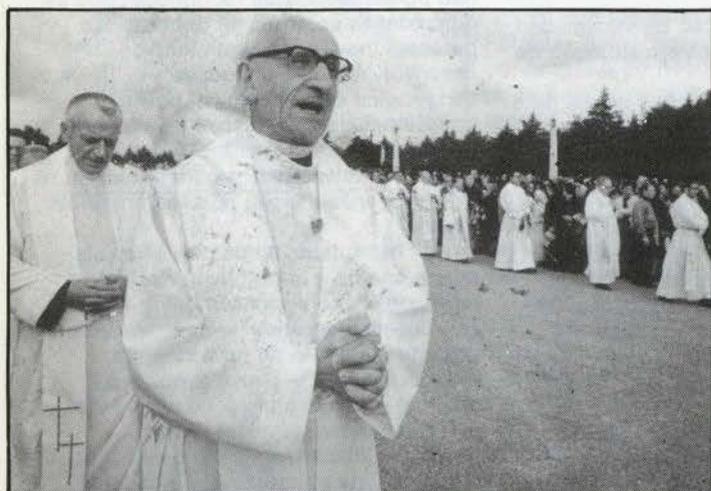
Agora que se fazem várias propostas criadoras de imagens.

Agora que se fazem várias propostas de sistematização de uma **linguagem** do visual — a criação de um alfabeto, dos componentes da imagem — nós, numa Escola de Artes Visuais não podemos ficar alheios a isso. Parece que a importantíssima realidade da **comunicação visual** não é (ainda) moeda de troca para os jogos palacianos em que se comprazem os detentores do poder... O que não deixa, apesar de tudo, de não ser positivo!

Aurelindo Ceia
Odete Branco

Peregrinos

Fotografias de Guilherme Silva



Fotos
executadas
em Fátima
em
1978/1979

O cinema português nos anos 30 e 40

Uma perspectiva sociológica



INTRODUÇÃO

Dentro da trajectória irregular que tem sido o cinema português, os anos 30 e 40 representam um período de relativa regularidade: de produção e de consumo.

O cinema português de ficção desta época, pela sua aceitabilidade e difusão em certos meios, é comumente conhecido como "cinema popular" de comédias distractivas ou dramas, sem qualquer incidência político-social. No entanto, esse cinema, e, contraditoriamente, é acusado de ser produto de indivíduos declaradamente afectos ao poder político — à ditadura salazarista.

Significativamente ele coexistiu com um cinema-documentário ou de actualidades, cujo conteúdo ideológico e mesmo político aparece transparente mesmo numa abordagem pré-crítica.

É óbvio, que, qualquer trabalho minimamente rigoroso sobre a inserção social do cinema, terá que, prioritariamente, fazer o corte com estas interpretações do senso comum, clarificando noções e remetendo para uma teoria explicativa questões como: poder político, classes populares, ideologia de classe, produção cinematográfica, etc, isto é, torna-se necessário entrar em ruptura contínua com pré-noções do senso comum,

conhecimentos vagos, míticos, ideológicos. Só assim uma pesquisa poderá assumir um carácter científico, que conduza a uma autonomia na delimitação do seu objecto científico.

PROBLEMÁTICA SÓCIO-POLÍTICA E IDEOLÓGICA

Neste estudo a problemática localiza-se na inserção da produção cinematográfica nacional nas lutas ideológicas decorrentes da recomposição do bloco de forças no poder após o golpe militar de Maio de 1926.

Durante o período da primeira República tinha-se vivido em instabilidade político-social, sintoma de desunião do bloco burguês, sem extracto hegemónico e tendo de se opor a um operariado cada vez mais aguerrido. É o aparecimento deste discurso da classe operária em ruptura com as diversas correntes liberais, e materializada numa acção sindical activa, anarco-sindicalista que está na base da recomposição do bloco do poder.

A grande burguesia agrária do sul, financeira e de import-export — grandes beneficiários do golpe do 26 — agregam a si a pequena burguesia tradicional, que, temerosa das consequências das intensas lutas político-sociais está receptiva para soluções autoritárias de

poder. Esta pequena burguesia tradicional tem raízes na propriedade fundiária, ainda que podendo ocupar o espaço urbano, herdeira de todos os resquícios do "antigo regime", com tradições anti-liberais e realiza uma verdadeira osmose com a ideologia do pensamento oficial da igreja católica, sendo seu suporte privilegiado.

Por razões que se prendem com o evoluir do nosso trabalho valerá a pena adiantar algo mais sobre a inserção e prática político-ideológica deste extracto social.

O carácter anti-clerical da 1ª fase da República veio incentivar o empenhamento católico em organizações cuja "marca de origem" é essencialmente pequeno-burguesa: CADC — Centro Académico da Democracia Cristã, Centro Católico e o Integralismo Lusitano.

Será esta ideologia que irá informar o pensamento oficial do regime, transparente na forma de organização do Estado — corporativo — teorização da ideologia de colaboração de classes. O discurso ideológico oficial assentará assim em algumas ideias mestras: colaboração de classes, paternalismo de Estado, nacionalismo "chauvinista" tradicionalismo religioso e social.

A explicitação desse discurso vamos encontrá-lo em Salazar, que, aquando das comemorações do 10º aniversário do

28 de Maio, em Braga, dizia: "As almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procuramos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever".

A correlação de forças ao nível político irá propiciar a difusão desta ideologia em detrimento da ideologia democrático-liberal, mas tendo como objectivo estratégico a repressão político-ideológica da classe operária: "O operariado não constitui para nós nem individualmente nem em conjunto matéria-prima para a vida política. Ele não pode, nem deve constituir um partido, porque não há partidos e porque entra, através do regime corporativo, na formação do próprio Estado" (Salazar, discursos, volume I, pág 368).

Convirá aqui dizer duas palavras sobre a base social desse discurso democrático-liberal, dominante na 1ª República. Ele tem "memória histórica" nos movimentos radicais liberais do Século XIX — vintismo, Setembrismo e Republicanismo — e é predominante laico (quando não anti-clerical), radical-liberal, reformista social e mação. A sua base social é a pequena e média burguesia urbana (quase só lisboeta) e não consegue alargar a outros extractos sociais, significativamente, a sua ideologia (por razões estruturais que se prendem com o alargamento das relações sociais capitalistas em Portugal).

É neste contexto que o regime instaurado no pós-28 de Maio reforçando os aparelhos de repressão, não descurou, antes pelo contrário, os aparelhos de dominação ideológica. Nesta linha se inscreve a criação do Secretariado da Propaganda Nacional, cujos fundamentos Salazar explicita: "Sempre que abordei este assunto tenho ligado a propaganda à educação política do povo português e lhe tenho atribuído duas funções — informação primeiro; formação política, depois". As relações entre o real e o ideológico estão implícitas na conhecida máxima do ditador "Cuidado com as aperiências porque politicamente o que parece é" (extractos da comunicação apresentada em 26 de Fevereiro de 1940 às Comissões de União Nacional de Lisboa).

Qual o papel do Estado nessa pedagogia político-ideológica? Nesse mesmo discurso de Salazar encontramos a resposta: "Ainda que todos os esforços da educação na família e na escola convirjam hoje para a mesma finalidade geral da cultura do patriotismo, alguma coisa mais se exige e é necessária a cargo de organismo próprio que pela propaganda e actividade específica crie e alimente a consciência pública e forme o "escol" político capaz de conduzir e realizar os imperativos nacionais". (...)

OS FILMES — A SUA PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO, EXIBIÇÃO E CONDICIONAMENTOS SOCIAIS E POLÍTICOS

Filmes e seus autores

Como já dissemos anteriormente, o universo de filmes considerado neste estudo reporta-se às longas metragens, de ficção, sonoras, realizadas nas décadas de 30 e 40. Ao excluirmos a curta metragem e em particular os filmes de actualidades — em grande parte encomendados pelo Secretariado da Propaganda Nacional depois Secretariado Nacional da Informação — não queremos negar o seu significado ideológico ou político. Antes pelo contrário! Só que, sendo a mensagem destes filmes de actualidades clara e explícita tem, por outro lado, uma limitação de difusão social.

Voltando aos filmes de ficção, o primeiro foi a "A Severa" de Leitão de Barros, ainda parcialmente executado em laboratórios estrangeiros cujo êxito "serviu de detonador para uma nova 'explosão' do cinema português" (Alves Costa in Breve História do Cinema Português — 1896 — 1962). Na esteira desse êxito realizou Continelli Telmo "A Canção de Lisboa" já totalmente produzido em laboratórios portugueses. (1)

Para termos uma ideia do peso da cinematografia estrangeira, anotamos, que, segundo Alves Costa, obra citada, em 1930 importaram-se: 574 filmes americanos, 147 franceses, 105 alemães, 19 ingleses, 6 russos, 3 dinamarqueses, 2 brasileiros, 2 mexicanos, 1 sueco, 1 austríaco e 1 japonês.

Sendo certo que o sonoro vem ajudar o renascer de um novo ciclo de cinema nacional, sem um forte impulso nacionalista dificilmente seria viável.

Alguns dos principais autores destes filmes vieram da crítica jornalística ou das artes plásticas. Dentre os primeiros podemos citar António Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia, Jorge Brum do Canto, e dos segundos Leitão de Barros e Continelli Telmo. Eles são, em muitos casos, os produtores desses filmes, não no sentido de produtor-capitalista, mas de gestor e responsável pelos contactos necessários.

António Lopes Ribeiro é a figura mais comprometida politicamente: autor de "uma cabazada de documentos de propaganda, dentro do espírito do S.N.I. (isto é, como documentarista "oficial" do regime)" (Alves Costa in B.H.C.P.), realiza também a longa metragem "Revolução de Maio" na comemoração do 10º aniversário do 28 de Maio. Neste filme a par do elogio da Pide e da GNR, ouve-se, no mais puro estilo épico, o discurso de Salazar em Braga, já anteriormente citado.

Na sequência deste filme António Ferro diligenciará para que o governo através da Agência Geral da Colónias financie o "Feitiço do Império" (cujo título é um programa!), com as maiores

vedetas da época e dando cobertura ideológica ao programa colonial do regime, que o iria acompanhar até final.

Em relação a outros realizadores o comprometimento com o poder político, é, porventura, mais discreto. Anotamos, no entanto, que foram as boas relações de Leitão de Barros com o poder político que propiciaram o subsídio de filmes como "Camões" e "Ala-Arriba" (informação colhida em entrevista ao dr. Félix Ribeiro).

Aliás os poucos atritos com a censura destes realizadores deverá ser entendido como consonância de divisão entre eles e os organismos oficiais (a censura será analisada noutro ponto).

O discurso do governo sobre a cultura e o cinema

O regime do Estado Novo encontrou em António Ferro um executor diligente da sua política cultural-propagandística. Responsável pelo Secretariado da Propaganda Nacional, por ele passou toda a actuação do governo na matéria em causa, de 1936 a 1949, sendo ainda autor de vários textos de doutrina no campo cultural.

O cinema assim como o teatro foram objecto de uma atenção especial de António Ferro, bom conhecedor do seu impacto social: "O cinema constitui, minhas senhoras e meus senhores, um desses problemas fundamentais, vitais, cuja importância, infelizmente, nem sempre é reconhecida. A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis" (António Ferro, discurso na atribuição de prémios do SNI, 1946). Mais adiante acrescentava: "Se os europeus, em muitos aspectos pensam ou vivem hoje como os americanos, vestindo-se, divertindo-se, dançando ou amando como eles, a Hollywood se deve atribuir exclusivamente, esse domínio".

Mas, utilizar essa grande força social do cinema, para quê? — António Ferro di-lo lapidarmente em algumas palavras: "Vê como o Estado Novo pensa em ti. Depois da realidade a poesia. Depois do 'pão nosso de cada dia' — o sonho vosso de cada noite". Sonho esse, que ele se propôs levar ao povo, segundo a fórmula: "O Secretariado da Propaganda Nacional... deixará de trazer o povo ao teatro para levar o teatro ao povo". (A.F., Teatro e Cinema, SNI 1950).

As equipas itinerantes do SPN além de levarem teatro, levavam cinema, em particular cinema português, às terras da província estacionando no inverno nas grandes cidades.

Os caminhos para os quais esse "sonho" não devia resvalar, define-o A. Ferro, na seguinte passagem: "... o teatro ligeiro se quer ser um espectáculo para os olhos sem deixar de ser um espectáculo espiritualoso (emprega com toda a largueza a palavra espiritualoso) não precisa da política para nada (pelo menos da política de combate), porque a política é sempre a realidade e o teatro ligeiro, cuja matéria-prima é fantasia,

deve ser o sonho, a irrealdade que nos liberta do quotidiano, dos nossos azedumes e rancores, das nossas divergências". (A. Ferro in Teatro e Cinema SNI 1950).

Será esta doutrina que irá informar a targa actuação de A. Ferro na produção cinematográfica, através de prémios, incitamentos, críticas, que culminarão na lei 2027, de Fevereiro de 1948, que será analisada seguidamente.

A legislação cinematográfica

O primeiro Decreto-lei significativo sobre o cinema do Estado Novo data de Agosto de 1933 — Decreto-lei 22966 — e estipula as isenções fiscais aplicáveis aos novos laboratórios da Tobis. Nos seus considerandos, diz "Considerando que a cinematografia sonora é um poderoso meio de educação e cultura que bem merece a atenção dos poderes públicos; tendo em conta a sua valiosa influência na vida social e reconhecendo-se por outro lado que essa influência pode ser utilizada com grande proveito para a Nação", após estes considerandos estipula o seguinte: "... Tobis Klangfilm fica isenta durante cinco anos... do pagamento das contribuições predial e industrial, e bem assim dos direitos de importação de maquinismo, aparelho e materiais necessários ao estabelecimento e exercício daquela indústria".

A lei estipulava ainda a percentagem de filmes sonoros portugueses que os distribuidores ficavam obrigados a adquirir em percentagem da contingentação de filmes estrangeiros (esta parte da lei não foi respeitada pelos importadores).

Será, no entanto, a lei 2027 de Fevereiro de 1948, aquela que mais exaustivamente interferirá na produção cinematográfica.

Resultado de um empenhamento forte de António Ferro teve uma elaboração morosa — havendo inclusive a interferência directa de Salazar — sinal de importância que o regime dava à lei.

Essencialmente a lei criava um fundo de cinema, organismo que chamava a si as responsabilidades dispersas sobre o cinema e cujo poder derivava, primordialmente, do manuseamento financeiro que ficava ao seu dispor.

O primeiro capítulo da lei definia o Fundo do Cinema, os seus órgãos máximos e as receitas que lhe ficavam adstritas. A administração do Fundo ficava a cargo do SNICPT ouvido o Conselho de Cinema. Este órgão com funções de orientação em matéria específica, era presidido pelo Secretário de Informação, havendo outros 6 membros dos quais 5 nomeados directa ou indirectamente pelo governo. O único elemento exterior ao funcionalismo público era um delegado dos Sindicatos dos Técnicos de Cinema (com as reservas a pôr à verdadeira representatividade desse sindicato).

O controlo estatal sobre o Fundo não deixava, assim, margens para dúvidas.

O segundo capítulo da lei reportava-

se à "aplicação das disponibilidades do Fundo". Essencialmente destinava-se a subsídios, adiantamentos à produção, prémios cinematográficos, bolsas de estudo, à criação de uma cinemateca nacional e ao pagamento de gratificações aos membros do Conselho de Cinema.

Tem interesse registar os critérios a observar para a concessão dos apoios previstos. Assim, o art.º 8º diz: "a concessão dos subsídios e sancionamento dos créditos previstos no art.º 7º depende de apresentação ao Secretário Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo e, por este Conselho de Cinema, de um projecto, compreendendo:

- a) A exposição desenvolvida do argumento.
- b) A relação dos técnicos e artistas principais.
- c) O orçamento pormenorizado.
- d) O plano de trabalho, com indicação dos períodos previstos para a preparação....

Torna-se claro que, independentemente da existência da censura, o critério de viabilidade financeira condicionava "a priori" qualquer tipo de filme.

No capítulo referente à "definição de filme português" a alínea c) diz "ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a História, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais".

O verdadeiro alcance de expressões como "tradições, a história, a alma colectiva do povo" só será atingido por nós se simultaneamente conhecermos a doutrina oficial do regime, e em particular de Salazar, sobre esta matéria.

O projecto do filme Angélica de Manuel de Oliveira (uma história, "localizada no Douro, que reflectia muito de si próprio, das suas inquietações e da impressão que lhe causara a II Grande

Guerra Mundial") não estava de certo dentro da "tradição histórica a alma colectiva do povo" razão porque lhe foi negado o subsídio.

A lei regulava ainda a dobragem (ficava praticamente interdita) a contingentação (que não seria respeitada) a exploração de filmes portugueses e os serviços cinematográficos oficiais.

Estavam assim criadas as condições legais para o desenvolvimento de um cinema em sintonia com o regime e inviabilidade de qualquer outro. Só que as condições sociais, que estiveram na base dos filmes de 30 e princípios de 40, já não existiam: o fim da segunda guerra mundial e as consequências políticas daí decorrentes, a proletarianização da pequena burguesia, a subordinação ao mercado capitalista mundial, inviabilizaram esse cinema.

Não tivemos um ressurgimento cinematográfico análogo ao neo-realismo italiano, mas tão pouco teríamos a partir daí um cinema oficial do regime.

A censura cinematográfica

O primeiro decreto posterior a 1926 referente a censura é de 1927 e nele se obrigam todas as firmas importadoras de filmes a fazer a sua inscrição na Inspeção-Geral dos Espectáculos. Igualmente ficam obrigados a informar essa Inspeção-Geral dos filmes importados, argumentos e casas de espectáculos em que se estreariam. O art.º 133º enuncia o tipo de filmes cuja exibição é interdita, reza assim: "É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente os que contenham: maus tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações; execuções



"A aldeia da roupa branca"

capitais; casas de prostituição; assassinios; roubo com arrombamento ou violação de domicílio...; a glorificação do cinema por meio de letreiros ou efeitos fotográficos". A lei estipulava ainda a multa aos importadores e as condições de fiscalização.

Em 1929, com o decreto-lei nº 17046-A, determina-se que os serviços de Inspeção-Geral dos Espectáculos transitam da "Instrução Pública" para o "Ministério do Interior". O aperfeiçoamento desta rede de censura sofre novo retoque com a lei nº 1974 de Fevereiro 39, que regulamenta o regime etário e define a organização dos serviços. O decreto-lei nº 34133 de 24 de Novembro 1944 integra no Secretariado Nacional da Informação os serviços da Inspeção-Geral dos Espectáculos.

Mas será em 1945 que será, finalmente, instaurada uma comissão de censura prévia, aos espectáculos, através do decreto-lei nº 34560, que diz: "art.º 3º — A censura teatral e cinematográfica será sempre feita a requerimento dos interessados.

Art.º 15º — A comissão de censura é constituída pelo Secretário Geral do Ministério, pelo Inspector dos Espectáculos, que será respectivamente o presidente e vice-presidente, e por mais nove vogais e um secretário nomeado pelo Ministério da Educação Nacional...". Em complemento a este decreto vem o decreto-lei nº 35165 de 26 de Novembro que só autoriza a projecção de filmes desde que projecte no écran o visto da comissão de censura.

Pelo art.º 4º da lei 2027 só podiam ser legalmente projectados os filmes que tivessem "licença de exibição" a qual só era passada depois de obtido o visto de censura.

Estava assim constituída a panóplia de meios conducentes à censura prévia e generalizada a todo os espectáculos públicos; que ela tenha, finalmente, aparecido em 1945 não nos deverá surpreender: tinha acabado a segunda guerra mundial com a derrota dos fascismos e também em Portugal se viveram os reflexos desses acontecimentos.

A incidência duma censura manifestava-se essencialmente para os filmes estrangeiros, pois que, para os nacionais, os mecanismos criados "à priori" eram, de uma maneira geral, suficientes.

Os subsídios, prémios e outros apoios

Já anteriormente foram feitas algumas referências aos apoios que o regime Salarista concedeu ao cinema português: caso das isenções fiscais a laboratórios, máquinas, películas e financiamento do filme "O feitiço do Império"; subsídios a filmes através de organismos oficiais, caso de "Camões", "Ala-Arriba", documentários, etc. Tudo isto antes da lei 2027 que centralizou, como já vimos, toda a actuação.

A concessão de prémios cinematográficos pelo SNI, é, no entanto, anterior à "lei de protecção ao cinema". Em 1946 na concessão dos prémios referentes a 1944/45, em 1947, António Ferro pronunciou significativos discursos reveladores do que ele entendia sobre cinema nacional; do que devia ser, ou não, apoiado.

Na classificação por ele feita dos diversos tipos de filmes, o filme "histórico" ocupava um lugar privilegiado (significativamente o filme premiado nesse ano, 1947 era o filme "Camões"). História que na ideologia do regime, era uma sucessão de figuras míticas, engrandecedoras da "raça", no qual o povo constituía o enquadramento de pano de fundo.

Referindo-se ao filme "Camões", dizia António Ferro: "Estamos diante de uma grande obra, dum grande "fresco" cinematográfico... constitui padrão da sensibilidade portuguesa, marco da sua epopeia, tapeçaria movediça da sua história".

Quanto às comédias e filmes musicais, também seriam de apoiar desde que "não explorem o que há ainda de atrasado, de grosseiro na vida das nossas ruas ou no porte de certas camadas sociais (expressões de calão, gostos ou atitudes de bruteza)".

As condições de produção cinematográfica — necessidade de largos meios financeiros, técnicos e humanos — impedia que surgisse um movimento com ideologia dissonante neste campo, como, por exemplo o neo-realismo na literatura em começos de 40. Houve, no entanto, homens independentes (poucos) como Manuel de Oliveira que viram a sua obra não apoiada e mesmo obstruída.

A sucessão de filmes programados por Manuel de Oliveira e não realizados por falta de apoio, não é pequena. Segundo Alves Costa (B.H.C.P.) "Gigantes do Douro". O Instituto do Vinho do Porto devia subsidiá-lo; mas não gostou da maneira como Manuel de Oliveira abordou o assunto... e roeu a corda já depois de assinado um contrato. Outros filmes se frustraram: 'Luz' (ensaio vanguardista puramente visual) 'Roda' (curta metragem de enredo de feição surrealista), 'A Mulher que Passa' (comédia dramática que seria uma procura de novos meios de expressão cinematográfica com subtis notas de humor e de sátira sobre a burguesia desportiva e boémia do Porto) e 'Prostituição' (filme do 'underground', urbano, inspirado em casos e pessoas verídicos, obra de análise de sentimentos e comportamentos, dentro de uma realidade clandestina".

Também Manuel Guimarães veria torpedeada a sua obra, mas, numa época que ultrapassa o nosso período em estudo.

Nos pontos anteriores foram analisadas as condições de produção, isto é aquilo que, em termos de teoria da comunicação social, se liga ao emissor. A exibição estará ligada — ainda segundo a mesma teoria — ao receptor,

isto é, ao público.

Ultrapassada a primeira fase do cinema em que pequenas fitas do mudo eram exibidas em circos ou como complemento de outros espectáculos, os filmes passaram a ser projectados em salas próprias, sendo o espectáculo principal, exclusivo, a ser consumido.

Em Portugal essa fase de abertura dos primeiros salões de cinema corresponde ao período de 1905/1910. Essa mudança de local de exibição correspondeu também a uma mudança no estatuto social do público. De espectáculo puramente popular, de circo, transformou-se em espectáculo para a burguesia urbana.

O público popular não foi, no entanto, completamente segregado deste espectáculo; surgiram formas de segregação de públicos: cinemas da "baixa", de estreia, com bom nível de comodidade destinado à média burguesia, e cinemas de bairro com filmes de reprise e/ou filmes de baixa qualidade para consumo de um público mais popular. Tudo isto ainda no cinema mudo.

O início do sonoro em princípios da década de 30, corresponde a um novo "impulso" da indústria e consequentemente de rede de exibição. Em Portugal é um período de abertura de novas salas, e, principalmente, de remodelação das existentes.

Com base no livro "Os mais Antigos Cinemas de Lisboa — 1896-1939" do dr. Félix Ribeiro, elaborámos o seguinte quadro referente a Lisboa.

	Nº de Salas inauguradas	Nº de Salas encerradas	Nº de Salas remodeladas
Antes de 1905	4	1	—
1905 a 1909	8	3	1
1910 a 1914	13	3	2
1915 a 1919	10	7	7
1920 a 1924	4	3	1
1925 a 1929	9	1	3
1930 a 1934	12	1	12
1934 a 1939	1	—	5

Também trabalhámos dados referentes à distribuição que nos deu o seguinte quadro de criação de distribuidoras:

Quinquénio	nº de distribuidoras criadas
1885 a 1909	1
1910 a 1914	3
1915 a 1919	4
1920 a 1924	0
1925 a 1929	6 (2 estrangeiras 1 na prov.)
1930 a 1934	5 (1 estrangeiras 1 na prov.)
1935 a 1939	3

Podemos verificar que a penetração das distribuidoras estrangeiras começou na última fase do cinema mudo.

Os dados apresentados reportam-se quase que exclusivamente a Lisboa e Porto, nos quais estavam centralizadas as distribuidoras e a maior parte das salas de exibição. Até ao fim do período em estudo, ainda não havia cinema em todos os concelhos.

Podemos no entanto dizer — com limitação quanto à extensão — que o cinema era um espectáculo popular, pelo menos, nas grandes cidades. As salas de

cinema inauguradas ou remodeladas por volta de 1930 tinham lotações de, por vezes, mil e tal lugares. O escalonamento de preços de cinema em 1930: 1.º balcão 12£50, 2.º balcão 6£50 (Cinema Tivoli) 1.º balcão 4£00, 2.º plateia 2£00 (Eden Cinema).

Os cinemas de bairro eram quase que exclusivamente populares e levavam os filmes em reprise e também filmes de consumo fácil ainda que de baixa qualidade.

Os filmes portugueses estreavam em cinemas da baixa, em particular no Tivoli (cinema pertencente à Sonoro Filmes, que resultou de um empresário de cinema ambulante) mas, a maior parte deles fazia o circuito dos cinemas de bairro.

OS FILMES — O SEU CONTEÚDO

Os filmes da amostra primeiras considerações

A amostra de filmes considerada é a seguinte:

- A canção de Lisboa — 1933
- Maria Papoila — 1937
- Aldeia da Roupas Branca — 1938
- O Pátio das Cantigas — 1942
- Um Homem às Direitas — 1944
- Um Homem do Ribatejo — 1946

Em qualquer destes filmes a acção passa-se na sociedade portuguesa em épocas que se supõe serem contemporâneas à feitura do filme.

"A Canção de Lisboa" e "O Pátio das Cantigas" passam-se nos bairros populares de Lisboa; a "Aldeia da Roupas Branca" e "Um Homem do Ribatejo" em meios campestres ainda que algo distintos; os outros dois filmes "Maria Papoila" e "Um Homem às Direitas" passam-se em ambientes urbanos ainda que com características um tanto híbridas. É de notar que em nenhum dos argumentos destes filmes transparece algo sobre os grandes acontecimentos europeus da altura, em particular a 2.ª Guerra Mundial ou reflexos dela em Portugal. O mundo em que se desenvolve a acção é fechado, ligado ao quotidiano dos personagens, que é suposto estar desligado de tudo o resto. Esta perspectiva deriva em parte do "chauvinismo" imanente à pequena-burguesia, alimentado pelo regime vigente, aliado a uma ideologia despolitizante do social.

No que se refere à intriga ela centraliza-se, de uma maneira geral, em desencontros amorosos ou problemas individuais: honestidade pessoal, vidas libertinas ou perdulárias, desgraças naturais, etc. Conflitos que reflectam problemáticas sociais ou mesmo choques de gerações estão sempre ausentes. Esta é de facto a "posição perante a vida" da pequena burguesia: não existem problemas sociais mas indivíduos com boas ou más qualidades. Repare-se ainda que estes filmes, resvalando por vezes para um carácter mais dramático têm sempre um fundo optimista, em que, no final, os "bons" —

os que têm qualidades individuais — serão premiados, os "maus" castigados, ou, quando muito, recuperados para o bem. Este optimismo perante a vida, nesta óptica, corresponde ao sentir dos nossos pequeno-burgueses (pequeno comerciante, proprietário rural, pequena indústria) cuja expropriação e risco de proletarianização se esvaneceu um pouco perante a estratégia anti-industrializante do regime na primeira fase. Optimismo que é de ambição segura mas regrada, exemplificada pela seguinte passagem de Salazar:

"Como actuaram na saúde dos homens a angústia dos tempos modernos, a insatisfação, o desequilíbrio psíquico, a desproporção entre a riqueza e as ambições, o desejo imoderado do luxo... substituir-se... à modéstia dos desejos e ambições, à satisfação das pequenas, simples e saudáveis coisas a que toda a gente poderia aspirar...?"

Os personagens pequeno-burgueses, em particular os pequenos comerciantes, são dominantes nestes filmes, sendo o seu discurso aglutinante da comunidade (local, familiar, empresarial).

OS PERSONAGENS

a) A sociabilização

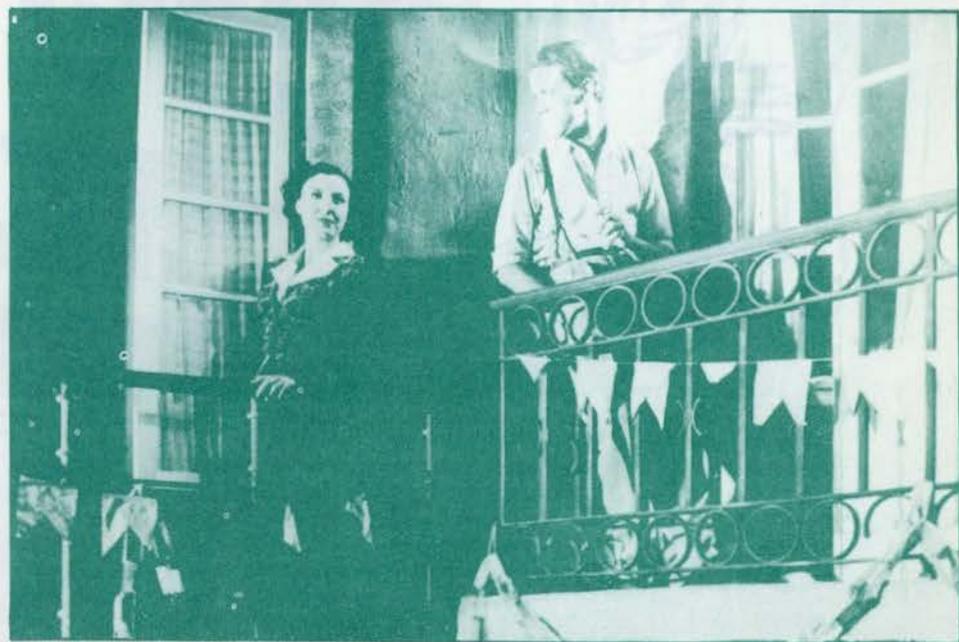
A integração social dos diversos personagens é feita em grupos sociais de tipo vertical: a família, a comunidade local, a comunidade empresarial assimilável a uma grande família. A integração em grupos sociais horizontais tais como sindicatos, partidos, associações de classe, é completamente ausente. Vejamos: em "A Canção de Lisboa" e em "O Pátio das Cantigas" existe uma verdadeira integração dos diversos personagens através do bairro popular. Pequeno-burgueses e operários (disfarçados...) encontram-se integrados na vida local por relações sociais, recreativas, do quotidiano. Integração que se realiza sempre sob o discurso dominante pequeno-burguês. Em "A

Aldeia da Roupas Branca" a integração social realiza-se ao nível da aldeia e as fracturas sociais possíveis são muito significativamente entre famílias rivais.

Em "Um Homem do Ribatejo" a exploração agrícola funciona em moldes de empresa capitalista, no entanto, existe a preocupação de identificação daquela a uma "grande família" da qual o proprietário seria o "pai", donde vem o prémio e o castigo; estas situações transparecem claramente nas relações do proprietário com o maioral — herói do filme — e nas festas dadas na propriedade para todos: patrões e assalariados. Em "Um Homem às Direitas" o grupo social dominante é a família; construída a partir do esforço de trabalho e parcimónia do herói e acompanhando o desenvolvimento do seu estabelecimento de comércio. "Maria Papoila" é um caso menos transparente. Repare-se no entanto, que será nas festas populares dos Santos de Lisboa, que Maria Papoila encontrará o seu "magala" que a integrará na vida lisboeta. A unidade da família é para a pequena burguesia tradicional algo de fundamental: está ligada à preservação do seu pequeno capital, onde, de uma maneira geral, todos os elementos familiares dão o seu trabalho. Está assim em condições óptimas de receber o discurso oficial da Igreja Católica sobre a família. A sobrevalorização dos outros grupos sociais — o bairro, a aldeia — é perfeitamente clara; corresponde ao desvalorizar da importância das classes como origem de fracturas sociais, em contraposição à harmonia de viver das comunidades inter-classistas.

b) Os bons e os maus

Uma interpretação dos fenómenos sociais baseada no comportamento individual revela-se "maniqueísta" no desenvolvimento dos seus temas. O "mal" deriva da existência de indivíduos com más qualidades, quase sempre inatas, que é preciso castigar. Mas quais são os personagens "bons"? Quais as



"O pátio das cantigas"

suas características?

O personagem positivo poderá ser, não necessariamente, um pequeno proprietário. Poupado, persistente no seu trabalho, preservando a unidade da família ainda que tendo de usar de uma certa dureza; ambicioso dentro dos seus limites, isto é, do seu pequeno pecúlio. Exigente com os subordinados, a mulher e os filhos, tem por vezes rasgos de complacência e bondade. Também alguns personagens assalariados são considerados positivos: respeitadores dos patrões e leais para eles, não perdulários, de sentimentos estáveis. As suas ambições são um casamento "feliz" se possível com a filha do patrão, via de libertação da proletarização.

Os personagens "maus" são, obviamente, aqueles que têm características contrárias: libertinos ou perdulários, desrespeitadores das autoridades e instituições, jogadores ou bêbados, com sentimentos exaltados e volúveis, de duvidosa honestidade pessoal. Os seus hábitos põem simultaneamente em risco a unidade da família e a estabilidade do pequeno pecúlio.

Vejamos os personagens "positivos" e "negativos" dos nossos filmes. O estudante libertino de "A canção de Lisboa" recebe o seu castigo — desprezo das tias ricas e da namorada — até que resolve ser um aluno aplicado que responde exemplarmente às perguntas dos lentes nos exames. A sua tendência para cantar o fado será positiva — útil — se integrada e regrada. Em vez de cantar

o fado em festas libertinas, fá-lo-á numa casa de fados onde receberá um ordenado que lhe possibilite terminar os estudos. Em "Maria Papoila" os personagens negativos estão bem caracterizados: o filho da dona da pensão, pouco trabalhador e que vive do dinheiro que a mãe lhe dá, será, muito significativamente, quem cometeu o roubo. Será no entanto perdoado pela boa atitude do americano, havendo assim possibilidades de recuperação.

O herói do filme recebeu o castigo do pai obrigando-o a ir para a tropa por chumbar nos exames. Nas suas oscilações entre o amor puro de Maria Papoila e da antiga namorada da alta burguesia, virá inclusive, a ser suspeito de roubo. A atitude de sacrifício de Maria Papoila salvá-lo-á da desonra.

Em "A Aldeia da Roupa Branca" a delimitação dos personagens positivos e negativos não é tão clara.

Fundamentalmente, podemos considerar como personagem negativo o filho do proprietário rural que abandona o pai sem se preocupar com as consequências deste abandono. Uma vez em Lisboa torna-se um libertino enquanto que o pai se ia definhando com a idade e incapacidade de administrar a sua casa. A personagem positiva fundamental é a sobrinha que compreendendo a situação do tio o ajuda; gostando muito do primo resolve procurá-lo em Lisboa e chamá-lo ao "bom caminho", o que consegue.

No "Pátio das Cantigas" temos como exemplo de personagem negativo, o Carlos, de vida libertina e inconstante

nos amores, acabando mesmo por ser suspeito de roubo. Em contraposição o irmão de Carlos, de sentimentos estáveis, trabalhador e honesto, vem finalmente a ser recompensado, casando com a Amália. Narciso, ex-canalizador, apesar de honrado, deu em bêbado por não ver satisfeitas as suas inclinações amorosas. Resolvido este problema, consegue ser um chefe de família equilibrado e, por isso, respeitado. Evaristo será reprovado porque pretende adquirir hábitos e gostos que são considerados da classe "alta". As suas ambições estão para além do estatuto social que lhe corresponde.

Em "Um Homem às Direitas" o herói corresponde bem ao figurino por nós definido de personagem positivo. Quando miúdo vira um homem deixar cair uma moeda e apresenta-se a entregá-la, apesar da sua pobreza. É recompensado por aquele senhor que vem a empregá-lo no seu estabelecimento. Ao fim de alguns anos de muito trabalho e poucos gastos, consegue adquirir o seu próprio comércio. Está agora em condições de aspirar e merecer o casamento com a filha de uma aristocrata arruinada, sua vizinha. Amor prático de sentimentos duráveis e sem grandes paixões. Em contraposição a este personagem, o filho dessa aristocrata arruinada é um libertino, jogador, que vive do dinheiro que obtém da mãe e do empenhamento das pratas da casa. No amor é volúvel e apaixonado: tem uma relação amorosa com uma dactilógrafa de quem espera um filho. Para a sua categorização ficar



completa faltava-lhe a desonestidade. Também aí ela se revela quando tenta roubar o cunhado. A sua recuperação final dá-se quando aceita um trabalho estável e seguro e o casamento com a ex-namorada.

Em "Um Homem do Ribatejo", o herói da fita, o maioral, é despedido pelo patrão quando se recusa a lidar com um toiro, especialmente bravo, e que tinha feito vítimas na família dele. A qualidade pessoal que define o campino — a bravura — estava posta em causa e ele tem o castigo. Não que o proprietário da herdade seja um personagem "mau"; "bom pai" para todos os assalariados a cujas festas preside, tem no entanto que castigar (é o seu dever) os seus "maus filhos". O criado despedido não tem animosidade ao patrão, apenas espera oportunidade para mostrar as suas qualidades. Tendo-o feito é merecedor do prémio do patrão: casa, emprego e promoção.

c) Os personagens femininos

A mulher é vista pela pequena burguesia tradicional da mesma maneira que a Igreja Católica a vê: esposa e mãe. As qualidades que lhe são inerentes são as de submissão, docilidade, carinho para os filhos e marido; o trabalho que lhe compete é essencialmente o de casa, ou, quando muito o de ajudar o marido no pequeno negócio, nunca fora de casa. No amor não se desejam grandes paixões antes sentimentos regrados, estáveis, permanentes. Em suma, posição

secundária na família e na sociedade, encobertas numa mística de "mulher-mãe".

Os personagens negativos femininos são apresentados com paixões profundas que não respeitam as regras estabelecidas, independentes (sinónimo de rebeldia) que acarretam (inevitavelmente...) características de má mãe e esposa. Os personagens femininos do Pátio das Cantigas são bem significativos do que se disse sobre as qualidades das mulheres nestes filmes. Amália, extrovertida e independente, só terá dissabores (com a irmã, com o namorado) até que no final aceita o amor fiel, não arrebatado, de Alfredo. O seu casamento prenuncia uma ligação pacata e duradoira. Susana, irmã de Amália, é uma rapariguinha introvertida ganhando honradamente a sua vida como costureira, amiga do avô e diligente no trabalho de casa. O seu único problema é aspirar a casar com Carlos que tem tão más qualidades; mas este há-de regenerar-se e merecer o amor de Susana...

A sra. Rosa, alegre e optimista, dona de um lugar de flores na Praça da Figueira, acabará por aceitar o casamento com Narciso assim que ele prove que se regenerou do seu alcoolismo.

Também em "Maria Papoila" os personagens femininos enaltecidos se encontram perfeitamente caracterizados. Maria Papoila, vinda da província para Lisboa, é um carácter puro não

corrompido pela vida cidadina. Ignorante e simples merece a felicidade do casamento com o seu "magala". Terá oportunidade de mostrar que está pronta a todos os sacrifícios para casar com ele. Em contraposição, a ex-namorada, Margarida, pertence à alta burguesia, tem atitudes reprováveis; em vez de se comportar recatadamente recebe o namorado no quarto, de noite, tem ostentação no vestir e carácter rebelde. Com tão "más" atitudes terá que logicamente vir a mentir e a trair o ex-namorado no tribunal.

Esta desconfiança da pequena burguesia tradicional em relação aos hábitos das mulheres da alta burguesia é perfeitamente compreensível: elas poderão subverter a organização familiar a sua orgânica de produção. Esta situação também é constatada no filme "Um Homem às Direitas" ainda que com certas nuances (o argumento é estrangeiro e a época já será outra...). A filha da aristocrata está longe, de início, de aceitar o pedido de casamento do logista. Aspira decerto a um casamento na alta burguesia que lhe possa dar as condições de vida que a ruína da família lhe fez perder. O seu sentido prático levá-la-á a fazer esse casamento com resultados que o filme mostra serem perfeitamente positivos: prosperidade material, lar feliz, integração no trabalho do marido. Também a namorada do filho da aristocrata revelará no tribunal saber sacrificar-se e merecer a felicidade do casamento quando aquele perde os seus maus hábitos e é recuperado para a



"Um homem do Ribatejo"

família e para o trabalho.

Em "Um Homem do Ribatejo" há um personagem feminino perfeitamente linear: é a mulher do maioral, mulher dócil e submissa, que aceita resignadamente todos os infortúnios causados pelo marido sem uma palavra de queixume e sempre disposta a animá-lo. É-nos mostrada como merecedora de toda a nossa admiração. Em relação às filhas do proprietário, a caracterização não é tão clara. A filha mais nova, "arrapazada", rebelde, independente e provocante, virá a ter problemas. É certo que, pertencendo à alta burguesia, tem outra liberdade de movimentos, desde que não ponha em risco o seu estatuto social e o da sua família (o que ia acontecendo nas relações equívocas com o maioral).

Os personagens femininos de "A canção de Lisboa", em particular a namorada do "Vasquinho", serão talvez os menos "ortodoxos". Não que ela não aspire a um casamento feliz com o seu Vasco (como de facto vem a acontecer), mas entretanto "paga-se na mesma moeda" da inconstância amorosa do namorado.

A heroína da "Aldeia da Roupas Branca" é uma rapariga simples, honesta, trabalhadora e submissa, o tipo de mulher capaz de ajudar o seu marido. Outro tipo de mulher que aparece é a de leviana, responsável pela vida desregrada do primo em Lisboa; daí que não sirva para fazer um homem feliz e será abandonada.

TEMAS PRINCIPAIS

a) Amor e casamento

A intriga amorosa atravessa permanentemente a estrutura destes filmes. Neles estão envolvidos os novos, casadoiros, sujeitos a encontros e desencontros. Também os mais velhos têm a sua "chance" amorosa desde que viúvos ou solteiros. Esses incidentes amorosos culminam num acontecimento e estão virados para ele: o casamento. Ele será a resolução permanente e definitiva desse problema. O amor-transgressão será aquele que se desenvolve fora destes parâmetros: amor arrebatado que não reconhece os limites sociais, e que, necessariamente, só poderá conduzir à infelicidade. Obviamente que o amor entre casados, o amor adúltero, será a transgressão máxima, que, quando muito, será só sugerida (como sinal de amor-desgraça).

Os encontros e desencontros amorosos têm origem geralmente em pequenas transgressões (em geral cometidas pelo personagem masculino) que se resolvem no final culminando no casamento.

O filme talvez mais significativo, dos filmes da amostra, desta trajectória amorosa é "O Pátio das Cantigas". Culminando no casamento dos diversos personagens transgressores: Carlos, o fadista, Narciso, o bêbado, Amália,

liberta dos devaneios de independência e rebeldia.

Em "Maria Papoila" o desencontro amoroso prende-se com a diferença de estatuto social do par. O amor-transgressão será o de Eduardo com a ex-namorada, que só poderá trazer a infelicidade.

Também em "Um Homem às Direitas" será a diferença de estatutos sociais — aristocrata e logista — a causa do desencontro inicial do herói com a amada. Mas ultrapassada a indecisão da noiva, o casamento espera-a e, com ele, a felicidade. A dactilógrafa, namorada do aristocrata e que se deixou engravidar, terá à sua frente dias de desgosto. No entanto, o seu gesto de sacrifício salvá-la-á.

Em "Um Homem do Ribatejo" pisam-se terrenos inseguros no aspecto do amor. As relações equívocas do herói com a filha do proprietário não nos são apresentadas negativamente de início. Alegria e amor andam de "mãos dadas". No entanto esse caminho só poderá conduzir à infelicidade. O par reconhecê-lo-á a tempo, de modo que no final, o maioral reconciliar-se-á com a mulher, e a filha do patrão há-de concerteza encontrar um homem da sua condição social para casar e ser feliz.

Também "A Canção de Lisboa" não é perfeitamente linear. De facto, as pequenas transgressões do Vasquinho comprometem o seu casamento com a filha do alfaiate, mas são, por outro lado, naturais na sua idade e perfeitamente superáveis. Com o curso, a estabilidade material, a respeitabilidade, virão naturalmente a reconciliação e o casamento.

b) Trabalho e riqueza

Também o trabalho é tema principal, embora não dominante em todos os filmes. Trabalho-valorização e nunca trabalho alienado, assimilável ao trabalho de pequeno proprietário no seu pécúlio que o vê continuamente aumentar. Trabalho realizado individualmente — aquele que é valorizado — e nunca trabalho integrado num grupo social. A este trabalho está ligada uma riqueza relativa, mas segura, e socialmente valorativa.

Esta concepção de trabalho atravessa continuamente estes filmes, materializado nas personagens pequeno-proprietários. O trabalho manual valorizado será aquele que tem características do artesão. O trabalho assalariado puro — caso dos caixeiros — é geralmente de menor qualidade e fracamente valorativo.

Em "O Pátio das Cantigas", para além do trabalho dos pequenos proprietários, Evaristo, Rufino, sra. Rosa, aparece o trabalho manual do "engenhocas" com carácter valorativo. É no entanto um trabalho individual, de artesão. O trabalho dos caixeiros do Evaristo é algo irresponsável, ainda que recuperável.

O trabalho do maioral de "Um Homem do Ribatejo" é valorizado enquanto se

distingue de todos os outros assalariados. Deixar-lhe-á de estar associada a casa, o emprego, a consideração dos patrões, quando se reveste de um estatuto "reivindicativo" (ainda que pessoal e nulamente social).

O trabalho encarnado no herói de "Um Homem às Direitas" é exemplar do que já afirmámos: trabalho individual, valorativo, com vista à obtenção de um pécúlio que dê acesso à propriedade e à segurança.

O Vasquinho da "Canção de Lisboa" há-de descobrir o sentido correcto do seu trabalho, através do estudo dos compêndios de anatomia que, não dando acesso à propriedade, dão acesso ao "canudo", à segurança e à respeitabilidade.

Será talvez o filme "Maria Papoila" aquele em que o tema trabalho será mais encoberto, não deixando no entanto de se criticar o "modus-vivendi" da alta burguesia e, consequentemente, a sua posição perante o trabalho.

Em "A Aldeia da Roupas Branca" é a rapariga simples e apaixonada que vai despertar no primo volúvel e inconstante um amor sério e estável. A riqueza e o trabalho andam a par; será através desse amor estável que o trabalho será valorizado.

CONCLUSÕES

Da análise feita anteriormente, quer a que envolveu a documentação e testemunhos orais, quer a que se prendeu mais directamente com: os filmes, concluímos da justeza das hipóteses iniciais. O discurso pequeno-burguês é-nos revelado com bastante clareza pela desmontagem do conteúdo do discurso fílmico. A função social e política desse discurso fica clara, confrontando-a com o discurso social e político dos responsáveis pelo poder.

São-nos, no entanto, abertas algumas pistas a explorar futuramente. Fica-nos a impressão que nos primeiros anos do movimento cinematográfico parte da sociedade civil e recebe apoios pontuais do poder de Estado. Na década de 40, à medida que se vai apagando esse movimento (que se restringe a sua base social...), o Estado toma uma posição mais forte tendo em vista os mesmos objectivos estratégicos.

A decadência desta cinematografia no fim do período em referência (depois do final da 2ª Guerra Mundial), não é estranha ao rumo que toma o regime; é o rumo de industrialização mais acelerada, da expropriação e proletarização da pequena burguesia.

O optimismo da década de 30, perante uma Europa em crise, não é mais possível, e com ele vão as comédias risonhas e os pequenos equívocos do quotidiano...

**José Manuel Viegas
Elisa Belo
Eduardo Martins
Eva Rodrigues**

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Tivemos ocasião de anunciar **pela primeira vez na imprensa portuguesa** a edificação do Centro de Arte Contemporânea pela Fundação Calouste Gulbenkian, e de nos congratularmos com ela (Arteopinião nº 8). Seguidamente rebentou forte polémica acerca da localização do referido Centro (dentro do perímetro dos actuais jardins Gulbenkian). Existiam fundamentalmente duas posições:

1 — **Aprovação do projecto da Fundação Calouste Gulbenkian**, portanto da instalação do Centro nos jardins. Posição defendida evidentemente defendida pela própria Fundação, pelo Presidente da Câmara de Lisboa, também por vários artistas, e pela Sociedade Nacional de Belas Artes que recentemente lançou um abaixo-assinado de apoio ao Centro tal como é proposto pela Gulbenkian.

2 — **Rejeição da localização** escolhida para o Centro, defendendo no entanto a sua utilidade e consequente localização noutra sítio, posição de arquitectos, entre os quais Bruno Soares, e pessoas ligadas à concepção do jardim, como o arquitecto Gonçalo Ribeiro Teles, que mobilizou para tal o PPM, e ainda grupos ecológicos que ali organizaram uma manifestação.

Qual a posição da Arteopinião nesta terrível disputa, perguntar-se-á. Contrariamente ao que talvez possa parecer, é muito mais fácil num caso tão contraditório como este ser do Sporting ou do Benfica, do que criticar uns e outros, muito mais cómodo é o alinhamento apressado por umas das teses de quem se esteja mais próximo. A posição da Arteopinião é a seguinte:

1 — Somos inegavelmente **a favor da construção**, no mais curto espaço de tempo possível, **do Centro de Arte Contemporânea**.

2 — Somos abertamente

contra a destruição do jardim da Gulbenkian, que consideramos uma obra de arte e uma peça de equipamento social indispensável em Lisboa, e não temos dados precisos que nos indiquem em que medida irá o actual projecto em curso prejudicar o jardim numa ou noutra das suas funções. Receamos, no entanto, que isso possa acontecer, prejudicando inclusivamente a imagem da Arte Contemporânea perante o público frequentador do jardim.

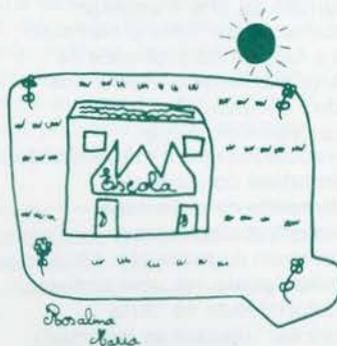
3 — Não concordamos com a forma como este processo foi lançado, o **secretismo de que a Fundação Gulbenkian deu provas** (é evidente que a Fundação é independente, o que não a deve impedir de ouvir a opinião das outras pessoas), o **processo anti-democrático que foi seguido na Câmara Municipal de Lisboa** para dar andamento ao projecto, nas costas dos municípios e das pessoas por eles eleitas, e a baixa moral e má fé constantemente demonstradas pelo Presidente da Câmara, o **acriticismo** daqueles que querem o **Centro (já!!) a qualquer preço**, a indiferença de alguns dos opositores da implantação do jardim (????) naquele sítio perante a necessidade do Centro, e o **esquematismo** que por vezes assume o **"sim ao verde, não ao betão"**.

Lamentamos ainda a **falta de capacidade de diálogo** de que as várias entidades em causa foram dando provas ao longo deste processo, que se traduziu na confrontação entre dois monólogos, um, o Sim e o outro, o Não, **sem haver por um momento a discussão pública das várias alternativas** que pudessem eventualmente ser postas em marcha, que não fizeram sequer parte da generalidade das intervenções sobre o assunto.

4 — Esperamos que, ao contrário do que sucedeu quanto à sua implantação, haja um **debate aberto sobre a organização do Centro de Arte Contemporânea**, de modo a que ele possa realmente representar algo de novo em termos de museologia e animação cultural de uma comunidade, que seja capaz enfim de contribuir para a

ultrapassagem do fosso que actualmente existe entre a população e a arte/cultura, particularmente no caso das artes plásticas, isolamento social e consequente crise das artes plásticas em Portugal. Em breve contamos apresentar material sobre este último aspecto.

FALAR DE ESCOLAS



De assinalar uma publicação extremamente importante do Centro de Documentação e Informação da Direcção-Geral das Construções Escolares, concluído em Outubro de 79 e agora divulgado, onde se encontram depoimentos, sobre os edifícios escolares, das mais variadas fontes, desde pessoas na casa dos 60, que recordam as antigas escolas, a jovens, que falam das actuais, professores, Associações de Estudantes e técnicos das várias profissões ligadas ao ensino.

A título de exemplo, o depoimento de Luís Miguel, de 11 anos, da Escola Preparatória Visconde da Juromenha (Mem-Martins — Sintra): "De longe a minha escola é gira, porque parece uma coisa da era espacial. Lá dentro vemos que aquilo é um bocado mau. (...) A escola está cercada com rede e arames muito fortes, por causa dos assaltos; às vezes a gente sente-se mesmo presos lá dentro; podiam tapar as redes com plantas, ao menos."

De entre as dezenas de depoimentos de profissionais do ensino, escolhemos o do arquitecto José Afonso (que já escreveu um artigo para a Arteopinião) em que ele se refere à ESBAL que encontrou quando fez o curso: "Em

Lisboa, na ESBAL, deparei com um velho convento (S. Francisco) numa degradação física extrema, ao ponto de não haver lâmpadas nas salas de desenho, nem estiradores, nem bancos, e algumas vezes, nem portas. A Escola (cursos de pintura, de escultura e arquitectura) não era vista com bons olhos por parte do poder instituído: os alunos eram geralmente pessoas com hábitos pouco gratos ao sistema (um tanto ou quanto "extravagantes" e "perigosos"); por exemplo, uma cadeira de modelo vivo, para uma "filha de família" não seria vista com uma "certa decência", e dava-se então a reacção contra a Escola. Recordo-me que cheguei a ter como estirador uma porta velha em cima de um caixote (de que ainda tenho fotografias). A degradação física do velho convento andava associada a uma concepção a nível do ensino; a formação dos alunos, nessa altura, era feita essencialmente através de prática nos ateliers exteriores à Escola e, algumas vezes, a nível de colocações no Estado. Alguns alunos tinham a sorte de adquirir prática, repercutindo-se para dentro da escola, passando aí a ter todas as vantagens sobre aqueles que não tinham essas condições. Recordo-me também, que havia uma certa guerrilha entre grupos afectos a diversos ateliers, mas no fundo não tinha consequências".

Arteopinião 12 — (Outubro-Novembro 80)

Alguns textos: Poemas de António Louzeiro. A Encenação na Arquitectura — Arq. Pedreirinho; Dois Conceitos de Arte — Luís Ançã; Manifesto do Grupo para o levantamento das manifestações megalíticas e paramegalíticas em Portugal. Escola de Arte, Design e Mercado — Leonor Álvares de Oliveira e António Sena da Silva.

CINECLUBE DE FARO



Se vai passar férias ao Algarve aproveite para conhecer o cineclub de Faro e tomar contacto com um dos mais antigos cineclubes portugueses.

Lutando contra todo o género de dificuldades o cineclub de Faro constitui uma autêntica tábua de salvação para os cinéfilos algarvios dada a carência de salas no Algarve e a falta de qualidade dos (poucos) filmes exibidos.

Nos dias 29, 30 e 31 de Agosto este cineclub levará a cabo uma "mostra do IX Festival Internacional de Cinema não Profissional do Algarve".

SEMANA DE ARTE E ENSINO EM SÃO PAULO — BRASIL

De 15 a 19 de Setembro o Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, promove a "Semana de Arte e Ensino" com o objectivo de "aprofundar ou ampliar a discussão de muitas questões que preocupam o arte educador". No âmbito deste Encontro surgiu um texto de

PUB.

Galeria Nacional de Arte Moderna

Premiados da Lis' 79

António Sena

de 8 de Julho a 3 de Agosto

ENTRADA LIVRE

Horário

Dias úteis: das 15 às 20 horas
Sábados e Domingos: das 14 às 20 horas
Av. Brasília-Belém (Junto ao Mercado do Povo)

Direcção Geral da Acção Cultural

Ana Mae Barbosa, que pelo seu interesse reproduzimos: "Depois de quase uma década de Arte obrigatória na escola privada e pública, que supostamente alcança todas as classes sociais, a Arte continua a servir como meio de perpetuação da ordem social vigente, funcionando como símbolo de distinção das classes privilegiadas.

Arte é hoje puro decorativismo na Escola no sentido literal e simbólico. A função da arte é enfeitar humanisticamente o currículo e a função do professor de Arte é enfeitar a escola nos dias de festa. O mais contraditório é que, produzidos sob a influência do discutível conceito de liberdade de expressão, esses trabalhos que adornam a escola são todos iguais. Há uma terrível uniformidade na "Arte Escolar". Vemos as mesmas colagens de macarrões, as culturas de caixas de iogurte, desenhos em lixas ou desenhos raspados em toda a exposição de arte infantil e em quase todas as escolas. Este estilo de Arte escolar não tem nada a ver, não tem correspondência com a Arte contemporânea.

Que fazer para vencer a estereotipia e a mediocridade do ensino da Arte?

Como levar nossas crianças a utilizarem a função estética como instrumento de mudança de qualidade de vida? Como levar nossos alunos a se apropriarem da Arte como usufruto introyetado independente da posse? Como convencer as autoridades educacionais e nossos colegas de outras áreas da importância do

desenvolvimento do pensamento visual? Os colegas de música, teatro, expressão corporal, cinema, etc. têm problemas semelhantes e outros mais específicos de suas áreas. Precisamos nos reunir para buscar soluções". Sobre as conclusões deste Encontro, pensamos poder contar com um artigo.

JANOS ABKAROVITS



"Venia de Lisboa y, como de costumbre, la Renfe (Compania de Ferrocarriles espanola), llegó a Madrid con 5 horas de retraso, por lo que no pude enlazar con la correspondencia. De este contratiempo surgió al dia siguiente esta sequencia realizada cinco minutos antes de llegar a Zaragoza en el express de Madrid que sale a las 8'05h." Recado de um amigo de Arteopinião, Janos Abkarovits, que acompanha uma amostra dessa sequencia de 16 fotos. Obrigado Renfe.

ENCONTRO IMAGEM E SOM

De 31 de Outubro a 4 de Novembro em Lisboa, o XXV Encontro Internacional Imagem e Som, uma co-produção Centro de Estudos e Animação Cultural e Casa da Cultura da Juventude de Lisboa. Comunicações sobre a expressão audio-visual de Pierre Dumont, Giancarlo Castelli, Gilbert Brodard, Mirjana Borcic e José Vieira Marques. De José Vieira Marques publicaremos no nº. 12 um trabalho sobre "A formação do gosto do(s) público(s)" (de cinema, entenda-se).

ESBAP EXPÕE NA SNBA

Encerrou à dias as suas portas uma exposição de alunos da Escola de Belas Artes do Porto, na SNBA, em Lisboa. Num momento em que o Ensino Artístico se encontra fortemente ameaçado de degradação pelo Projecto de Lei de Bases do MEIC, esta Exposição assume o carácter de uma manifestação de independência e vitalidade de um dos estabelecimentos "debaixo do fogo" das autoridades. Independentemente disto, a exposição foi bastante agradável de seguir na sua diversidade, dado o carácter pedagógico, experimental, dinâmico, que se depreendia da generalidade dos trabalhos. Que os alunos da ESBAP encontrem condições para continuar a investigar — é o que desejamos. Trabalhos de António Domingos, Precioso, António Modesto, Carlos Trindade, Carlos Dias, Fernanda Claro, Amaral da Cunha, Da Costa Maya, José Alberto, José Emídio, Figueiredo, Pedro de Andrade, Luísa Távora, Mário Bismarck, Rodrigues Coutinho, Rui Batista, Rui Paes, Rui Pimentel, Silvestre Pestana e Teresa Carrington

TOMÁS MATEUS



A Sociedade Nacional de Belas Artes realizou recentemente uma exposição de desenhos inéditos de Tomás Mateus, pintor recentemente falecido, que dão uma nova imagem sobre o trabalho deste autor.

LORETO 13. SILEX 2.

Duas revistas de que ainda não falámos. A primeira é editada pela Associação Portuguesa dos Escritores (Rua do Loreto 13-2º 1200 Lisboa) e inclui neste número, entre outros textos, "Quatro poemas" de João Rui de Sousa, "Postais inéditos" do escritor portimonense Manuel Teixeira Gomes, e uma tradução de passagens dos "Diários" de Brecht por Teresa Rodrigues Cadete. Da Silex 2 (Av. João Crisóstomo, 32 r/c 1000 Lisboa), destacamos a entrevista a Fernando Namora da qual citaremos, com a devida vénia, uma passagem: Silex — Grande parte da produção literária dos nossos escritores actuais é hermética ou quase. Considera isso uma nota positiva, se atendermos à função da Literatura na história de um povo? F. Namora — Nada acontece por acaso e o hermetismo a que se refere representará, porventura, uma das expressões da insegurança e dos desenganos da nossa época. O homem desiludido reage de vários modos e um deles é o fechar-se em si próprio, desdenhando a comunicabilidade (...) Roger

Caillois, numa perturbadora entrevista dada ao Nouvel Observateur pouco antes da sua morte, confessava a sua desconfiança perante as palavras que não impliquem imediatamente coisas, perante o contínuo leilão verbal, perante aqueles, em suma, que em nome da inteligência desqualificam o mundo concreto em proveito das palavras. (...) No entanto, todas as experiências, mesmo se conduzem a um beco sem saída e mesmo se transportam em si próprias o germe da fugacidade, são enriquecedoras para a literatura tomada globalmente. Nada se perde. A semente fecundará mais tarde ou mais adiante, em formas de que a arte e o homem colhem sempre proveito.

ÁREA — GAZETA DAS CALDAS

Mais uma referência à Imprensa Regional diferente, infelizmente invulgar, que além de Regional é Universal porque é cultural. Da última Área (nº 7 - Julho 80) salientamos: "Poder local: condição da democracia" de José Augusto Seabra; "O que uma católica pensa da prostituição"; "Camões: procura-se, vivo ou morto", e muitos outros artigos, imagens e cartoons. Mesmo que não seja de Torres Vedras, vale a pena assinar (Apartado 77 - 2561 Torres Vedras). A "Gazeta das Caldas" o Jornal das Caldas da Rainha que se tornou conhecido a nível nacional pelas suas posições contra a poluição, publicando mesmo nas suas páginas, periodicamente, um Suplemento Ecológico. O trabalho cultural desenvolvido por esta publicação tem sido também notável, o que acontece também com a Casa da Cultura de Caldas. Na "Gazeta das Caldas" de 9 de Julho, encontramos um artigo curioso sobre a actual Campanha em defesa do Património, que citamos: "O Património Cultural é a memória de um Povo — Defenda-o", slogan que começou a fazer parte do nosso dia-a-dia e ao qual não

regateamos a nossa total adesão, só que... Pois, só que, e até prova em contrário, não passa disso mesmo, de um slogan oco duma campanha sem qualquer significado prático. Uma campanha não é consequente pelo seu espalhamento, mas sim pelos seus frutos — meia dúzia de placards espalhados mais ou menos estrategicamente, por si só não definem nada, por detrás deles tem de estar uma política cultural a sério. E a sua validade é testada no dia-a-dia e não por práticas esporádicas, panfletárias e demagógicas e com carácter mais ou menos eleitoralista. É nas pequenas grandes coisas que a CULTURA se afirma".

II BIENAL DA ARTE DE VILA NOVA DE CERVEIRA

De 2 a 31 de Agosto decorrerá em Vila Nova de Cerveira (distrito de Viana do Castelo) a II Bienal de Arte, realização da Câmara Municipal e Liga dos Amigos desta vila, Comissão de Festas do Concelho e Grupo Alvarez. Haverá prémios de pintura, escultura, desenho, gravura e ainda o Prémio "Camões", comemorativo do IV centenário da morte do Poeta. Haverá ainda um espaço dedicado ao escultor Barata Feyo.

ON Nº 10

Do último número da revista On, de Barcelona, extraímos a definição de Design para o conhecido

italiano Sergio Pininfarina: "No meu ponto de vista o 'design' é a arte de criar objectos que fazem parte da realidade quotidiana do homem, conferindo, até aos mais insignificantes, uma dignidade estética que exalte as suas próprias funções".

GRUPO DE TEATRO NA ESBAL



Nos dias 27 de Junho e 4 de Julho foi apresentada na ESBAL a peça "O Circulo". A cargo de alunos desta escola esta peça foi a conclusão de um trabalho que se vinha a desenvolver desde Janeiro.

No final a assistência, pode dizer-se numerosa, participou num debate sobre a peça, em particular, e sobre problemas gerais do teatro.

Esta iniciativa, de fundamentado interesse para a dinamização escolar, foi apoiada pela Associação de Artes-Plásticas e Design.

Só até Outubro
Assine Arteopinião 80/81
ao preço de 79/80

5 números — 300\$00

Envie já a sua assinatura em cheque ou vale de correio, para **Arteopinião**, ESBAL, Largo da Biblioteca Pública nº 2 — 1200 Lisboa.

Ou vá directamente à sala da Arteopinião na ESBAL (excepto 15 de Agosto a 15 de Setembro), das 15 às 19 horas.

Arte e experiência dos limites

(nota crítica)



Marcel Duchamp, 50cc Air Paris (Ready Made) 1919

Foi constante através dos tempos a arte de experimentar com os seus limites. Mas a consciência desses limites foi, em cada época, a consciência possível. Não surpreenderá, pois, a afirmação de que tal noção é muito subsidiária das relações arte-sociedade que condicionaram não só o lugar do artista na sociedade mas a função da arte, não apenas as características do produto mas igualmente a natureza da produção. Assim estatuído, a emergência do estatuído e a experiência dos limites funcionam em regime de sintonia.

Parace ser, contudo, na sociedade contemporânea onde tal experiência se manifestou numa amplitude inigualada. E tal acontece porque se verificou tanto no domínio da iconografia como na das soluções formais, no recurso a novas técnicas e ainda como um equacionar do objecto artístico em moldes completamente novos. Por fim "last but not the least", para além da reformulação das fronteiras entre as diferentes artes o problematizar, em termos de essencialidade, sobre o artístico e o não artístico, que chegou a situações mais radicais a índices de conversão, como no caso dos "ready-made" de Duchamp. Neste sentido, algumas dessas manifestações parecem dispor duma dimensão paradigmática flagrante embora, reconheça-se possível de discussão enquanto tal.

Mas anota-se que este entender a arte de tal modo só poderia acontecer numa época como a nossa, caracterizada por condições óptimas de permissividade, permissividade esta que coloca o artista numa situação que tem tanto de "maldita" como o de sagrada, no sentido de prestigiosa. Sem um estatuto social desta natureza o artista não poderia experimentar de maneira tão radical pois só raramente os "arranjos" da sociedade propiciam tal posição, possibilitadora da subtracção da arte à sua missão adjectiva: religiosa, cívica ou outra. O comportamento ante a tradição que, em última análise, é uma ontologia do ser que se ultrapassa como observância do que se tem vindo a ser para, sem credo se lançar na conquista do que também se pode ser.

Os índices de permissividade parecem pois, ter algo a ver com os índices de "deslimitização" experimentada nas matérias e nas formas, na iconografia e nos significados, nas funções e na própria filosofia da arte. Assim "enumeram-se a título meramente indicativo" o quadrado branco de Malevitch, os ready-made de Duchamp, as matérias de Tapiés, as concretizações

da arte conceptual, e um etc., que até pode ser extenso, questionam muito mais do que as soluções formais, exibindo um conceito de objecto e realidade novos e propondo uma nova ontologia e uma nova concepção do mundo que, mesmo senão totalmente explícita, se cimenta sobre a consciência de que a(s) mundividência(s) prevalecente(s) caducaram.

Fundamental proposição da nova ontologia do ser "a obra" artística é a da sua dimensão substantiva de que a chamada abstracção foi o processo mais notável dado que a subtracção antes referida à adjectividade da obra muito lhe deve.

Colhidos em plena mudança não será legítimo pretender dispor já de uma síntese conclusiva, que seria prematura, nem parece possível, de momento, retirar todas as ilações possíveis mas não parece atrevido prever que o exemplo da arte contemporânea, o seu exemplar comportamento moral, será tido em conta pelas morais que venham a constituir-se e de que o homem parece não querer, nem poder, prescindir.

Quando a dimensão substantiva acontecer factualmente em cada homem, quando heterodoxia e ortodoxia forem palavras vãs, quem poderá deixar de reconhecê-lo?

Parece pois, óbvio, concluir do valor cívico dessa arte que não representa.

Joaquim Matos Chaves

Camões aos quadradinhos

"Camões aos quadradinhos" é uma banda-desenhada, que veio já a público, da autoria de Rui Pimentel, arquitecto (desenho) e Jorge Serrão, jornalista (texto).

Dai a publicação deste texto, que integra a imagem determinada de Camões que ali se pretende dar; uma entrevista dos próprios autores entre si e a relação de "Camões aos quadradinhos" com o texto de os Lusíadas.

A Aquilino Ribeiro que, como ele próprio diz, "varreu as teias de aranha e tacteando na escuridão, esvaziou o alforje cheio de coca-bichinhos, removendo o entulho debaixo do qual jazia sepultado Camões".

"A VERDADE QUE EU CANTO, NUA E PURA" (I)

"Viveu pobre e miseravelmente e assim morreu". Era o que dizia, na pedra tumular de Luís de Camões, a lápide mandada construir, quinze anos após a morte do poeta, por Gonçalo Coutinho.

Tendo estudado talvez em claustros dominicanos e jesuítas ("Portugal era uma casa sem luz em matéria de instrução") e na miséria que injustamente padece ("penúria cruel" diz Bocage), natural é que ganhe algumas moedas com cópias e encomendas de versos para fidalgos, **esses que frequentam os reais paços** (e que) **por verdadeira e sã doutrina, vendem a adulação, esses que amam somente mandos e riquezas, simulando justiça e integridade** (e que) **da feia tirania e de aspreza fazem direito e vã severidade.**

Entretanto, a Inquisição crescia. Desde 1531, altura em que D. João III requer ao Papa o seu estabelecimento em Portugal, o que se concretiza cinco anos mais tarde, a Inquisição inicia em 1539 a sua actividade em Lisboa, verificando-se, um ano mais tarde, o estabelecimento da censura e os primeiros autos-de-fé e no ano seguinte, o Porto é também sede do seu tribunal.

Depois de levar à cena, se calhar num beco ao ar livre, **O Auto de El-Rei Seleuco**, que conteria matéria passível de escândalo: a história dos amores incestuosos do então rei D. João III com sua madrastra, é obrigado a fugir para o Ribatejo, e depois degredado, por dois anos, para Ceuta (**nenhum remédio a meus danos vejo por alguma via, senão vendo aquele dia que há-de ser fim dos dous anos**), de onde virá a manqueja(r) de um olho.

Escrevente público, no Pelourinho Velho, em Lisboa, terá feito cartas e petições às pessoas que delas tinham necessidade. Por se envolver, em dia de procissão do Corpo de Deus, numa rixa entre dois bandos, é preso na cadeia do Tronco, assim chamada por causa dos cepos com argolas e correntes a que eram amarrados os presos pelo pescoço e pés (**ar para respirar se me negava, e faltava-me enfim o tempo e o mundo**) e obrigado a pagar, **para piedade**, quatro mil réis, em que foi multado. É depois levado a troco da liberdade a alistar-se na milícia da Índia, no posto de homem de armas equivalente a soldado raso.

A partir de Goa, **labirinto, onde a nobreza, o valor e o saber pedindo vão às portas da cobiça e da vileza**, terá participado numa expedição a favor do rei de Cochim, **uma ilha que o rei de Porcá tem, e que o rei da Pimenta lhe**

tomara, fomos tomar-lha e sucedeu-nos bem.

De volta a Goa, ocupa-se a **escrever muitas cartas para o Reino**. Sofre na costa do Cambodja **naufrágio triste e miserando** e ao desembarcar em Goa, volta a ser preso e chamado a responder pela fazenda de defuntos, de que terá sido provedor nas naveas da carreira da China.

Diogo de Couto vai encontrá-lo em Moçambique, "tão pobre que comia de amigos". "E para se embarcar para o Reino — acrescenta ainda — lhe ajuntámos os amigos toda a roupa que houver mister, e não faltou quem lhe desse de comer".

Em Lisboa, terá comparecido frequentes vezes, com os Lusíadas ("o tesouro do luso", para Cervantes; resultado de **honesto estudo, com longa experiência misturado** (e) **engenho**), perante o censor da Inquisição, Pe. Bartolomeu Ferreira. Da "guerra lassa e prolongada" (Aquilino Ribeiro) entre um e outro terá derivado a licença do Santo Ofício, que rezava assim: "Vi por mandato da Sante e Geral Inquisição estes dez cantos dos **Lusíadas** de Luís de Camões, dos valerosos feitos de armas que os Portugueses fizeram em Ásia e Europa, e não achei neles cousa alguma escandalosa, nem contrária à fé e bons costumes, **somente me pareceu que era necessário advertir os leitores que o autor para encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos Portugueses na Índia, usa de uma ficção dos deuses dos gentios**. E ainda que Sto. Agostinho nas suas Retractações se retracte de ter chamado, nos livros que compôs de **Ordine**, as musas deusas, **todavia como isto é poesia e fingimento, e o autor como poeta não pretende mais que ornar o estilo poético, não tivemos como inconveniente ir esta fábula dos deuses na obra, conhecendo-a por tal, e ficando sempre salva a verdade da nossa Santa Fé, que todos os deuses dos gentios são demónios**. E por isso me pareceu o livro digno de se imprimir e o autor mostra nele muito engenho e muita erudição das ciências humanas. Em fé do qual assinei aqui. Frei Bartolomeu Ferreira".

"Camões não tem culpa de ter vivido quando a Inquisição e a censura se instituía todas poderosas: se o condenamos por isso, condenamo-nos nós todos os que, escrevendo ou não escrevendo, e ainda vivos ou já mortos, resistimos durante décadas a uma censura opressiva, e a uma repressão implacável e insidiosa, escrevendo nas entrelinhas como ele escreveu" (Jorge de Sena).





Mariz conta que Jau, o escravo que terá trazido consigo, "lhe pedia duas moedas para carvão e ele as não tinha para lhas dar".

Cansado de ver que vem cantar a gente surda e endurecida, morreu "pobre e sem remédio de estado" (Mariz), "em pura pobreza" (Diogo do Couto).

"Não mais, Musa, não mais que a lira tenho destemperada e a voz enrouquecida, e não do canto, mas de ver que venho cantar a gente surda e endurecida. O favor com que mais se acende o engenho não no dá a Pátria, não, que está metida no gosto da cobiça e na rudeza de uma austera, apagada e vil tristeza".



OS AUTORES PERGUNTAM-SE (II)

"Eu gosto muito de Camões. Ele fazia versos românticos para as namoradas. Eu gostava de o ver vivo e casado. O Camões é uma pessoa muito importante" (Maria Manuela R.R., 14 anos, Porto, 21 de Abril de 1980).

Rui — Porquê Camões?

Jorge — Pensar em Camões era a tentativa de tornar acessível o percurso da vida de um autor de quem, de algum modo, toda a gente fala, mas que muita gente (ainda) não leu. Isto, através de uma forma simples, que não deixasse de integrar parte da complexidade de que se reveste, hoje em dia, o conhecimento sobre o poeta.

No essencial, era também dar uma determinada **imagem** de Camões, que não sendo original, não cabe nos **quadros** do "oficial", nem do erudito propriamente dito.

E ao ler a peça, ainda inédita, de Helder Costa, "Camões, poeta prático", pareceu-nos uma boa base de trabalho.

Dizer coisas, através de uma história em quadradinhos, o que é para ti?

Rui — Uma maneira essencialmente popular de atingir as pessoas e um modo eleito de vulgarização de temas (o que não quer dizer que se vá cair no simplismo).

E é, também, aproveitar uma receptividade que, na juventude, por exemplo, assume quase uma forma natural.

Qual foi a imagem de Camões que pretendeste dar?

Jorge — A imagem de um **afilto**, através de toda a sua vida; o drama e a aventura **forçada**; a origem humilde; o "escudeiro", nem fidalgo, nem camponês, um pouco no limite entre os dois; o poeta não consagrado oficialmente e sem apoios do Poder; o homem com os olhos virados para fora e o grande sentido da **experiência**, que fez dele, para a época, um homem avançado.

Aliás, é isto e muito mais o que se encontra, de uma forma exemplar, nos estudos de Aquilino Ribeiro sobre Camões.

A nível do desenho, que dificuldades sentiste?

Rui — Um dos principais problemas foi a documentação: havia que respeitar os pequenos pormenores, que vão desde as vestimentas aos barcos, às casas, etc...

Numa série de páginas já acabadas, por exemplo, foi necessário **calçar** de novo os personagens porque, afinal os seus sapatos pertenciam ao séc. XVIII.

Por outro lado, nem sempre as gravuras que existem são rigorosas, induzindo muitas vezes em erro com interpretações fantasiosas da realidade.

No que se refere a desenhar um barco, mais importante do que **copiar** uma imagem da época, era necessário perceber qual a função de cada uma das suas peças.

Para desenhar o astrolábio, foi preciso perceber o que ele na época significava, mais do que propriamente conhecer a sua forma, o que naturalmente também foi necessário.

Outro tipo de problemas refere-se à utilização de diferentes **traços** na banda, como aconteceu quando quisemos transmitir a **Ilha dos Amores**, que os personagens estavam a ler e não fazia assim parte do discurso directo.

E é claro que muito disto tem, também, a ver com o treino e a experiência do desenho e com as nossas próprias limitações de tempo.

Porque é que na b.d., praticamente, não aparecem cenas mais "célebres", como é o caso por exemplo, do naufrágio do poeta com os Lusíadas na mão, a sua vida com a chinesa, a gruta em Macau ou a leitura de "os Lusíadas" a D. Sebastião?

Jorge — Tentou-se, com raras excepções, que a ilustração de factos presumivelmente ocorridos fossem de algum modo confirmados pela Investigação. Por outro lado, houve a preocupação de dar conta do que era menos conhecido.

Agora com a b.d. feita, quais as críticas que lhe fazes?

Rui — Certas falhas de sequência, que são resultado (que não soubemos ultrapassar) da própria estrutura da peça, "Camões, poeta prático": a individualização de cenas que tem muito a ver com os **quadros** do teatro.

Por outro lado, a nossa **ligação** com os personagens levou-nos, por vezes, quase a não os apresentar ao leitor, como é o caso de Vasco da Gama ou de Jau.

E, sobretudo, nota-se a rapidez com que foi feito o desenho, resultado do **despachanço** a que fomos obrigados.

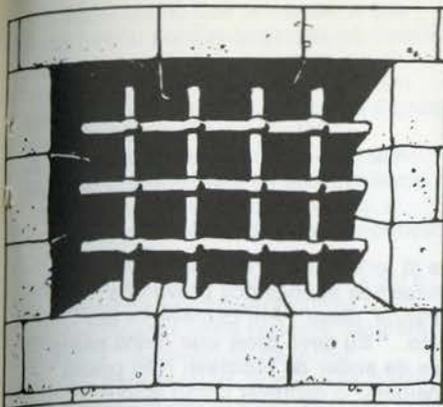
Qual a tua impressão de como correu o trabalho em conjunto?

Jorge — Foi a relação de cumplicidade que conseguimos, que permitiu o assumir a dois os mais pequenos pormenores.

Quanto às falhas que existem, são um pouco a contrapartida inevitável de uma aposta dos tempos livres (poucos), de cada um, durante cinco meses.

Porque é que, no teu desenho, há uma habitual "mistura" entre o realismo e





a caricatura?

Rul — Primeiro, é preciso dizer que a mão me costuma "fugir" para a caricatura e isto porque, durante bastante tempo, me dediquei a esse tipo de desenho.

No conjunto da b.d., a opção de enveredar por um certo realismo (realismo com a liberdade de tratamento de certas personagens, de modo a acusar o seu ridículo, como por exemplo, é o caso da vida da Corte ou então a "carregar" o drama de certas outras cenas, foi julgo, bastante sacrificada, talvez mesmo mais do que gostaria.

Porque pensas que há pouca b.d. portuguesa?

Jorge — Há evidentes dificuldades editoriais e ausência de apoio ao crescimento de novos autores, assim como de divulgação dos mais consagrados.

Julgo que, no entanto, a obrigação de toda a malta (e é muita) interessada neste tipo de trabalho, é o de furar, custe o que custar, a rede de dificuldades, muitas vezes aparente que existe. Se é um facto que o 25 de Abril não proporcionou, até ao momento, esse arranque, também é verdade que há hoje em Portugal um público cada vez mais receptivo às obras, seja de que espécie forem, que falem de nós próprios.

"POR MARES NUNCA DOUTRO LENHO ARADOS" (III)

"Estes Cristãos sanguinolentos, que quase todo o mar têm destruído com roubos, com incêndios violentos, e trazem já de longe engano urdido contra nós; e que todos seus intentos são para nos matarem e roubarem, e mulheres e filhos cativarem" ("dum Mouro em Moçambique conhecido, velho, sábio, e co'o Xequé mui valido"; os *Lusiadas*)

A banda desenhada começa a sua narrativa em Março de 1498, oito meses depois de ter largado de Lisboa a expedição de que era chefe Vasco da Gama e que pretendia organizar na Índia a compra e expedição de mercadorias.

Quando da etérea gávea um marinheiro, pronto co'a vista, "Terra! Terra" brada. Salta no bordo alvoraçada a gente co'os olhos no horizonte do Oriente (*Lusiadas*).

Segue-se o desembarque na arenosa praia de Mombaça, onde Vasco da Gama toma do Sol a altura, pelo novo Instrumento do Astrolábio — Invenção de subtil juízo e sábio.

O estranho de pele preta, que é tomado por força pelos portugueses, enquanto apanhava de mel os doces favos na montanha e a quem o Gama manda vestir contas de cristalino transparente, alguns soantes cascáveis pequenos (e) um barrete vermelho.

As peripécias de Veloso: **É Veloso no**

braço conflado, e de arrogante crê que val seguro; mas, sendo um grande espaço já passado (...) eis pelo monte duro aparece, e, segundo ao mar caminha, mais apressado do que fora, vinha.

Da espessa nuvem setas e pedradas chovem (...) mas nós (Vasco da Gama e companheiros) a resposta lhe demos tão tecida que, em mais que nos barretes, se suspeita que a cor vermelha levam desta feita.

De novo, os mares nunca d'outrem navegados e três meses depois, a Índia: Terra é de Calecu (a terra de riquezas abundantes) e "Samorim" se intitula o senhor dela.

O Maometa, que sabe a língua hispana e que Monçaid se chamava. Os velhos e moços, donas e donzelas, que estão pelos telhados e janelas vendo o estranho Capitão (Vasco da Gama). O "sumptuoso templo", onde se vêem as abomináveis esculturas. As dúvidas do Samorim e a resposta do Gama: Porque, se eu de rapinas só vivesse (?).

Mais adiante, é agora a partida de Lisboa: De mil religiosos diligentes, em procissão solene, a Deus orando, para os batéis (...) caminhando. As mulheres c'um choro pledoso, os homens com suspiros que arrancavam. A desesperação e frio medo.

Mas um velho, d'aspeito venerando, que ficava nas praias, entre a gente (...), a voz pesada um pouco alevantando (...), c'um saber só d'experiência feito.

E a tempestade: Els o mestre, que olhando os ares anda, o apito toca: acordam, despertando, os marinheiros duma e doutra banda; (...) "Amaina" (disse o mestre a grandes brados), "Amaina (disse), amaina a grande veia!" (...) O céu fere com gritos nisto a gente, c'um súbito temor e desacordo, que, no romper da vela, a nau pendente toma grã suma d'água pelo bordo.

Três marinheiros, duros e forçosos, a menear o leme não bastaram; taihas lhe punham duma e doutra parte, sem aproveitar dos homens força e arte.

"Alija (disse o mestre rijamente), alija tudo ao mar! (...) À bomba, que nos imos alagando!"

A Ilha dos Amores: "Fugindo as Ninfas vão por entre os ramos (...) de uma os cabelos de ouro o vento leva, correndo (...) acende-se o desejo (...) as deusas despidas, que se lavam; elas começam súbito a gritar (...) umas (...) se lançavam nuas por entre o mato, aos olhos dando o que às mãos cobiçosas vão negando; outra (...) esconde o corpo n'água.

Tal dos mancebos há que se arremessa vestido assi e calçado (que, co'a mora de se despir, há medo que inda tarde), a matar na água o fogo que nele arde.

Oh, que famintos beijos na floresta (...) que afagos tão suaves!

Jorge Serrão



A condição do artista

INTRODUÇÃO

— Participaram neste debate: *Eduardo Gada, realizador de Cinema; E.M. de Mello e Castro, escritor; João Esteves, arquitecto; João Perry, actor de Teatro; José Escada, pintor; José Afonso, cantor; Lagoa Henriques, escultor; Rui Simões realizador de Cinema. Organizaram e coordenaram esta conversa: Carlos Amado, Filipe Rocha da Silva e Mafalda Osório. Como costume. Os sublinhados e sub-títulos são da responsabilidade de quem coordenou.*

Arteopinião — Mello e Castro, disseste uma vez que para ser escritor bastava ter uma caixa de fósforos e um bocado de um lápis...

E.M. de Mello e Castro — Disse que, à partida, para ser escritor ou poeta basta-me papel e lápis. Talvez seja essa a razão de nas décadas de 40 e 50 a poesia se ter divulgado muito, já que os jovens não tinham outra maneira de expressar a sua criatividade. Em todo o caso hoje há melhores possibilidades do que havia na década de 50. Mesmo assim, acho que não é possível ser escritor, depois de ter produzido trinta e tal livros, e de ter feito o primeiro aos dezoito anos (fiz este ano quarenta e oito).

Aqui há tempos disse que qualquer escritor que tentasse viver unicamente da sua actividade de escritor morria de fome. Curiosamente um camarada meu, escritor, confrontado com esta minha afirmação, numa entrevista pública, resolveu dizer que isto era uma dramatização, um exagero "à Mello e Castro". Ora desejo desafiar publicamente o Urbano Tavares Rodrigues, Presidente da Associação Portuguesa de Escritores, neste momento, para me dizer se não tivesse ele sido toda a vida jornalista e professor universitário (embora seja um homem capaz de produzir dois romances por ano) se não teria morrido de fome com o resultado desses romances.

Não tenho vergonha nenhuma de dizer que os direitos de autor dos meus livros têm-me facultado unicamente o supérfluo, aquilo que não preciso, ou seja, as férias, as viagens ao estrangeiro, e para comprar mais três ou quatro livros. Esta é a situação dramática em que nos encontramos — **sermos escritores do fim de semana**, das três e quatro horas da manhã.

O Urbano nessa entrevista que citei, confrontado com a minha afirmação de

que já teríamos morrido de fome se vivéssemos apenas dos proventos literários, disse: "Ah! Escreve-se por gosto..." **Eu devo dizer que gosto muito mais de andar de bicicleta!** Não posso considerar o escrever como acto lúdico, para a minha própria satisfação, implica uma responsabilidade muito maior do que o gosto de escrever. O que os leitores esperam de nós, o que nós temos obrigação de dar ao público e à língua portuguesa não pode estar sujeito ao diletantismo e ao amadorismo.

ARTISTA POBRE É QUE É

João Perry — Estás a tomar em linha de conta o que o Secretário de Estado da Cultura diz? **Que os artistas devem ter instabilidade monetária**, porque cria um ambiente favorável à criação?

E.M. de Mello e Castro — É **idiotice malévola** que nós sabemos donde vem: dos mitos românticos do artista. Se eles conseguirem continuar a ter artistas a produzir sem pagarem, ficam a ganhar. É uma forma de exploração, que se alimenta de mitos como este.

Arteopinião — E como se passam as coisas no mundo do espectáculo?

João Perry — Acho que nesta situação talvez fosse mais indicado ouvir um encenador que um actor. O encenador junta uma série de actores para trabalharem uma ideia, e não podem trabalhar em cima de uma caixa de fósforos; ou pode fazê-lo numa primeira fase mas depois é necessário pô-la em prática.

A forma exige dinheiro, ou então resta o recurso de ir para a rua um actor-encenador de si mesmo (ou as expensas de outrem) fazer o seu espectáculo de rua, porque essa é a forma mais barata. Mesmo assim, alguém terá que pagar. São os transeuntes ou é a Câmara Municipal. Numa comunidade com imensas pessoas isso seria dar a possibilidade a uns de assistirem e outros não. Precisamos pois de verbas que venham dos ministérios competentes, e a Secretaria de Estado da Cultura até agora não disse o que quer fazer à cultura, quais são as suas directrizes, e se as omite é porque são prejudiciais ao país. Como não determinou nada está a fazer uma espécie de "amostragem de museu", tal como nem há trinta anos se via, caso do Teatro Nacional, que está a apresentar um tipo de programação tal, que não é possível que alguém lá vá a não ser para ver a sala, e vai ver pouco porque a sala é um desastre.

O espectáculo que se vende, a que temos direito porque pagamos os nossos impostos, é de baixa qualidade, ainda afasta mais o público do teatro. Quem está de facto a fazer espectáculos dignos de serem vistos são os grupos independentes. Esses grupos não têm qualquer possibilidade de sobrevivência, pois o público tem pouco dinheiro, a televisão tem horários de alta competição não há uma possibilidade de eles fazerem uma aproximação maior com o público ou de saírem para outros sítios fora das cidades onde residem, fazerem "tournées", porque não há quase dinheiro para fazer as montagens quanto mais para uma deslocação. Por isso **tudo está na mão da Secretaria de Estado da Cultura.**

Os subsídios que vêm da Secretaria de Estado da Cultura chegam quando chegam, são capazes de fazer esperar os grupos independentes três meses ou mais, e as pessoas não sabem como é que não-de pagar a renda de casa. Quando vem já só nos chega para pagar as dívidas, porque a renda de casa é paga com as novas dívidas do mês que vem.

Esta é a situação dos actores que não querem integrar-se nas Companhias Nacionais; havia duas, agora parece que foi determinada uma **fusão** que ainda não foi realizada porque há uma grande **confusão**. O que é curioso é que uma das Companhias Nacionais foi dissolvida porque gastava muito dinheiro, o espectador custava caríssimo, pois eram levados em conta inclusivamente os orçamentos do ano anterior porque convinha. Deita-se à rua todo o dinheiro que se tem estado a pagar aos actores que não estão a trabalhar. Poderá haver pessoas que pensem: "Que bom para eles, estão a receber e não estão a trabalhar!". Só que realmente a função do actor é apresentar trabalho. Cada vez que estão a omitir a sua imagem estão a afastá-lo do público e estão a privá-lo do seu verdadeiro fim que não é ganhar dinheiro, mas **explicar-se**, mostrar alguma coisa, entrar em comunicação e canalizar uma maneira de ver as coisas, de viver o momento actual. Isto faz com que os actores, apesar de alguns já terem desistido, sejam um pouco mais que funcionários.

Arteopinião — Para além da actividade profissional principal, não haverá uma série de "biscates" que vos permitem equilibrar o orçamento, por exemplo, com discos?

João Perry — Os nossos biscates não são iguais aos de artistas plásticos que eu conheço, que conseguem uns fontanários, umas estátuas...

José Escada — Não consegui fontanário nenhum até agora, nem sequer tenho conseguido capas de livros. Fiz uma capa para a colecção Círculo de Poesia, da editora Moraes, há mais de 30 anos, e nunca recebi direitos. E eles mantêm exactamente o mesmo símbolo.

Arteopinião — Os direitos da imagem aliás não estão menos defendidos que os direitos da palavra?

UMA PIRATARIA

E.M. de Mello e Castro — Apenas nalguns casos. Porque, por exemplo, o caso dos tradutores é uma verdadeira desgraça. O editor encomenda uma tradução, paga-a, e depois pode reimprimi-la as vezes que quiser, e mais, pode introduzir-lhe alterações sem que o tradutor tenha nenhuma espécie de controle. E continua a aparecer lá: Tradução do senhor Fulano. É abusivo.

Ainda há outro problema que é o controle de tiragem, que não se faz. Por exemplo, eu conheço um caso de um livro infantil (geralmente é um bom negócio editorial) que deu no gotto de determinadas camadas de compradores e então a editora de um momento para o outro descobriu nos seus armazéns uns milhares de exemplares (que estavam esquecidos) da primeira edição. Eu sei que se reimprimiu o livro pelo sistema de offset e escreveu lá primeira edição, quando de facto era uma segunda edição. Uma pirataria! Nós não estamos de facto muito protegidos, embora a Sociedade Portuguesa de Autores tenha uma acção sobre casos como este, que aliás foi julgado e resolvido como devia ser após longos anos de discussões.

José Afonso — Não sei se vocês utilizam o recurso de assinar cada número que sai?

E.M. de Mello e Castro — O que era possível era fazer o controlo da tiragem na tipografia. Tenho um livro num editor, que se chama "Essa crítica louca", que anda à dois anos a ser preterido, passa do último lugar do plano de produção para o primeiro lugar do semestre seguinte e depois vai baixando, e assim sucessivamente. E porquê? Porque eles não gostam do título, acham possivelmente que é ofensivo para os críticos. Eu como gosto muito do título não o mudo e estou a ver onde é que a história vai.

Arteopinião — E ao nível do som como é que as coisas se passam? Poderá um cantor sobreviver sem exercer uma segunda profissão?

José Afonso — Antes do 25 de Abril a música era considerada mero instrumento de aglutinação de pessoas com vista a diversos objectivos imediatos de luta. Sempre actuámos de borla, ou melhor, cantámos a pagar porque nós é que entrávamos com o dinheiro para o transporte. Essa situação só se modificou muito recentemente quando a coisa caiu num abuso tal, esgotavam-nos até ao fim, chupavam-nos os ossos, sempre com argumentos do género, "queremos fazer uma obra não sei aonde", uma vez até era um padre que queria acabar uma igreja.

As condições de trabalho são as mais precárias possíveis, às vezes chegam a ser seis indivíduos que tocam e cantam com um único microfone, e temos que fazer equilíbrios dos diábolos, verdadeiros prodígios dos de contorcionismo, para pôr quatro ou cinco bocas convergentes em relação a um único microfone. Existem de facto compensações muito interessantes de carácter humano, a gente farta-se de conhecer pessoas, camadas sociais que podem até escapar ao conhecimento de gente de determinadas profissões. Mas esta profissão funciona como uma lotaria. Posso de um momento para o outro ganhar umas massas, por exemplo, na Holanda e depois estar muito tempo sem ganhar.

"VOCÊ ESTÁ LIQUIDADO"

José Afonso — Actualmente vivo de biscates contínuos em Portugal, e outras tantos biscatos no estrangeiro. Outros fulanos, como por exemplo o Fausto, já vivem muito mal. Em virtude de várias





circunstâncias, sou conhecido lá fora, estabelecem-se certas conexões políticas, os chamados agrupamentos de esquerda, não forçosamente partidos (por exemplo, grupos anti-nucleares convidam tipos que representam uma certa intervenção, em última análise política). Como é que se vive disso? Por um lado vende-se o disco, e estamos sujeitos à oferta e procura. Se a esquerda é rentável do ponto de vista do disco, convidam-nos para gravar. Mas há uma série de fulanos que não são rentáveis embora possam fazer coisas muito interessantes. Nas últimas conversas que tive com o meu ex-patrão, o Arnaldo Trindade, ele, na apreciação da rentabilidade do meu trabalho, fez intervir factores de ordem política: **"Você está liquidado** porque antes do 25 de Abril era uma espécie de 'bandeira', agora já não é porque houve a divisão partidária. Concretamente, você não é do PC e o PC tem uma grande marca distribuidora e vendedora. Por outro lado, comprometeu-se antes do 25 de Novembro, e toda a faixa compradora do PS e até do PC deixou de o consumir, e a direita por natureza também não o ouve. **Devia usar uma linguagem mais lírica e menos política**, como antes do 25 de Abril. Agora as pessoas acham que você faz coisas demasiados referenciadas. Por isso o seu tempo acabou". Estamos pois sujeitos a flutuações deste estilo. Quem está agora em condições de absorver este mercado todo é um tipo chamado Sérgio Godinho.

Quando estava empregado ganhava um salário de 10 contos, depois passei a ganhar 15 ao fim de uma série de anos. Isto era uma situação excepcional, porque mais ninguém recebia salário de uma editora discográfica. A nível internacional verifica-se, por exemplo na Alemanha e em Espanha, uma alteração do gosto. Os consumidores de discos são menos politizados, os programadores do gosto lançaram outro tipo de receitas, por exemplo o rock. Nas conversas recentes que tive com os meus colegas ditos, e este é de facto um conceito a discutir, cantores políticos, todos eles me disseram que a coisa está em crise.

Nós somos utilizados em macro-espectáculos como chamarizes. Por um lado, existe um objectivo de ordem política, mas as pessoas não vão só com mira nesses objectivos, são atraídas porque existe o músico tal. Como se insistiu muito nesta receita, a **canção**

política está em crise, nomeadamente em Espanha e em França tem os dias contados. Não vejo grande futuro. Esta nova geração do rock, os meninos dos liceus, das motorizadas, o popularucho que existe para aí, que é já o elemento popular, cada vez nos vai aceitando menos. **Estou um bocado pessimista**. A realidade realmente mudou.

Nos países socialistas parece-me que normalmente este tipo de cantores são remunerados. Têm um salário, têm um Instituto onde eles podem fazer o seu trabalho, utilizando a ferramenta musical e industrial necessária e mesmo quando vão cantar ao estrangeiro, normalmente a embaixada retira o dinheiro que há a retirar nas actuações, mas paga pontualmente os salários e faculta ao cantor as melhores condições possíveis. Há portanto uma relação completamente diferente.

Muito recentemente, vai para dois anos, construímos uma espécie de cooperativa, a Era Nova, que seria inicialmente de animação cultural. Mas a Era Nova é praticamente, neste momento, uma agência de espectáculos. Recebemos um telefonema de uma comissão de moradores, de uma Casa de Cultura não sei donde, e lá vai o cantor, que canta nas piores condições possíveis, cheio de criancinhas, e as mães atrás "anda cá Francelina", "levas duas chapadas", etc. As vezes vamos à emigração e estão uns tantos emigrantes a arrotar e a comer sardinhas enquanto nós cantamos. Não me era possível ter outra profissão porque se tinha que estar todos os dias em Freixo de Espada à Cinta, depois vir de qualquer maneira e feito às tantas da manhã, completamente estorido...

A "CHULICE DE ESQUERDA"

E.M. de Mello e Castro — E se adoceceres?

José Afonso — Se adoecer, como efectivamente aconteceu, tenho que estar um ano e meio sem fazer coisíssima nenhuma e a pagar tudo.

Quero ainda referir aquilo a que chamo **"chulice de esquerda"**, que assume aspectos perfeitamente incríveis. Poderia contar montes de casos de chantagem: "Obrigação é estares lá ao lado dos oprimidos!". Mesmo que não haja condições para cantar a malta tem de estar lá a aguentar: "Não interessa. O que interessa é a tua presença. Tens a mania que és vedeta!".

Agora fala-se muito em tecnocratizar este tipo de canção. Mas se queremos tecnocratizar este tipo de canção ligeira com um mínimo de qualidade, temos que ter tipos que saibam do ofício e estes tipos têm que ser pagos. É preciso também que haja tempo disponível para estudar, para combinar solos, para construir uma coisa que poderá ter de três a cinco minutos, mas que terá de ter um mínimo de dignidade. Quando acabar a ferramenta chamada garganta, que é uma coisa extremamente frágil sobretudo

num tipo completamente rebentado como eu, por esse tipo de realizações em condições péssimas, tenho que ir fazer outra coisa.

VENDER O 25 DE ABRIL

José Escada — O caso dos artistas plásticos, dos pintores e escultores, parece-me ser semelhante. Ou temos uma segunda profissão (e eu, falando a título pessoal, não sei fazer outra coisa senão pintar), como é o caso aqui do Mestre Lagoa Henriques, e da maioria dos pintores e escultores, ou então estamos sujeitos a adoecer e a não termos assistência, que foi o meu caso, pois tive uma tuberculose e tive que me tratar à minha custa e à dos meus amigos.

Antes e depois do 25 de Abril ouvi sempre falar mal das Galerias mas ou nós nos sujeitamos ao mercado das Galerias ou temos que viver de uma outra profissão estranha à que escolhemos. No meu caso, por exemplo, estive doze anos lá fora, durante o fascismo, e quando regressei fiz um quadro a que pus o título justamente de "25 de Abril". O possuidor desse quadro nesta altura sugeriu-me pôr um anúncio no jornal a dizer: "25 de Abril, vende-se". Achei a ideia um pouco arrojada e disse-lhe que era talvez preferível não pôr. Mas em todo o caso a intenção dele é certamente vender o 25 de Abril.

João Perry — Isto é aquilo a que se poderia chamar uma anedota triste.

OS ARTISTAS SÃO INDIGENTES

E.M. de Mello e Castro — Existe um despacho ministerial de 77 ou de 78 que estende a todos os portugueses a possibilidade de assistência médica gratuita. Simplesmente, para uma pessoa poder usufruir desses benefícios sociais, ou tem profissão reconhecida ou tem que provar que é indigente.

Um Grupo de Trabalho da Associação Portuguesa de Escritores e da Sociedade Portuguesa de Autores foi ter com as autoridades burocráticas que regem essas coisas no ministério da Comunicação Social, alguns meses atrás, levantando a necessidade de um esquema de assistência social para o escritor e para o tradutor, que depois se poderia estender a todo o trabalhador artístico e cultural. Nessa altura houve um senhor burocrata que disse: "Mas esse problema já está resolvido. Você diz-me que uma parte dos escritores e dos outros trabalhadores intelectuais não têm outra profissão. Pois se não têm profissão reconhecida são indigentes. Se são indigentes têm automaticamente direito à assistência". Evidentemente que a pessoa que lá foi deu um digníssimo muro na mesa e saiu. Mas o facto é que o problema ficou por resolver e está num perfeito impasse neste momento. Realmente há um caso: o Luiz Pacheco,

que já foi várias vezes internado e tratado nessa base. Mas é um homem que exemplarmente escolhe a indigência para vergonha deste país, toma este problema de frente, pega o touro pelos cornos, como se diz à portuguesa.

José Escada — E poderíamos falar também no poeta Raul de Carvalho.

E.M. de Mello e Castro — São realmente casos dramáticos, dolorosíssimos, que não podem de forma nenhuma ser a solução que o Governo, digo eu, qualquer Governo deste país, seja ele de que tendência for, tem para oferecer aos seus artistas.

Posso dizer que **a classe dos escritores não está suficientemente unida**, senão o problema já estaria resolvido. Estive à pouco tempo na Suécia onde os tipos antes de serem outra coisa qualquer são escritores, e como escritores estão unidos na União dos Escritores. E digo-lhes que ali não escapa um cêntimo de coroa de direitos, nem os editores nem o Estado põem o pé em ramo verde.

Depois do 25 de Abril as pessoas tomaram diferentes opções políticas, infantilmente e pelo lado negativo. Em vez da possibilidade de dialogar os pontos de vista diferentes, começaram a cortar relações, a zangar-se muito uns com os outros, e hoje há casos de incompatibilidade que só o tempo é que vai permitir limar. Espero que não seja preciso a necessidade de lutar contra o regresso do fascismo para unir as pessoas.

DEPENDÊNCIA DO PODER POLÍTICO

Arteopinião — Geada. Quanto ao cinema, como é que estamos?

Eduardo Geada — Apesar de tudo, será possível pensar em termos utópicos num escritor que bata à máquina, policopie e vá vender exemplares do seu livro. É possível pensar num pintor que exponha os seus quadros na rua, é possível pensar num actor que monte uma peça na rua, um cantor que agarre na guitarra e vá para o Rossio tocar, o que não é possível é pensar, hoje em Portugal, num cineasta que possa ter este tipo de autonomia, na medida em que não havendo produtores e não funcionando as leis do mercado de produção de cinema, necessitando de uma infra-estrutura industrial, estamos forçosamente condicionados a um tipo de financiamento que passa pelas estruturas do Estado. Nesse sentido é que eu digo que **o cineasta é, neste momento, mais dependente do poder político do que qualquer outro artista.**

De facto, o cinema aparece numa altura em que as relações de produção capitalistas são predominantes em todo o mundo e a necessidade de uma infra-estrutura com laboratórios, estúdios, aparelhagem técnica, faz com que desde muito cedo o trabalhador de cinema (seja ele cineasta, actor, ou tenha qualquer outra especialidade) se

encontre desde o início numa posição de assalariado em relação a uma organização de tipo industrial-capitalista. Desde o início o Cinema foi assumido do ponto de vista **da indústria e da mercadoría**, mais do que do ponto de vista artístico. A noção do **cineasta como artista** é relativamente tardia, pode dizer-se que ela surge, nos anos 50, quando a televisão ocupa o espaço social da indústria de entretenimento cinematográfico. Portanto a consciência do **cineasta como autor de cinema**, como alguém que se bate contra o poder de tipo económico, é de facto bastante recente. Dado o número muito reduzido de salas, um índice de frequência dos mais baixos da Europa, acontece que nunca houve uma indústria de cinema, o filme isolado nunca conseguiu pagar os seus custos de produção, e por conseguinte a figura do patrão-produtor existiu muito espaçadamente, e quando aparece é um tipo de produtor entre o aventureiro e o oportunista, que vive ou à base do subsídio estatal ou de actividades publicitárias. A partir dos anos 50 a produção de cinema baixa ao nível de um ou dos filmes por ano, são filmes que vivem ainda na base de subsídios estatais, nessa altura do SNI; quando surge o cinema novo em Portugal nos anos 60, surge um outro tipo de financiamento através da Fundação Gulbenkian, um financiamento de tipo mecenático, que não toma em consideração as exigências do mercado. A actividade do cineasta em Portugal é extremamente frágil na medida em que depende exclusivamente do Estado, através do Instituto Português de Cinema e da Rádio Televisão Portuguesa, verificando-se que hoje em dia a única possibilidade de profissionalização do "cineasta" reside na publicidade. **Mesmo um trabalho de tipo militante e de cariz político, vê-se seriamente questionado** no sentido em que não há de facto um

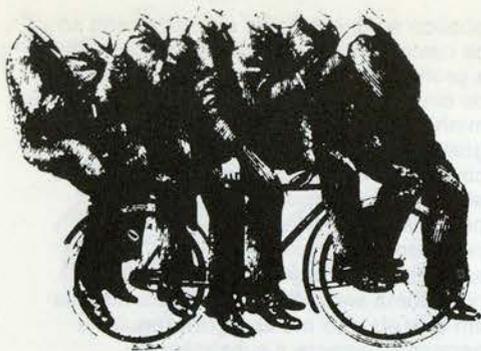
público suficiente para amortizar não só os custos do filme como, evidentemente, a profissionalização que os trabalhadores de cinema devem ter. Em relação à minha experiência pessoal, embora gostasse muito de trabalhar apenas no cinema, tenho de facto outras profissões: até à pouco tempo era jornalista profissional, desde à dois anos sou professor, e por conseguinte, a actividade do cinema surge também como uma segunda profissão na medida em que ela não me assegura regular e permanentemente a subsistência.

Arteopinião — Rui Simões, o que te diz a experiência?

AUTONOMIA DIFÍCIL

Rui Simões — Há pouco falaram de indigência, esse é um pouco o meu estatuto, como cineasta. Não tinha intenção de ser um cineasta dentro de um sistema, era um marginal que queria filmar o que se estava a passar. Talvez dada essa relação com a vida, pude fazer uma longa metragem, acidentalmente. O que é facto é que se fez o filme, com profissionais, gente com vontade de trabalhar, sectores marginais formados profissionalmente aqui e acolá, a maior parte deles em escolas de cinema, embora não fossem cineastas. Esse filme foi acabado devido a um conjunto de circunstâncias (a Televisão dá a película, outros dão as máquinas, nós damos o trabalho). O "Deus, Pátria, Autoridade" é compensado em termos económicos e em termos de reconhecimento do trabalho, é um caso raro no cinema português porque atinge uma difusão que não é habitual, **chega às 60 cópias de tiragem** — coisa inédita — corre o país inteiro, sendo visto por **quase um milhão de espectadores**. Vai a trinta e tal países — é um grande sucesso. Esse filme vai-nos dar, a mim e à cooperativa





"Vir Ver", uma certa solidez não só de trabalho mas também de meios. Conseguimos comprar meios técnicos, câmara, gravador, mesa de montagem, etc., criar uma autonomia e independência que consideramos essenciais. Em Portugal não há produtores, o próprio realizador recebe um subsídio do Instituto do Cinema e passa automaticamente a ser um pequeno patrão. Defini a nossa classe como "pequenos comerciantes", pois exploramos meia dúzia de técnicos para podermos atingir um estado mais criativo que nos permita fazer uma "obra-de-arte". Estou talvez a exagerar um pouco, mas a noção que tenho do cinema em Portugal, é a de uma pequena indústria onde a divisão de classes é bastante rigorosa e não permite qualquer tipo de inovações, a não ser experiências de tipo militante que levaram a um desgaste de que o Zeca falou muitíssimo bem.

Nós, os realizadores, ganhamos mais que qualquer outro elemento da equipa, temos acesso à direcção do filme, que mais ninguém tem, temos um poder total sobre a matéria fílmica. Isso põe problemas ideológicos, para quem gosta dessas coisas, de uma forma diferente do que em relação a um pintor, um escultor, ou um escritor, para quem tem o seu corpo directamente relacionado com um espaço a dois, imediato. Esta foi uma problemática que sobretudo depois de 68 preocupou muito a nova geração, e fizemos parte de vários colectivos na Bélgica e em França nos quais se procurava superar estas contradições, que correspondem à própria maneira de ser da máquina industrial. Hoje em dia o que tentamos fazer na cooperativa "Vir Ver" é: Existindo a divisão do trabalho, existindo uma separação muito nítida das funções de cada um no processo fílmico, que haja pelo menos um espaço que crie condições para que cada um exerça a sua criatividade e o seu trabalho. Só concebo o cinema neste espírito de uma cooperativa, uma unidade de trabalhadores, onde haja constantemente uma perspectiva não só de fazer cinema mas de **viver o cinema**. Penso que hoje em dia **fazer cinema sem pensar na vida é ridículo**. Nós vivemos exclusivamente do cinema, não temos intenções de viver de mais nada, acreditamos que o nosso lugar é este. É evidente que é difícil, e ainda se torna mais difícil porque não aceitamos fazer qualquer cinema, **não**

aceitamos encomendas. É uma escolha que é a única talvez no cinema português, em relação às cooperativas. Outros, individuais, como o Geada, preferem trabalhar noutros sectores em vez de se venderem, nós não queremos vender-nos nem trabalhar noutros sectores. É um desafio: podemos de hoje para amanhã desistir deste projecto e mudar de profissão.

É mais radical, por isso talvez mais complexo. Posso dizer que em 6 anos de Portugal nunca pude fazer um trabalho para a Televisão, televisão essa que poderia aguentar uma estrutura como uma cooperativa, momentaneamente, mesmo que não tivesse acesso ao Instituto Português de Cinema. 80% dos meus colegas têm acesso à RTP.

Arteopinião — Há ainda quem esteja mais dependente, o arquitecto. Pode até ser chocante para muitas pessoas encontrar um arquitecto entre os artistas, pois a arquitectura é geralmente vista como qualquer coisa que não tem nada a ver com a arte.

CRIAR UM AMBIENTE

João Esteves — Gostava que as pessoas definissem o que é um arquitecto, porque eu na realidade não sei, em absoluto, apesar de ter 56 anos de idade e trinta e tal de profissão. E não é só neste país, é por esse mundo. Porque é uma profissão muito complexa, ligada a muitas coisas. Tem grandes semelhanças em relação ao que foi dito acerca do cinema. O arquitecto está assim para o que foi dito do cinema, como o cinema mudo está para o cinema falado. A minha experiência pessoal é esta: quando entrei nesta escola ia para pintor, o mestre Leopoldo de Almeida (que já morreu e deixou muitas estátuas por esse país fora como professor era belíssimo, como escultor estarão aqui pessoas com mais conhecimentos para se pronunciarem) zangou-se comigo zangou-se comigo porque mudei para Arquitectura. Tive a sorte de ter colegas como o Júlio Pomar, o João Abel Manta, o Sá Nogueira, e outros. Onde enfiei para a Arquitectura porque tinha jeito para matemática. Depois gostei. Mas tenho a impressão que se gosta das profissões muitas vezes como se gosta, salvo o devido respeito, (não sou machista) das mulheres — por um certo desconhecimento.

Mas qualquer coisa que se construa custa milhares de contos. Só um milionário pode fazer arquitectura como quem faz pintura. Claro que qualquer de nós não tem essa possibilidade. Mas a profissão proporciona momentos de grande satisfação, quando se percebe o que se deve fazer em certas situações, o que é muito complicado, pois as soluções escapam-se-nos das mãos. Trabalhamos com muitos materiais, o que é uma desvantagem e uma vantagem. Os pintores ou escultores, com todas as variantes que existem, têm

uma actividade muito mais pessoal, directa.

José Escada — Os materiais com que trabalhamos também são caros, e necessitamos de um mínimo de espaço de que muitos colegas meus não dispõem.

João Esteves — Conheço um grande escultor, é uma pessoa que esteve para vir cá hoje, que fez escultura conforme o espaço de que foi dispendo. Eu até sou testemunha disso porque o ajudei a alancar com umas pedras. Agora tem mais espaço — mas chegou a fazer escultura vivendo anos e anos numa cave reduzidíssima. Isto não o impedi de lutar por uma profissão, e estou convencido que o que ele hoje faz é muito o resultado disso. O mesmo acontece com o arquitecto: se estiver sempre à espera de uma grande obra para realizar, acaba por não ter nada. Se pegar numa coisa horrorosa que lhe é encomendada e que tem que aceitar (ninguém gosta de morrer à fome) e a certa altura conseguir tirar partido dela, isso contribui concerteza para a sua formação.

Muitas vezes também, na minha vida, **me senti uma espécie de meretriz.**

Porque os arquitectos são chamados, quer ao nível estatal quer individual, para satisfação e prazer de uns senhores que têm muito dinheiro, ou dum Estado que até às vezes não tem mas faz que tem! Dependemos de tanta coisa... Cada vez mais a arquitectura deixou de ser uma profissão individual. Lá fora vê-se isto: o curso acaba por se dispersar em muitas especialidades, actividades que são todas reais, mas que já não têm nada que ver com aquele conceito de Arquitectura, de uma "peça de Arquitectura". Se pensarmos do ponto de vista do Renascimento, isso poderá ser uma coisa muito chata, mas ao nível da vida é uma coisa extremamente interessante. Eu diria que a Arquitectura permanentemente **se está humanizando**, porque está indo ao encontro das necessidades de cada um. E se isso for feito, então é mesmo Arquitectura. O que me interessa na Arquitectura é **criar um ambiente**, uma situação, uma coisa que é a maior parte das vezes indefinida, **que faz as pessoas sentirem-se bem.**

UMA VIDA NOVA

Rui Simões — Estamos num período em que é importante, que nasça justamente entre os homens que são pagos pela sociedade para fazerem estruturas criativas em que o homem se sintam bem, uma **interligação das nossas actividades**. Se isto não acontecer não vejo qual seja o interesse destas reuniões. Estou convencido que (sem voltar a uma Bauhaus) hoje, em 1980, seria possível em Portugal ter uma palavra a propor, um gesto, uma casa, um espaço, uma vida nova. O artista não tem que se adaptar ao espaço, o espaço é que tem de se adaptar a ele. Na

cooperativa pensamos criar **uma aldeia** com gente de outras artes, visuais, no espaço arquitectura, música. Que tudo isso possa ir ao encontro de uma **transformação da vida**, senão somos reprodutores sistemáticos de um passado.

Lagoa Henriques — Até que ponto num espaço cultural e físico como é realmente o nosso país é possível subsistir apenas como artista? Esse problema que foi levantado aqui tem sido levantado em todas as épocas. Um cavalheiro que nós todos conhecemos muito bem e que foi Director desta Escola, do qual se inaugurou à pouco tempo uma exposição, o Columbano, foi entrevistado para um jornal da época e ao lhe perguntarem quais as dificuldades da pintura ele teve uma frase que é lapidar: **"Para ser-se artista em Portugal é preciso ser-se dez vezes mais artista que em França"**. Não há dúvida nenhuma que nós temos uma **crise de ambiente** terrível. O que está a acontecer aqui é uma singularidade — nós raramente nos encontramos. **Estes encontros dão-nos uma grande força**. Quando fazemos o levantamento do que são as actividades ou a história cultural deste país verificamos que os **momentos fortes** são precisamente momentos de **convergência**: é a Geração de 70, são depois os Modernistas... Por isso, contrariamente àquilo que (o Rui Simões) diz, eu penso que é exactamente importante este tipo de encontros. O Barrias entrou nesta sala num momento em que se disseram frases que desencadearam em mim determinado ritmo de imagens, relações: conheci muito bem o pai dele, um excelente pintor, profundamente destruído por uma segunda profissão — professor no Porto, na Escola Soares dos Reis, e lembro-me dele a falar com o escultor Barata Feyo, contando-lhe a sua tristeza de não poder pintar. Essa segunda profissão que muitos de nós utilizamos (há casos excepcionais, extremamente louváveis, como o do João Cutileiro) levam-nos a um grande sacrifício relativamente àquilo que podemos considerar a primeira profissão, essa tal condição muito singular e muito complexa de ser artista. Essas condicionantes são terríveis porque o artista a um determinado momento quebra a continuidade e de um momento para o outro vê que não disse aquilo que gostaria de ter dito.

Quanto ao que foi referido acerca das encomendas, quero deixar expresso que elas podem ser extremamente positivas e ter extrema qualidade: as catedrais góticas, o Pharténon, ou inclusivamente a praça onde é implantada a estátua equestre de Marco Aurélio pelo Miguel Ângelo, como arquitecto, são peças extremamente qualificadas.

De um modo geral costuma haver seta acerada e dirigida para os célebres trabalhos de encomenda (agora estou a falar dos escultores que são o grande plano para se ver essas incidências). Podem-se fazer coisas extraordinárias ao

nível da encomenda quando essa encomenda constitui e se integra numa determinada época e num determinado tipo de valores. Quando se constrói os Jerónimos ou a Sé de Coimbra, temos uma aproximação espantosa entre a arquitectura e a escultura, e são indiscutivelmente trabalhos de encomenda.

E.M. de Mello e Castro — A **encomenda** pode ser interpretada como **estímulo ou abertura de possibilidades** para uma pessoa realizar o que doutra maneira não teria possibilidades de realizar? (L.H. Perfeitamente.) A encomenda é uma possibilidade de criar numa base mais sólida e uma disciplina que estimule o próprio artista, pode ser a solução para a profissionalização dos escritores. Tem sido muito atacada porque (dizem) retira a liberdade, ora o que me parece grave é a pessoa não ter possibilidade de recusar as encomendas que lhe são feitas. Encomendas de artigos, ensaios, e porque não romances? Devo dizer que o melhor livro de Maria Velho da Costa, "As casas pardas", foi escrito por encomenda em pouco mais de 3 meses. Ela dizia que estava nessa altura cheia de calos nos dedos — e digam-me lá que escrever não faz calos...

O MURO DE LAMENTAÇÕES

Lagoa Henriques — Todos nós estamos aqui de um certo modo num **muro de lamentações porque não temos condições de trabalho**, se não nos segurarmos a segundas, terceiras e quartas profissões. Ouvimos os depoimentos do Zeca Afonso, de uma série de pessoas aqui presentes, e verificamos quanto é frustrante não haver essas condições. E quando abdicamos da nossa condição de artistas estamos a sacrificar-nos extraordinariamente. Cada vez que vou ao atelier do João Cutileiro fico com uma dor terrível dentro de mim, porque devia

ter feito o mesmo que ele fez, e não fiz, embora goste extraordinariamente de ensinar, mas o ensino obriga-me a distribuir o meu tempo de tal forma que há uma série de coisas a que não me pude dedicar. O que o Esteves disse que me pareceu importante, consistiu na referência que fez de que cada uma das nossas experiências, sejam elas de que natureza forem, têm sempre esse aspecto duplo. Nós procuramos um equilíbrio individual baseado num equilíbrio colectivo, estamos num movimento de marés em que as coisas se procuram harmonizar. Uma divisão que me parece extremamente útil estabelecer neste momento é entre **artistas autênticos** e os **vendilhões das artes**, alguns dos quais até têm uma certa profissão. Mas o artista é um **homem com convicções**, um **apaixonado** pela condição da existência, acredita que a pode modificar, construir os tais novos ambientes. É necessário que nos dêem condições para fazermos essa raiz poética, num sentido aristotélico, construir objectos que podem contribuir para uma determinada **revolução do mundo**, como enriquecimento, como entendimento — julgo que é a única razão de ser da nossa condição de artistas.

João Esteves — Tenho tido belíssimas encomendas, tenho recusado algumas e só tenho feito aquelas que me agradam. Mas isto é um luxo a que pouca gente se pode dar. (Mello e Castro — E é um direito do artista). Certo, mas eu tenho seis filhos, e se não tivesse que lhes dar de comer mesmo que não gostasse da encomenda, eu se calhar pegava nela. À pouco falei que me tinha sentido meretriz, pois muitas vezes as encomendas puseram-me nessa situação. Tenho dúvidas se o Miguel Ângelo não se terá sentido do mesmo modo. Não quer dizer que ele, como eu, melhor que eu até, não tenha dado o seu melhor nelas. O que não impede que me sinta de





vez em quando meretriz, coisa que o Frederico Jorge se zanga muito quando lhe digo. Inclusive algumas das coisas melhores que eu fiz... não me apetecia às vezes tê-las feito.

E.M. de Mello e Castro — Eu, por exemplo, sou Engenheiro há trinta anos. Durante muito tempo vendi o meu trabalho a capitalistas, proprietários de fábricas, depois a uma organização internacional, capitalista. Hoje sou funcionário do Estrado português. Não terei sido eu também durante este tempo todo também uma meretriz? Não deveria era ter feito o mesmo que o João Cutileiro: ter-me metido num buraco qualquer a escrever? Mas acontece esta coisa curiosa: eu também gosto de ser Engenheiro Têxtil. E evidentemente tenho uma margem de venda maior na Engenharia, e então aí prostituo-me mais ou menos, e guardo realmente uma pureza muito grande para a parte literária — **de facto aí não me vendo.**

FRACÇÃO DE APOIO À CONDIÇÃO DO ARTISTA

Lagoa Henriques — Deveríamos procurar um processo de resolver algumas destas questões. Não há dúvida que num determinado momentos certas obras adquirem um valor material elevado, astronómico, inconcebível. Quanto é que custa hoje um quadro do Van Gogh, do Rembrandt ou do Picasso? Não seria possível conseguir **direitos sobre esses mercados onde se vende a obra de arte por milhões**, tirar uma pequena **fracção-base de apoio à condição do artista**, para permitir o tal trabalho que não estivesse sujeito à encomenda, e essa angústia diária que há realmente não só em Portugal, mas também em todos os países? Não temos ilusões, as pessoas estão em condições terríveis para poderem dizer o que querem dizer com independência, com dignidade, com convicção e "autoridade pessoal" (citando Almada), sem quaisquer tipos de pressões ou de repressões. Quando Columbano, de que falei no início, com mais meia dúzia de artistas, funda a Sociedade Nacional de Belas Artes, as suas preocupações eram desta natureza. Para além de criar um espaço para expor, para criar um público, para dignificar determinado tipo de actividades, ele tinha outro tipo de

preocupações que hoje se perderam.

E.M. de Mello e Castro — Essa ideia que evidentemente tem o seu quê de visionário, podia ser posta em marcha através de um conjunto internacional de Sociedades de Defesa dos Direitos de Autor. Os autores possivelmente estarão a produzir obras que no futuro atingirão esses valores astronómicos. O facto é que durante as suas vidas, eles não viram nada desses valores.

João Perry — Mas isso só compete ao Estado.

E.M. de Mello e Castro — Parece-me que uma pequena percentagem de dois ou três por cento sob a obra que cai no domínio público chegaria para resolver os problemas de todos os escritores que estão em dificuldades neste momento em Portugal. É preciso dizer que houve uma altura em que isso se poderia ter resolvido em Portugal, e se tal não aconteceu foi por falta de unidade dos escritores.

Eduardo Geada — No cinema como em outras actividades, o sistema funciona cada vez mais no sentido de exigir a intervenção do Estado. O problema não é de fazer cair a dependência do artista em relação ao Estado, mas a possibilidade de criar estruturas autónomas que possam servir como contra-poderes. Nesse sentido a intervenção do Rui Simões foi extremamente importante embora eu pense que neste momento é um pouco utópica — transformar a própria vida, as condições de vida e de trabalho, através de uma certa interligação entre as várias práticas artísticas. Embora seja um facto que a condição do artista se pode definir também pelo seu **profundo individualismo**, não só em relação a cada uma das actividades mas no seio de cada actividade. Talvez as condições difíceis de sobrevivência, tanto antes do 25 de Abril como agora, façam com que os companheiros de trabalho sejam na maior parte dos casos rivais.

Transformar por um lado a rivalidade em companheirismo é um problema que tem fortemente a ver com as **condições económicas e sociais** em que existimos. A dúvida que eu tenho é também se a própria condição do artista não é a inscrição da subjectividade nas linguagens, e se não é também por si, do ponto de vista psicológico e moral, um certo obstáculo ao trabalho colectivo. É preciso combater por um lado os vícios da sociedade, e por outro, os vícios que têm a ver com a própria estrutura mental e com uma certa mitologia do artista na sociedade contemporânea.

Lagoa Henriques — Estava a referir-me a uma organização que pudesse cobrar essa percentagem na transacção de um quadro, mas não só na transacção de um quadro, no "cachet" de uma grande vedeta de cinema, ou da canção. Quando vem aqui o Lou Reed ganhar não sei quanto, cobrar-se-ia uma percentagem mínima nessas verbas astronómicas.

Não seria possível mentalizar o artista para esse fim? O Van Gogh deu dois tiros na cabeça porque realmente não tinha condições de variadíssima ordem, e um "cachet" de um quadro do Van Gogh é uma coisa perfeitamente louca. O problema que se levanta é um problema ético.

Rui Simões — As Sociedades de Autores formaram-se normalmente a partir dos músicos e escritores, que não ligaram muito a todos os outros sectores. Nós no cinema não temos direitos de autor sobre nada, embora paguemos sempre os direitos de autor dos músicos e escritores.

Eduardo Geada — No cinema, não só cá mas em todo o mundo, o autor aliena os seus direitos ao produtor, ou seja, não conta o número de exhibições nem o número de cópias. Só somos pagos uma vez, tanto faz o filme fazer 30.000 espectadores como 1 milhão.

FALCATRUAS INCONTROLÁVEIS

José Afonso — Após o 25 de Abril as contas prestadas, suponhamos pelo Arnaldo Trindade, eram relativamente fiéis porque estava cheio de medo. Mas neste momento a coisa é perfeitamente **incontrolável**. Vendem-se 6000 discos e declaram-se 4000. Há circuitos selvagens que são mantidos pelos próprios editores e mais — neste momento vendem-se mais cassetes do que discos, perfeitamente selvagens. O próprio editor processa os vendedores que ele próprio mantém. Isto é a realíssima verdade — eu declaro isto peremptoriamente perante o próprio editor (o meu ex-patrão, porque mandei-o às urtigas), **sabemos perfeitamente das falcatruas** que eles andam por aí a fazer só que não conseguimos nunca **ter provas**. E na Sociedade de Autores, quando interpelamos os responsáveis, respondem-nos: "Veja você se sabe qualquer coisa?". O cantor chega ao patrão e refila: "Isto é completamente impossível, você está-me a aldrabar". "Não é. quer ver?". Trrim, trrim, trrim! Telefona para a cave. "Oh senhor fulano, saque-me aí o livro de facturas" (com as inflecções características daquela linguagem). "Como vê, só lá estão tantos averbados". Gostava que se analisassem estas implicações todas, que o Walraff, o tipo alemão que passa a vida a descobrir e desvendar este tipo de coisas, fizesse uma investigação-relâmpago e pusesse a careca dos tipos à mostra porque estou farto de escoicear e berrar e os tipos fartam-se de rir.

João Perry — O escritor e o pintor, quando é revendida uma obra não têm direito a uma percentagem? Lembrou-me que isso aconteceu com o Almada.

José Escada — Mas isso foi um caso excepcional. Há mesmo muitas reproduções de pinturas de que o pintor não recebe direitos de autor. Seria possível criar-se um contrato de venda

que salvaguardasse os interesses do artista mas isso exigia um acordo entre os artistas.

Eduardo Geada — Se não estou em erro, os direitos de reprodução de uma pintura **não pertencem ao pintor mas ao proprietário do quadro**, o que significa que os direitos de autor foram completamente alienados no acto de venda.

POR UMA RELAÇÃO CONCRETA

Rui Simões — Gostava imenso de saber como é que vocês vivem como artistas, na relação com o trabalho, com o espaço criativo onde estão, como são vítimas de todos os mecanismos? Era importante sair deste **esquema quase sociológico-jornalístico**, um discurso oral que não é a especialidade de nenhum de nós (mesmo os escritores). Por exemplo ao arquitecto já estava a dizer-lhe: "porque é que não vem fazer as nossas casas porque temos ideias incríveis para fazer um espaço novo, criativo, onde a relação da arquitectura e da vida é uma outra completamente diferente"? É como o Miguel Ângelo, estamos outra vez aí. Podia propor a este grupo fazer um trabalho na nossa cooperativa, onde a gente vive e onde trabalha. Aí havia uma relação directa, concreta, a todos os níveis.

Escada — Eu posso-lhe dar uma achega. Vivo num quatinho, tenho dois cães e estou a pintar um auto-retrato com os dois. Ora, estou muito aflito porque quase não tenho distância para ver o quadro. E aquilo que me vão pagar pelo quadro não me chega para dar de comer aos cães. É uma achega modesta mas enfim...

Lagoa Henriques — Eu tenho a convicção de que esta conversa tem uma certa importância e sobretudo pode ser o motor que permita criar novos encontros. Fez-se aqui uma reflexão, em que se procurou estabelecer uma aproximação de ligagens.

AS COLECTIVIDADES

José Afonso — Se querem realmente que saiam daqui dados concretos que prolonguem esta conversa, dir-lhes-ei que durante muito tempo, no fascismo, fui mais organizador do que cantor, e então dediquei-me, nas Sociedades de Cultura e Recreio, a ensinar à noite, fazer agitação, etc.

Há montes de colectividades espalhadas por esse país, e em todos estes Centros de Cultura existe neste momento um grande esforço de renascimento cultural, de reconquista do património popular que está a desaparecer. Estão à espera dos trabalhadores da arte deste país, resta saber se esse apoio tem a contrapartida, o benefício concreto e material para o pintor, o actor, etc. Eu vivo muito virado para estas coisas, e só não faço mais porque já não tenho saúde para o fazer.

A cooperação resultante de equipas incluindo as várias áreas artísticas, que trabalham nestes meios, era uma coisa que me agradaria.

Rui Simões — Estou cansado desse tipo de experiência. Falo antes de passar-se para um trabalho entre os artistas que sentem a necessidade de uma pesquisa, onde os vários sectores da arte se encontrem por necessidade própria de cada um **levar mais longe a sua linguagem**. Se há uma crise hoje em certos sectores, por exemplo na canção e nos filmes, ao nível da linguagem a utilizar, talvez a solução passasse por um trabalho que continuando a ser individualista, com todo o respeito pelo individualismo que eu tenho, a pesquisa de cada um pudesse enriquecer cada um dos outros.

José Escada — Em relação ao pintor o que se tem é muito a imagem do século XIX, do Gauguin e dos casos dos pintores pobres. E escapam os casos dos artistas que conseguiram, como o Rubens ou o Leonardo da Vinci, **condições muito diferentes de realização**.

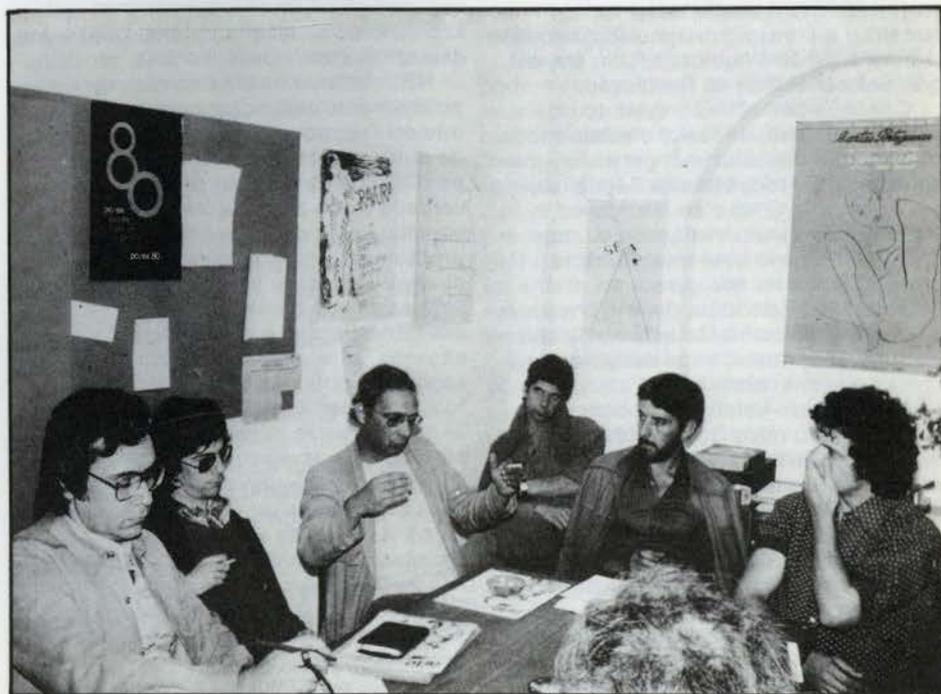
VALEU A PENA?

Arteopinião — O Rui Simões não pensa que não havendo a unidade para reivindicar o essencial, essa comunhão entre os artistas em todos os momentos da criação ainda está muito mais afastada?

Rui Simões — Por exemplo no cinema, a classe dos cineastas é uma classe falsa. Pouco nos une. Não é a defesa dos nossos interesses em comum que nos vai fazer organizar, apesar de termos um Sindicato, apesar de se ir fazer agora uma associação de realizadores, que ainda há-de resolver alguma coisa. O avanço da defesa dos

nossos interesses, passa antes por um trabalho à volta do que é específico em nós, que é o cinema, a criação ou a expressão.

E.M. de Mello e Castro — Se esta conversa fosse um encontro social em volta de uma mesa seria apenas muito agradável, simpático, teríamos dito coisas muito inteligentes ou muito estúpidas (seja como for, cada um deus aquilo que tinha para dizer) e estava o caso arrumado. Acontece que é mais do que isso. Daqui vai sair um texto que vai tocar pelo menos 2.500 pessoas, e um texto em que cada um disse sobre as suas próprias actividades aquilo que julgou honestamente que devia dizer. Por exemplo eu disse aqui coisas que já tentei dizer em alguns jornais, e nesses jornais mostraram-se desinteressados, que é uma forma de fazer censura, evidentemente. Devo recordar que durante a década de 60 escrevi muitíssimos artigos que eram filtrados e deturpados pela censura, e o eco desses artigos, embora modesto, ainda hoje se encontra aqui, além e acolá. A comunicação é sempre uma coisa útil! Porque os problemas que nós aqui tratamos são óbvios para nós, são os problemas que nos preocupam de dia e de noite, são o cerne da nossa vida, mas não são tão óbvios para um público que possivelmente tem **ideias românticas acerca dos artistas**, ou que julga que eles têm todos os problemas resolvidos, e quando os filmes aparecem são feitos por meia dúzia de **felizardos** que andam com uma máquina aos pulos, ou que os escritores vivem no melhor dos **paraísos** à espera que a inspiração lhes caia do céu, e os pintores são aquela classe de **malandros** que anda pelas ruas **bêbada**, e que à noite pinta aquilo que lhe dá na realíssima gana. **Nós não somos nada disso... embora sejamos também muito disso.**





SITUAÇÃO SOCIO-PROFISSIONAL DOS ESCRITORES PORTUGUESES

A situação actual do escritor português, encarada sob o duplo aspecto profissional e social, apresenta alguns factores positivos a par de outros francamente negativos. Desde logo, não é possível desligar essa situação do contexto nacional, sem prejuízo, bem entendido da sua especificidade própria.

Derrubado o regime fascista em 25 de Abril de 1974, atingiu-se um dos principais objectivos da luta sem tréguas que os escritores e artistas portugueses travaram durante 48 anos: o direito à livre expressão do pensamento, proclamado no Programa do M.F.A. e logo concretizado com a abolição da censura sob todas as formas. Hoje, esse direito acha-se inscrito na Constituição da República (art.º 37) e deve considerar-se uma conquista irreversível da Revolução.

Mas depressa se tornou evidente que essa conquista, só por si, não era suficiente para resolver os problemas essenciais do escritor, carecendo de ser acompanhada de outras medidas, nomeadamente de carácter económico, que à liberdade do escritor dessem um conteúdo efectivo. Por outro lado, o descontrolado e abusivo exercício da liberdade rapidamente poderia degenerar (como aliás veio a acontecer) na tentativa, a princípio dissimulada, depois já ostensiva, de a liquidar e, com ela, as grandes conquistas da Revolução.

Continua por definir o estatuto do escritor — como, de resto, o estatuto do trabalhador intelectual em geral. Ao apresentar à Assembleia da República, em Agosto de 1976, o seu Programa, o I Governo Constitucional anunciou que até ao fim do ano esse estatuto seria promulgado, e ao que parece a Secretaria de Estado da Cultura chegou a nomear uma comissão incumbida de o elaborar, mas quatro anos decorridos ele continua sem existir!

A falta desse Estatuto, e a demora na publicação do novo Código do Direito de Autor (cuja revisão foi também anunciada naquela data), são factores desfavoráveis a uma defesa eficaz dos direitos do escritor, devendo notar-se que este último diploma está a ser redigido por um grupo interministerial de que os organismos legitimamente representativos dos autores — como a Sociedade Portuguesa de Autores e a Associação Portuguesa de Escritores —

foram deliberadamente excluídos, apesar das suas insistentes reivindicações, apoiadas na Constituição. Esta, com efeito, consagra o direito de os trabalhadores participarem na elaboração da legislação que lhes diz respeito, e não apenas, como parece ser intenção da Secretaria de Estado da Cultura, de serem ouvidos sobre essa legislação depois de elaborada.

Deve no entanto reconhecer-se que o Código do Direito de Autor actualmente em vigor, salvo em determinados aspectos pontuais (como é por exemplo o que se refere aos direitos dos tradutores ou dos autores de obras cinematográficas, o primeiro dos quais foi aliás objecto de um projecto de lei apresentado pelo PS na actual sessão legislativa, projecto que obteve parecer favorável de todos os Partidos na respectiva Comissão Parlamentar mas não chegou a ser votado), contém os mecanismos indispensáveis a uma protecção idónea dos legítimos interesses dos trabalhadores intelectuais, tanto no plano económico como moral. Todavia, essa protecção será meramente teórica se os próprios trabalhadores se não organizarem para o exercício prático dos seus direitos. E é a eles que este compete, como resulta do art.º 42 da Constituição, que inscreve a protecção legal dos direitos de autor no quadro da liberdade de criação cultural. Ao Estado cabe assegurar as condições legais que o possibilitem, sem prejuízo da autonomia e independência dos organismos constituídos para esse exercício, cuja liberdade de acção é expressamente ressalvada pelo art.º 46 da Constituição.

Socialmente, a situação do escritor português é mais do que precária. Ele continua, salvo excepções cada vez mais raras, a ser um amador, condenado a exercer uma actividade principal que lhe garanta a sobrevivência e a relegar para segundo plano, quase sempre com sacrifício do seu legítimo tempo de descanso, a actividade literária.

Não obstante os rendimentos que auferem pela utilização das suas obras intelectuais, nomeadamente os direitos de autor, serem passíveis de incidência para efeitos de imposto profissional, a verdade é que os escritores não constituem ainda entre nós uma classe profissional, com todos os inerentes direitos e regalias, avultando entre estas últimas as que dizem respeito à assistência social e previdência. Esta situação, aliás, não é exclusiva dos escritores, pois que dela participam todos os criadores de obras intelectuais — compositores musicais, artistas plásticos e autores cinematográficos.

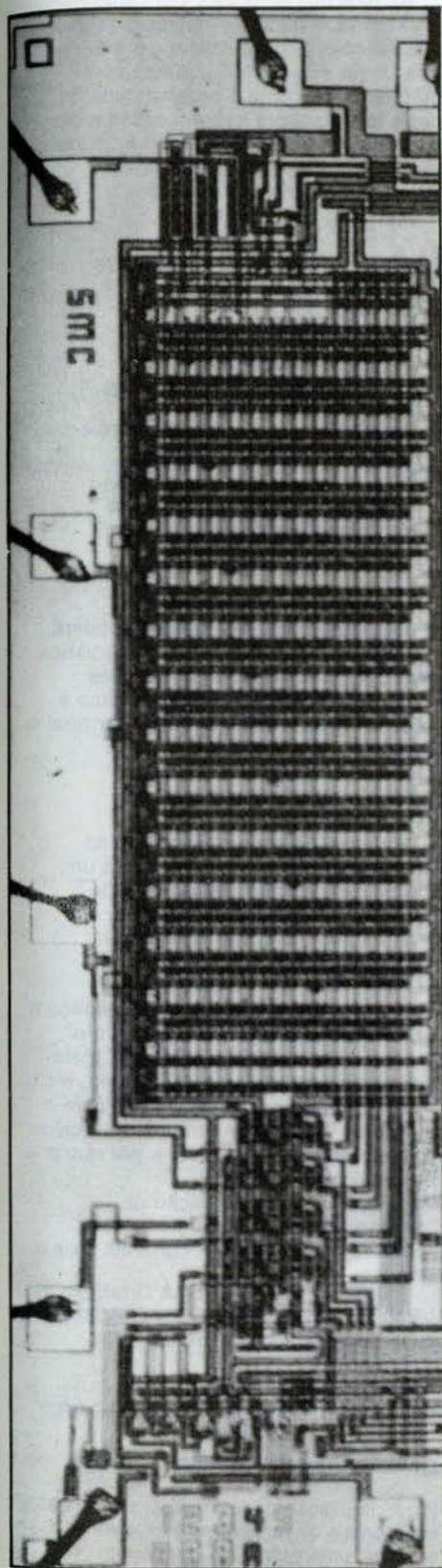
Aliás, de há muito que, através dos seus organismos representativos, como seja a Associação Portuguesa de Escritores e a Sociedade Portuguesa de Autores, tem vindo a ser reivindicada a criação de um esquema de segurança social que abranja os escritores, que se acham completamente desprovidos, como tais, de qualquer sistema que os

proteja contra os riscos da doença, de invalidez e da velhice, pois não pode aplicar-se-lhes, por manifesta inadequação, o regime geral estabelecido para os trabalhadores independentes. Apenas a Sociedade Portuguesa de Autores garante, aos seus sócios, a partir dos 60 anos de idade e com mais de 5 anos de inscrição na cooperativa, uma média anual de direitos igual à média dos direitos que até então lhes tenham sido creditados. Mas é evidente a justiça de estender este sistema a todos os escritores, o que não pode ser obra apenas de uma entidade particular e não pode fazer-se sem a colaboração dos poderes públicos. A incidência de uma taxa sobre as obras caídas no domínio público poderia ser um passo importante para a resolução deste grave problema, desde que a administração desse fundo fosse exercida pelos organismos representativos dos autores, tal como tem vindo a ser reivindicado pela S.P.A. e A.P.E. Neste sentido foi publicado o decreto-lei n.º 54/80, de 26 de Março, que no entanto regula esta matéria em termos inadmissíveis, repudiados por esses organismos, e cuja ratificação foi pedida na Assembleia da República pelo PS e PCP. Aliás, a própria Secretaria de Estado da Cultura anunciou a revisão desse diploma, o que porém mais de 3 meses decorridos continua por verificar-se.

Foram entretanto apresentadas propostas concretas tendentes a estabelecer um sistema de assistência e previdência social para os escritores, chegando a criar-se grupos de trabalho (na vigência do 5.º Governo) com a incumbência de estudar este problema, cuja urgência não sofre dúvidas — nem deveria sofrer dilacões. Mas o Governo actual parece ignorá-lo, o que constitui motivo de séria preocupação para as largas centenas de trabalhadores intelectuais por ele afectados.

Luiz Francisco Rebelo
(Presidente da Sociedade Portuguesa de Autores)

O ordenador: que futuro para arte?



"Tudo é conseguido a partir do número"
PYTHAGORE

"L'art sera science"
VASARELY

As artes plásticas, até há pouco tempo, (de)limitadas pela sua dimensão espacial específica e precisa sem invasão de disciplinas ou matérias alheias, nomeadamente à pintura, ao desenho e à escultura, têm sido nos tempos presentes definidas de uma maneira mais ampla e ambígua de molde a não tornar rigorosas fronteiras, por um lado, e por outro, a permitir uma interdisciplinaridade e integração cada vez mais nítidas.

Com o aparecimento do ordenador, surgem também as primeiras e novas possibilidades de alterar radicalmente processos de trabalho, pela rapidez com que eram obtidas certas soluções, como também e posteriormente a tentativa de automatizar o processo criativo pelo computador, tanto quanto possível.

É uma nova ligação, estranha ao processo, que surge então entre o artista e a obra de arte, pela interferência causada no processo da criação artística. Ligação esta muitas vezes dramática, atendendo às especulações e perturbações provocadas no "stato quo" tradicional dos meios artísticos, poderia resultar na destruição ou na anulação pura e simples dos mecanismos estéticos e artísticos, para os mais pessimistas, ou a solução ideal para todos aqueles que defendiam ardentemente a substituição do homem pela máquina no centro do processo e fenómeno criativo.

É evidente que, nem uns nem outros, tiveram razão.

O futuro imediato veio provar que em vez de serem propostas alternativas válidas de uma maneira autónoma para uma arte (ou ciência) do ordenador, mais problemas se levantaram, pois a dinâmica suscitada por questões pertinentes, tais como a relação emissor-receptor, o fenómeno artístico e a incidência social, a perspectiva estética, o original e o múltiplo, a função e a utilidade do objecto, o conteúdo e a forma, etc., deixaram e deixarão, provavelmente em aberto muitas questões, porque irresolúveis de uma forma definitiva, mas em todo o caso, o aparecimento do computador, coincide com uma cada vez maior consciencialização, atenção e resposta a todos estes problemas, o que é positivo.

A ARTE QUE NÃO É INSENSÍVEL A VIDA, NÃO PODIA TAMBÉM SER ALHEIA À TÉCNICA

Consequentemente os anos 60 são um marco significativo na introdução de uma certa tecnologia nas artes plásticas. Não uma tecnologia industrial ou material ou mesmo física, mas uma tecnologia electrónica, tendente a racionalizar pela acção da máquina, a própria acção e vida interna do desenho, da pintura e da escultura. Foi uma acção lenta e gradual, que, pela sua dificuldade de acesso e manuseamento, impediu ainda uma larga difusão, permitindo tão somente aos países mais desenvolvidos, a utilização (embora ainda restrita) deste tipo de equipamento, o que de certo modo não é ainda um factor de desenvolvimento das potencialidades teóricas postas em prática.

Decorrido já algum tempo e realizadas inúmeras experiências, há que fazer um balanço e simultaneamente realizar uma análise a todo este processo.

O ordenador provocou inegavelmente uma alteração na relação entre artista e criação artística e entre criação artística e objecto artístico ou Arte. Ou seja, a penetração ou interferência da máquina é variável e muitas vezes de difícil controle, a nível de separação ou delimitação de fronteiras entre a concepção e a realização ou a execução. A alteração introduzida no processo de criação artística, pela máquina, nem sempre foi considerada ou aceite de um mesmo modo.

Haverá diferentes opiniões, a máquina poderá ser um mero auxiliar técnico, sem interferir na concepção humana da realidade artística, a máquina será uma "máquina de criar" e então substituirá o homem, a máquina será co-responsável com o homem na concepção do processo de criação artística, a máquina será um mero executor das indicações do artista, ou a máquina será um executor das suas próprias indicações. A existência do artista nesta relação com a criação artística é posta em causa. Assim como é posta em causa também o sentido estético do conteúdo da representação dimensional e temporal, devidas à máquina. O suporte estético da pintura não poderá ser o mesmo suporte estético (?) de um múltiplo realizado pelo ordenador. O ordenador poderá produzir arte? Como? Uma linguagem artificial poderá ser comunicada pelo ordenador? Como?

Haverá divórcio entre artista e máquina ou será possível conciliá-los? Ou será possível a construção de uma

nova "arte" ou "ciência" ou "arte-ciência"? Vasarely defende uma integração da arte em sistemas de análise e de método científicos, quando refere, que "l'art sera science", o que deixa antever uma realidade decisiva e definitiva mas ainda incerta no tempo. Será uma arte constituída ou realizada cientificamente. Uma arte científica não é a arte que normalmente se entende. Uma arte científica pode também não abdicar do artista, nem da dialéctica inerente ao conteúdo da obra de arte. Uma arte científica não será uma anti-arte. Mas uma arte que aproveita da ciência o seu método científico, tendente a uma racionalização do processo artístico. E daí a aproximação da arte com a ciência.

A dialéctica da obra de arte é uma alternativa necessária e uma ruptura com um passado dominado pela metafísica.

O carácter de "obra aberta" que a obra de arte tem para muitos autores, críticos e teóricos como Umberto Eco, resulta forçosamente de uma modernidade alicerçada numa experiência-experimentação, pela ambiguidade na configuração e diversidade na leitura, pressupõe uma relação dialéctica permanente face à maior ou menor informação estética e semântica que uma obra pode possuir, como refere aliás Abraham Moles quando diz que "les oeuvres d'art jouent sur une dialectique subtile de l'attendu et de l'inattendu, du connu et de l'inconnu, de l'ordre et du désordre".

Ora o ordenador é um instrumento muito válido para operar numa metodologia científica na arte.

A CIENTIFICAÇÃO DA ARTE É DIALÉCTICA

Poderá o ordenador impedir uma relação dialéctica no processo da criação artística?

Há que analisar em primeiro lugar qual a importância do ordenador numa perspectiva normal da arte, ou seja, o ordenador interferindo no processo artístico sem contudo alterar substancialmente as relações dominantes. É do conhecimento, que com o recurso ao ordenador tem sido possível desenvolver uma série de projectos que se socorrem de sistemas combinatórios e aleatórios (registo de situações possíveis), havendo um apoio mecânico no sentido da visualização de imagens operáveis. Este tipo de intervenção não levantará grandes problemas de ordem estética, uma vez que a máquina é um "meio" para se chegar a um resultado que é decidido pelo operador ou artista, inicialmente (im)previsto.

O ordenador numa perspectiva especial da arte, ou seja, quando não funciona como "meio", mas com um grau de intervenção bastante elevado (sem contudo possuir ainda uma autonomia de "criação"), pela selecção, combinação e permutacionalidade das informações

gráficas e pictóricas, inicialmente introduzidas, os resultados são geralmente imprevisíveis e poder-se-á então dizer que o operador-artista é ultrapassado na medida em que não controla o processo "criativo" (que é transferido (?) para a máquina). Aqui restará saber então se esta simbiose é frutuosa, ou seja, que tipo de acontecimentos ocorrem e que tipo de resultados se verificam. O problema complica-se. Porque o campo de intervenção do ordenador é vasto e inesgotável (?).

É aqui que urge clarificar a confusão que geralmente se constata.

A Arte existe conquanto a realização e a execução tenham sido obtidas pelo computador. A concepção pertence ao artista e a concretização foi devida a um agente exterior, mas que não torna a "imagem" imprevisível. Quando a realização e a execução pertencem ao ordenador após "concepção" da máquina por programação inicial do artista, e sendo o resultado uma "imagem" imprevisível, será viável dizer que decorreu uma criação artística normal?

Arte é comunicação visual. Comunicação visual nem sempre será Arte. Comunicação e Arte são compatíveis quando o ordenador interfere decisivamente? Mais. Será viável criar ou admitir uma nova estética que resulte de um acto comunicativo da máquina através de uma linguagem artificial? Uma linguagem artificial pressupõe uma comunicação de tipo novo, logo a invenção de uma (nova) arte.

A natureza da ambiguidade em arte tem os seus limites, e o ordenador pode eventualmente ultrapassar esses limites.

Que futuro (para a arte), podemos esperar do ordenador?

Enquanto que ao nível das artes plásticas, segundo um conceito tradicional, a obra de arte é o corolário lógico de uma acção criadora, individual e única, sem possibilidade de repetição ou aproximação, ao nível do ordenador, a "obra de arte" ou mais correctamente "modelo" é colectiva e múltipla. Porque representável segundo um número infinito de vezes.

A multiplicidade da imagem através da sua (re)apresentação é um factor irrefutável. O tipo de multiplicidade é variável. A repetição de um "modelo" será em função da "cópia" ou em função de uma "permutação/variação".

O carácter colectivo e múltiplo em substituição do carácter individual e único define uma perspectiva correcta e segura em função do futuro.

A inserção do ordenador no processo de criação artística implica portanto e necessariamente a alteração da relação entre Emissor, Mensagem e Receptor.

O processo de criação artística poderá ser estruturado em 4 grupos:

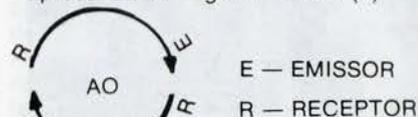
- 1. criação artística
- 2. emissor
- 3. obra de arte/mensagem
- 4. receptor

Verificaremos que a mensagem da

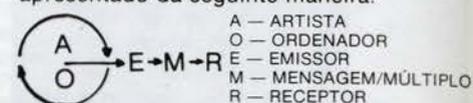
obra de arte será o "múltiplo" sendo todos os outros pressupostos atribuídos a entidades colectivas, tais como o da criação artística (artista e ordenador), o emissor e o receptor. O núcleo provavelmente mais importante e mais polémico será o da criação artística que envolve as relações entre o homem enquanto artista e a máquina enquanto ordenador.

As relações possíveis são variáveis mas em todo o caso a reciprocidade de informações entre o artista e o ordenador terá de ter sempre e em qualquer momento, presente a possibilidade de decisão e controle sobre o ordenador.

Assim o núcleo da criação artística (artista e ordenador) poder-se-á apresentar do seguinte modo: (1)



O esquema completo seria apresentado da seguinte maneira:



Poder-se-á ainda e finalmente sintetizar o referido esquema:

$$E(AO) \rightarrow M \rightarrow R$$

Conclusão:

Admitindo que o ordenador poderá intervir no processo de criação artística sem alterar a estrutura de relações fundamentais do fenómeno estético e informacional, temos que analisar qual o papel do ordenador para o desenvolvimento da Arte.

Qual o futuro da Arte nestas circunstâncias?

A utilização do ordenador como "meio" ou "método" necessário a um trabalho de registo, de arquivo, de consulta, de recolha de material, etc.

A intervenção mais activa do ordenador resultando numa multiplicidade de "imagens" com funcionamento dimensional no espaço e no tempo, quer através do "múltiplo", quer através da "imagem móvel" (pela animação, pelo cinema, pelo video, etc.).

A abordagem a obras de arte com o intuito de analisar parâmetros genéricos e específicos por um lado, e por outro, a possibilidade de transformação/transposição de "originais", permitindo determinar sentidos pedagógicos e culturais para a arte.

O ORDENADOR SERÁ O MELHOR VEÍCULO DE TRANSMISSÃO A UM NOVO ESTÁDIO DA ARTE, O DA CIÊNCIA.

O FUTURO DA ARTE SERÁ A CIÊNCIA DE HOJE: O ORDENADOR.

António Quadros Ferreira

(1) A circulação de informações entre os emissores e os receptores é indefinível e segundo uma ordem não predeterminada.

Sousa Lopes na Fundação Gulbenkian

Continuamos à espera do(s) Museu(s) de Arte Moderna...

Continuamos sem conhecer a arte portuguesa do século XX...

A Fundação Gulbenkian, de há dois anos para cá, mostrou-nos retrospectivas de Pomar, António Pedro, Júlio Reis Pereira, artistas que marcaram etapas da história da pintura portuguesa do século XX (o neo-realismo, o surrealismo, o expressionismo).

Vimos recentemente Sousa Lopes. Porquê? Que prioridade cultural levou a tal opção? Como devemos interpretá-la?

São perguntas que queremos deixar para meditação aos mais novos, a que acrescentaremos alguns dados históricos — não críticos — que lhes permitam situar este pintor.

Abordaremos a obra de Sousa Lopes, partindo de duas premissas:

1) Embora não aceitando a relação sociedade/obras de arte numa perspectiva determinista, não podemos deixar de considerar que a obra deste pintor faz parte da "ideologia imaginizada" (1) de uma dada classe — a burguesia — num determinado período da história portuguesa, que em parte coincide com o Estado Novo.

2) A partir do momento em que a burguesia no poder "sentiu necessidade de um 'ambiente'... toda uma arte 'oficial', dita académica... a única que era aprovada pela Academia nas mãos da burguesia, e garante do 'valor' da cultura burguesa, pôs-se a ornamentar os edifícios e as casas, a criar com efeito um ambiente falsamente cultural de que não nos separámos ainda. Nada é mais perigoso que a recuperação da cultura e

da arte por todo o poder, qualquer que ele seja". Tal situação "tira praticamente à arte toda a sua eficácia, toda a sua vida, visto que o próprio da arte é dar à sociedade um espelho crítico" (2).

Sousa Lopes nasceu em 1879, por coincidência no mesmo ano em que Silva Porto e Marques de Oliveira traziam de Paris o naturalismo da Escola de Barbizon, que continuava as tendências paisagísticas da nossa pintura romântica e iria marcar o gosto oficial pelo século XX adiante.

Começando por ser ajudante de farmácia em Alcobaça, foi apoiado na sua vocação artística, por Afonso Lopes Vieira, poeta representativo de uma marcada tendência nacionalista, expressa na insistência em temas e heróis históricos e no culto de valores, modos e paisagens "tipicamente portugueses" (o pitoresco, o folclore, o campo). Curiosamente, essas duas linhas estarão presentes na pintura de Sousa Lopes.

Na Academia de Belas-Artes, onde estudou a partir de 1898, foi discípulo de Luciano Freire e de Veloso Salgado, que apoiaram a sua tendência para o claro-escuro, para os contrastes, e a sua exaltação da cor.

Em 1903, seguiu como bolseiro do legado Valmor, para Paris, onde foi discípulo de Cormon (3). Aí deve ter sido francamente marcado pela pintura impressionista, então já reconhecida, enquanto as grandes experiências se desenvolviam noutros campos.

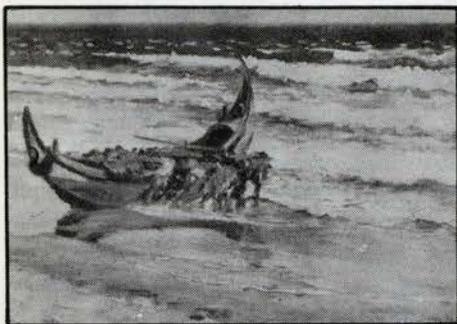
Em 1906, faz uma viagem a Alger como Monet, mas também como já DélaCroix tinha feito. Em 1907 vai a Veneza.



Em 1906, morria Cézanne; em 1906-7, Picasso pinta as "Démouilles d'Avignon"; em 1912, surge o cubismo sintético; encontram-se Klee, Marc e Macke.

Por essa mesma altura, desenvolvia-se em Portugal o movimento de vanguarda, encabeçado por Almada, Amadeu, Santa Rita, e pelos Délaunay, que aqui se haviam refugiado da guerra.

Em 1917, surge o número único da revista "Portugal Futurista" e vem a Portugal o ballet de Diaghilev.



O lançar dos barcos — Museu N. Arte Contemporânea



Barcos — Museu N. Arte Contemporânea

No mesmo ano de 29, Salazar caracteriza a futura reorganização constitucional: "Nada contra a Nação, tudo pela Nação".

Expõe no Salon, em 1906, 1907 e 1912. Em 1908, pinta as "Ondinas", obras manifestamente académicas, inspirada na poesia de Henri Heine, traduzida por Gonçalves Crespo (Nocturnos):

"E deixa que o abracem as belas Ondinas e lânguido goza caricias divinas à luz do luar" (Fig. 1).

Em 1917, apoiado por Lopes Vieira e José de Figueiredo, realiza a 1ª exposição individual em Lisboa (265 trabalhos). Foi um êxito que o consagrou.

"Com a afirmação de beleza que as obras que a compõem encerram, a exposição agora aberta ao público é assim também uma altíssima lição, lição, dia a dia, mais necessária entre nós, e que, aproveitando a todos, deve entretanto ser meditada sobretudo pelos novos que, nela, poderão aprender como a obra de arte para ser grande necessita de ser conscienciosamente estudada, sendo essa a única maneira de se chegar à sobriedade de processos que, em Sousa Lopes, como em todos os verdadeiros artistas, não é senão a simplificação longa, inteligente e pensadamente procurada" (José de Figueiredo).

"...ele surge-nos, a seguir a Columbano, como um alto continuador da grande tradição portuguesa da Pintura, como um bom neto dos nossos Primitivos, descendente, por varonia, dos príncipes da Raça — de Nuno Gonçalves, de Cristóvam de Figueiredo, do mestre de Tarouca"... (Afonso Lopes Vieira) (4).

É nesse ano, em 23 de Julho, que pronuncia uma célebre conferência sobre Arte Contemporânea, no almoço do Rotary Club de Lisboa, no Avenida Palace. De tal intervenção é dado testemunho no Diário de Notícias (6).

"Começou o ilustre director do Museu de Arte Contemporânea por se referir à época que passa, nos domínios da arte, e mais propriamente nos da pintura, afirmando que o momento é de intensa criação, de conquista de formas da mais variada e profunda expressão, tudo indicando que pode antever-se uma próxima Renascença, que há-de honrar e tornar apontado o nosso século.

Entretanto depois no desenvolvimento das características interessantíssimas do movimento moderno, teve o grande artista ocasião de patentear os seus profundos conhecimentos e a sua larga cultura.

Fala dos modernistas e dos impressionistas, e dentre os primeiros, marca, a traços largos, o perfil da obra de Cézanne, grande colorista, artista de génio, de sensibilidade complicada, inábil, de realização penosa, que contrasta com a sua concepção artística, que é vasta e sã, o que não quer dizer que não tenha quem, pelo contrário, exalte as suas insuficiências.

Depois, distingue entre modernos e modernistas, define as suas tendências e as suas aspirações. E, assim, referindo-se aos modernos, diz que uma das suas principais características é uma nobre reacção do espírito prático e ânsia do

estilo e de ordem, contra o prosaísmo e a exactidão inexpressiva da máquina, contra a saturação dos processos mecânicos, contra o convencionalismo académico, e o falso realismo cheio de convenções, fruto de uma falsa interpretação do espírito democrático.

Para melhor definir os novos elementos de beleza, revelados pela era moderna, descreve a influência dos grandes mestres impressionistas, como Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, etc., aos imitadores sem escrúpulos e sem talento que lhes sucederam, e ao movimento de reacção que se seguiu, procurando a reconquista do estilo.

A seu pedido, Sousa Lopes foi enviado como capitão para a frente de batalha da Flandres, para desenhar apontamentos de guerra, para gravuras, pequenas telas e, mais tarde, painéis destinados ao Museu Militar.

Deles diz Manuel Mendes (5):

"Ao conceber e realizar estes quadros de larga composição decorativa, Sousa Lopes sentia-se possuído como que de um grande sentimento heróico, reflexo das lutas que havia presenciado, e quis neles concretizar uma gesta de epopeia. Toda a arte tem, abençoadamente, as suas limitações, e verdade seja que nessa obra de um sonho porventura frustrado, as sérias e reais qualidades do pintor que havia nele cedem o passo a outros valores, nos quais, acaso, diminuem as suas mais vivas e fecundas virtudes".

Trabalhando entre Paris e Lisboa, torna-se um pintor consagrado, mundano, que em 1927 expõe na SNBA 147 trabalhos.

É em 1929, à morte de Columbano, nomeado Director do Museu de Arte Contemporânea, o que provoca o protesto imediato de artistas e intelectuais.

Acentua como este movimento moderno continua alastrando, principalmente na Europa, e designadamente na Itália, com Segantini; na Espanha, com Sorolla, Zuloaga e Andraza; e Camoraza; na Bélgica, com Ryssellenque e Emile Claus; na França, com Albert Besnard, Henri Martin, Ernest Laurent, Le Sidaner, Renoir, Degas, Rodin e Bourdelle, dum lado, e, na outra linha, Maurice Denis, Desvallières, Flaudrin, Lebasque, etc., mantendo a Inglaterra neste campo a sua orientação conservadora.

Alarga-se, depois, em considerações acerca da influência da corrente modernista em Portugal, tendo as suas palavras, sobre a nossa produção artística e sobre as condições em que ela se pode criar, um vivo colorido a que não faltou a expressão artística e literária. Manifestou a sua opinião acerca do estilo e da orientação que lhe parece ser a característica da nossa arte, e numa rápida análise estuda os **melhores mestres de pintura dos últimos tempos**, a cujas obras se refere, **como Domingos Sequeira, Lupi, Silva Porto, Columbano e Malhoa**. Termina afirmando que a 'nossa arte será sempre mais sensível do que cerebral' e, num rasgo a que não faltou

eloquência patriótica — 'para bem utilizar os nossos dons naturais, e realizarmos as nossas aspirações, vêm, providencialmente, as descobertas dos impressionistas, revelar-nos a magia da luz, para os segredos do ar livre, e fornecer-nos as armas e os preciosos equipamentos para partirmos em busca da nossa forma de expressão, da nossa arte, que queremos bem lusa, bem do nosso torrão'.

Sousa Lopes ignora, portanto, no que se refere à pintura internacional, fauvismo, cubismo, futurismo, surrealismo. Como amostragem, entre os pintores que refere, encontramos Besnard, pintor de ar livre, influenciado pelos impressionistas; Desvallières, pintor de retratos mundanos, de estilo oficial; Sorolla, impressionista espanhol, de fortes e variados matizes cromáticos, que se inspirou na vida dos pescadores e foi também pintor de retratos, etc.

Quanto à pintura portuguesa, traça a evolução do gosto oficial, de Sequeira a Malhoa, desconhecendo a riqueza dos anos 10-20 e o próprio Almada que, por essa época, estava em Madrid, decorando os cinemas e teatros S. Carlos, Barceto e Muñoz Seca. Nada mais expressivo da sua posição academizante que esta palestra onde parece antever a "renascença portuguesa" de António Ferro e demarcar o que será o estilo oficial equilibrado da 2ª geração, a partir de 33, orientado pelo SNI.

Sousa Lopes é, segundo João Alves, um dos raros casos em que "o naturalismo, divergindo da dócil comocão de Silva Porto, não se degradou em amolecer..."

"Esta singularidade, entre naturalistas portugueses parece que, por um lado, torna o sucesso profissional de Sousa Lopes estrada sem destino precisamente porque levou a um paroxismo interminável o nosso primário, passivo e teimoso gosto pela natureza. Mas, por outro lado, torna mais uma vez sensata a vontade de perguntar...: sem olhar à suzerania dos estigmas de aprendizagem, teria Sousa Lopes, espectador de tantas novidades artísticas do seu tempo, sucessoras do seu naturalismo de berço, podido ser um cubista, um super-realista ou abstracto?"

"...Talvez Sousa Lopes testemunhe aquela nossa ancestral fraternidade à natureza e não pudesse, como tantos homens, depois de ter acompanhado a mais límpida sublimação, resistir a tornar sofregamente à vizinhança extrema da vida, não obstante a falta de etiquetas nela e uma tradição de intelectualismo nele" (7).

Em 31, conjuntamente com José de Figueiredo, Sousa Lopes leva ao Jeu de Paum em Paris, uma Exposição Cultural Portuguesa, com obras de Columbano, Lupi e Silva Porto.

Entretanto, os artistas portugueses lutavam com dificuldades, não vendiam, o que os levará a uma tomada de posição conjunta. Uma comissão nomeada pela assembleia geral da

SNBA, em 33, composta por Diogo Segurado e o jornalista Luís Teixeira, apela para o Governo e, do facto, é dado testemunho nos jornais: não há encomendas, particulares ou oficiais, faltam os apoios.

Sousa Lopes parece não ter dificuldades. "Instalado na Casa do Regalo, continua nessa época a impor-se à sociedade lisboeta com as suas recepções, a que comparecem pessoas de elevada categoria social..." (8).

Em Março de 1932 é agraciado com as insígnias de grau de cavaleiro da Legião de Honra, em cerimónia realizada na Legação de França, pela acção desenvolvida na exposição de Paris.

Ainda em 32 é vogal fundador da Academia de Belas-Artes e expõe novamente na SNBA.

Declinará o convite para reger as cadeiras de pintura da Escola de Belas-Artes, então vagas pela aposentação de Carlos Reis e Veloso Salgado.

Em 1934, expõe no seu atelier da Casa do Regalo pintura a fresco (Moliceiros, Os Galgos e os Cines e O Vira). Durante 12 anos estudará as técnicas do fresco; com auxílio de regras práticas fornecidas por um artífice italiano, Zapparoli, e depois de consultar químicos e engenheiros, fez estudos e ensaios até obter um processo renovador.

Em 35 conclui outros três frescos destinados à Assembleia Nacional, com cenas de trabalho (Vindimas, Pesca e Lagar de Azeite).

Em 1937, faz uma viagem a Itália, para se aperfeiçoar na técnica da decoração mural, conhecendo os grandes fresquistas do Renascimento. Influenciado por Tintoretto e Veronese, realiza os cartões para os murais da Assembleia Nacional, com temática relativa aos Descobrimentos: Conquista de Ceuta, Diogo Cão na Foz do Zaire, Passagem do Cabo da Boa Esperança, Descobrimento do Brasil, conquista de Malaca, além de dois frescos maiores com a chegada de Vasco da Gama a Calecute e Sagres.

Será preciso recordar que os regimes fascistas se utilizam precisamente de determinados períodos de grandeza histórica para exaltarem valores nacionalistas, e que, no caso português, foi a expansão, o "leitmotif" do regime?

Em 39, Sousa Lopes esboça o tríptico "Portugal", com o pastor guardando o gado, os pescadores saindo para a faina do mar e os cavadores num terreno bem iluminado pelo Sol — símbolo de um Portugal agrário, artesanal e retrógrado, num mundo industrializado e em guerra. Não chegou a concluí-lo.

Sousa Lopes fez parte da Comissão Nacional do Duplo Centenário e da Comissão dos Centenários de Leiria e foi um dos organizadores da exposição de Soares dos Reis no Porto.

Em 12 de Dezembro de 40, apresenta nova exposição na Casa do Regalo, com cartões e experiências de cor, além de uma obra terminada — O Infante D. Henrique examinando os portulanos —



Para a comunhão — Col. Maria Madalena Cardoso Franco de Sousa



Minhotas — Museu N. Arte Contemporânea



Procissão — Museu N. Arte Contemporânea

Desde 1922, Siqueiros tinha feito o manifesto por uma arte popular e iniciara-se o muralismo mexicano.

Em 38, Salazar lavra as bases do programa das comemorações do Duplo Centenário, a realizar entre 1939 e 40.

para o Instituto Ibero-Americano de Hamburgo. Este trabalho foi apresentado na Alemanha em meados de Abril de 1942, quando ali se inaugurou a exposição de outros artistas portugueses.

Era o "intercâmbio cultural" entre Portugal e a Alemanha nazi...

Entre 42 e 45 Almada realizou os frescos dos correios (Restauradores) e da sede do Diário de Notícias. Entre 45 e 48, as séries para as Gares de Alcântara e da Rocha.

Sousa Lopes faleceu em 21 de Abril de 1944.

Os frescos da Assembleia serão concluídos por D. Rebelo e J. Rebocho.

Além dessa pintura de grandes dimensões, nitidamente vinculada ao regime, que pintou Sousa Lopes?

— Paisagens decorativas, marinhas de



Veneza à noite — Museu N. Arte Contemporânea



A blusa azul — Museu N. Arte Contemporânea

cores fortes, com empastes de tinta, à maneira impressionista, a "modernidade" aceita pela burguesia dos anos 30;

— temas folclóricos, pescadores, aspectos festivos e coloridos de feiras e romarias — o povo como a burguesia o aprecia, no seu aspecto despreocupado, alegre, desvinculado de qualquer problemática social; o povo hercúleo, sem fome;

— o retrato (de que são bons exemplos o de sua primeira mulher e Blusa Azul) bem exemplificativo do que na terminologia de Nicos Hadjinicolaou seria a "ideologia imaginizada da alta burguesia portuguesa", sem dúvida com qualidades plásticas, que lhe valeram o apreço dessa burguesia, que se poderia gabar de ter em sua casa o "ambiente" de um gosto aberto a uma contida modernidade.

"A sociedade para que pintava reagia lentamente às novidades, não compreendia Amadeu de Sousa Cardoso, o maior pintor português do 1º quartel, cujas obras estiveram esquecidas durante cerca de 40 anos, e reflectia um povo que, em certos períodos, não é... 'renovador, mas conservador — mero veículo do passado, de formas que não correspondem... ao conteúdo do presente' (Augusto da Costa Dias)" (9).

Sousa Lopes foi homenageado numa exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea, em Dezembro de 45, logo após a sua morte e a doação das suas obras ao Estado.

"Pela natureza excepcional de um talento em que a fértil abundância jamais prejudicou a excelsa qualidade; pela sua visão do nosso Mar e das gentes que nele labutam, e que o tornou o maior pintor marítimo português; pelo renascimento do fresco, com que o artista abriu novo horizonte à decoração moderna e dele fez um primitivo contemporâneo; pela sua fé e amor à Arte, à qual dedicou misticamente a vida inteira, Sousa Lopes aparece-nos como um dos Heróis da Pintura Nacional" (Afonso Lopes Vieira) (10).

Outra retrospectiva é feita em 1946, no Porto.

Em 1962, a Liga dos Combatentes promove-lhe uma exposição de homenagem na SNBA (155 obras).

Em 1969, a Fundação Gulbenkian apresenta 10 obras de Sousa Lopes numa exposição de aquisições feitas em Paris (11).

Em 1980, a Fundação Gulbenkian promove uma nova retrospectiva, comemorativa do centenário do nascimento do pintor.

"A presente exposição... não pretende mais do que... 'lembrar Sousa Lopes'".

"Ao público competirá reconhecer a sua importância" (12):

Margarida Calado

(1) Tradução sugerida por José Augusto França para o conceito de "idéologie imagée" de Nico Hadjinicolaou in **Histoire de l'Art et lutte des classes**, François Maspéro, Paris, 1974

(2) Michel Ragon, **L'Art pour quoi faire?**, Casterman, Poche

(3) Cormon (1845-1924), discípulo de Cabanel, académico, e Fromentin, orientalista, foi pintor de composições históricas, famoso no seu tempo

(4) Exposição **Sousa Lopes**, catálogo com prefácios de José de Figueiredo e Afonso Lopes Vieira, SNBA, Lisboa, 1917

(5) Manuel Mendes, "A exposição do pintor Sousa Lopes" in **Colóquio**, nº 22, Fevereiro de 1963

(6) "Rotary Club de Lisboa, **A arte contemporânea**" in **Diário de Notícias** de 24 de Julho de 1929

(7) João Alves, "Os pintores de 1900" in **Lusitana**, vol. 3º, Dezembro de 1956

(8) Manuel Farinha dos Santos, **Exposição de homenagem à memória do Mestre Pintor Sousa Lopes promovida pela Liga dos Combatentes sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian**, Dezembro de 1962

(9) *Idem* (à margem... Farinha dos Santos, 2º assistente da Faculdade de Letras, foi também inspector da PIDE!)

(10) Exposição **Sousa Lopes** (obras doadas ao Estado), Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, Dezembro de 1945

(11) **Columbano, Sousa Lopes, Francisco Smith, Souza Cardoso, Vieira da Silva**, aquisições da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, Lisboa, 1969

(12) **Sousa Lopes**, catálogo da Exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Maio/Junho de 1980

OUTRA BIBLIOGRAFIA

— Figueiredo, José de, "Exposição Sousa Lopes" in **Ilustração Moderna**, 2º ano, Porto, Maio de 1927, nº 13

— França, José Augusto, **A Arte em Portugal no século XX**, Lisboa, ed. Bertrand, 1974

— França, José Augusto, "Adriano de Sousa Lopes" in **Dicionário da Pintura Universal**, vol. III, Lisboa, 1973, Estúdios Cor

— Macedo, Diogo de, **Sousa Lopes Luz e Cor**, 2ª série, Coleção Museum, nº 2, Lisboa, 1953

— Pamplona, Fernando, **Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)**, Livraria Tavares Martins, Porto, 1943

— Pamplona, Fernando, "Sousa Lopes" in **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal**, vol. IV, Lisboa, 1959

— "Sousa Lopes" in **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**, vol. 29, Editorial Enciclopédia Lda., Lisboa-Rio de Janeiro

— Vasconcelos, Flório de, "Lopes, Adriano de Sousa" in **VERBO**, **Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura**, vol. 12, Ed. Verbo, Lisboa, 1971

Educação pela arte



1. Qual a finalidade genérica da educação? Partamos do princípio de que é formar pessoas autônomas e relativamente ajustadas, autoconfiantes, seguras, voluntárias e criativas, numa palavra: auto-realizadas quanto possível embora não necessariamente conformistas. Para a prossecução desta finalidade afigura-se-me de extrema importância o desenvolvimento da criança e do adolescente através das diversas **formas básicas de expressão artística** (designadamente, corporal, vocal, dramática, musical e plástica) para que o adulto não venha a tornar-se um ser unidimensional, tantas vezes triste caricatura daquilo que poderia ter sido.

A educação tradicional, fundamentalmente baseada num ensino "ex-cathedra", passiva e longe da vida concreta para o aluno, talvez nem educação se devesse chamar (e quando o fosse, era-o demasiado directiva, se não mesmo repressiva) mas tão só instrução (e quantas vezes péssima, no essencial dirigida à memória em pura perda). Tal educação fracassa se atendermos às grandes necessidades **vitalis** da pessoa humana: auto-realização (com o desenvolvimento harmonioso do maior número de capacidades), "státus" social não, "robotizado", segurança física e emocional, desbloqueamento e eventual sublimação do desejo, valorização e expansão de eu, criatividade.

Só uma **educação nova, activa e polivalente**, respeitadora da singularidade pessoal (logo também relacional) do educando — e nele centrada —, alegre e imaginativa, cooperante e concreta, não excessivamente judicativa, intimamente ligada à vida, ao ritmo, à cor, à imaginação e ao movimento — só uma educação assim poderá desenvolver as faculdades não exclusivamente lógico-discursivas e lógico-matemática

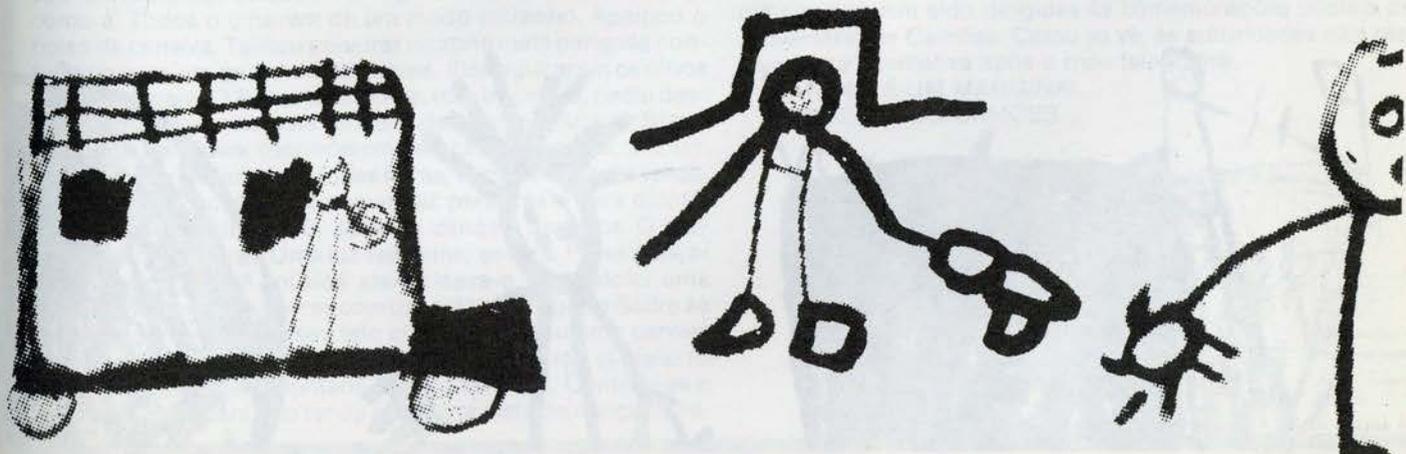
(designadamente as capacidades atléticas, afectivas, motoras, sociais e dialogantes), além de servir também para "construir" os centros de interesse necessários para o desenvolvimento das faculdades lógicas atrás mencionadas.

2. Em grau maior ou menor, uma grande parte da humanidade é constituída por seres distorcidos, emocionalmente fracassadas no seu desabrochar natural, portanto sem a possibilidade de tirarem da vida **todo o prazer** que ela superiormente pode dar e de auxiliarem **os outros** no crescimento da sua personalidade e no estabelecimento de mais ricos, complexos, diversificados e gratificantes contactos inter-pessoais.

Tais personalidades caracterizam-se pela rigidez de atitudes, bloqueamento dos poderes psíquicos, dificuldade de integração da pluralidade das experiências na unidade do eu, pobreza de percepções, de imaginário e de criatividade.

Sendo o eu saudável um fluxo dinâmico construído, nos parâmetros do pensamento biológico e desde a mais tenra idade, pelo condicionamento social, a capacidade empática de relacionamento e a educação, importa sumamente **ajudar** a formarem-se personalidades ricas, multifacetadas, expansivas. Elas serão independentes, espontâneas, adaptáveis aos vários e sucessivos papéis sociais, dotadas de múltipla destreza, pensando "com o corpo inteiro" e, para além de agir e pensar, sabendo como que "dançar a sua própria vida" (Garandy).

Aliarão, assim, o princípio apolíneo de ordem, do equilíbrio e da lógica, ao princípio dionísio do prazer, ao mesmo tempo que sublimarão a sua



agressividade natural na acção criadora aos mais diferentes níveis, em vez de a usarem, em bruto, contra os outros ou, como tanto vezes acontece nos tão comuns sentimentos de inferioridade e culpa, contra si mesmos.

3. A civilização judaico-cristã, combinada com elementos grego-romanos fundamentalmente pós-socráticos, conduziu ao predomínio absoluto do discursivismo conceptual e ético-judicativo ("logos") como forma de expressão por excelência.

Neste pano-de-fundo, as sociedades actuais de Ocidente e Leste (essencialmente tecnocráticas ou burocráticas) evoluíram num sentido em que o dinheiro, o consumo, a técnica e a organização **dominam** o homem em vez de estarem — como parecem deveriam estar — ao seu serviço. A cultura tornou-se **cultura de massas**, degradada, essencialmente veiculada pelos "mass-média". A arte torna-se, para a imensa maioria das pessoas, simples e apressada **contemplanção**. O homem, transformado em "homem-massa", deveio individuo isolado na multidão, vazio e frustado, ou simples elemento do público consumidor da sociedade-espectáculo. A espontaneidade e o sentido de plenitude são, cada vez mais, **pura-ausência**, em cadências urbanas mecanizadas e despersonalizantes. A verbosidade impera; ou o silêncio gritante.

Assim, a par de uma alteração radical das estruturas destas sociedades, afigura-se-me — na linha, aliás, do mais válido pensamento contemporâneo, em cuja "heteroclitia coerência" procuro situar esta "síntese adjectiva" — a necessidade urgente de criar um **homem novo**. É aí que pode desempenhar um papel de capital importância a **educação pela Arte**, ou — segundo julgo, com mais propriedade — pela **Expressão Artística**.

De facto, se para o educando de mais idade o que vulgarmente se designa por "obra de arte" — para uma sinfonia de Beethoven, um quadro de Van Gogh, um bailado de Maurice Béjart, um poema de F. Pessoa, uma peça de Brecht, um filme de Visconti — pode ser um elemento motivador para **fazer coisas**, expressar-se (bem como, sem herarquias valorativas, a chamada "arte popular" — um cantar alentejano, uma dança açoriana, um barro de Rosa Ramalho, uma quadra de António Aleixo), certo é que a nova educação aqui proposta não tem por objecto nem a fruição directa da Arte (das artes...) nem tão pouco o ensino das técnicas artísticas (o que competirá às escolas especializadas nesse campo), mas sim o **desabrochamento da personalidade pelas diversas formas de Expressão que subjazem às actividades estéticas e lúdicas**.

A tónica será posta, pois, na Expressão a todos os níveis, nomeadamente o Movimento (compreendendo também a dança), a Música (onde se incluirá o canto, o "Desenho" (no seu sentido mais lato e máxima espontaneidade), o Drama, enfim, como globalização das diversas formas expressivas. Essa **globalização** é aliás muito importante porque a "tirania" do conceito e do juízo dividiu o que é uno, como a Natureza e a Cultura, o Corpo e o Espírito, o Acto e o Pensamento, a personalidade afinal, nas suas virtualidades múltiplas.

A educação pela Arte (para continuarmos a usar a "consagrada" expressão de Herbert Read: "Education Through Art") procurará proporcionar ao educando **um clima** de afecto, jogo, imaginação, desinibição, ordem criativa. Não será nem um ensino propriamente dito nem uma directividade total. Achará os meios de desinibição pessoal,

realização activa relacionamento tanto quanto possível perfeito — pela comunidade de interesses lúdicos oficiais e estético-criativos — dos educandos entre si. Designadamente em relação à criança será respeitada a sua especificidade mental e efectiva, recordando-se o educador, sempre, de que ela não é um pequeno homem, ou homúnculo, e tem uma necessidade vital de universo mítico-mágico, de movimento e fantasia.

O educador pela Arte deve saber aceitar plenamente as crianças (cada criança com seu carácter concreto) numa atitude sincera e congruente de plena abertura e alegria longa. Será espontâneo como a criança é espontânea. **Despertá-la-á** para as suas vastas faculdades expressivas mais do que a orientará (embora, quanto a mim, um mínimo de orientação não seja de pôr de parte) para realizações concebidas pelos olhos do adulto.

Assim, a par da acção formativa, a educação pela Arte terá como que uma acção terapêutica (ou profiláctica, se se preferir), permitindo à criança canalizar as suas energias para a criação (**função superior do psiquismo**) e expressar os seus conflitos íntimos, numa espécie de "catharsis", na globalização já referida, sobretudo pela dramatização das situações. Esta permite ao educando, lançando não simultânea de vários recursos expressivos, aperceber-se da **realidade** na óptica e perspectiva de uma forma mais rica, diversificada e plural — o que, julgo, será óptimo para evitar qualquer cristalização bloqueadora do "ego" em desenvolvimento e constante processo de mutação adaptativa.

Vera Ataíde Ferreira



Esquecer Camões



1 — Quase não se ouvia nada ao telefone, porque a música de Lou Reed estalejava nos ouvidos do Sátiro, avidamente encostados ao bocal do telefone branco. Uma voz feminina, muito rouca, ao telefone, voz de Janis Joplin, com pronúncia afrancesada. — “O Camões está? — Não sei se dá para ele vir ao telefone.” Um ruído surdo e todo o som desaparecia, excepto o Lou Reed que, programadamente, continuava a girar no pica-discos. O Sátiro, do lado de cá, com os olhos abstractos passeando pelas paredes tão velhas como nuas da ESBAL, vivia um frémito de impaciência. Ia conhecer pessoalmente aquele de quem todos falavam — ia por um momento beber-lhe um pouco da glória. O Sátiro, na sua juventude, já tinha feito poesia, altas horas, telefonia a tocar: “Porque é que sinto esta angústia em mim? Ó alma gémea, onde estás?”. Camões, o **pal dos poetas** — e da nacionalidade, o involuntário émulo dos partidos fascistas, do “Dia da Raça”. O que mais o seduzia no Camões era aquela **discreta marginalidade**. Ser marginal, e no entanto triunfar na vida. O Sátiro, que tentava ser tão certinho de modo a fazer carreira, e mesmo assim via os outros passarem-lhe à frente... Por um momento odiou então o Camões, como se fosse antes o pai de todas as frustrações, e lembrou-se que já estava há uma data de tempo à espera: Entre dentes — “Fazem um poema e têm logo a mania que são importantes!” A voz da rouca outra vez, seria que tinha ouvido? — “Olha Sátiro, o Camões não está numa de falar contigo, se quiseres que vás ao Jamaica, no Cais Sodré, à 1 da manhã.” Tinha-o tratado pelo nome. O Sátiro desejou-a e por isso mandou-lhe um espermatzóide viajante através do fio do telefone. Alguém desligou.

2 — O frio, o medo. O frio de um dia quente na cidade. O medo de uma pessoa respeitável num sítio desrespeitado (Cais do Sodré) à 1 da manhã; recear que o polícia o confunda com um marginal; ou que um marginal não o confunda e o veja como é. Todos o olhavam de um modo estranho. Apalpou o bolso da carteira. Tentou penetrar na zona mais perigosa confundido com um grupo de japoneses. Eles aguçaram os olhos e desconfiaram. O Sátiro afastou-se, mas tropeçou, pediu desculpa ao polícia mas este olhou-o de cima a baixo. O Sátiro sentiu os testículos esconderem-se entre as pernas. Viu um grande néon salvador. Grandes letras, vermelho, azul e verde, palmeiras e a luz em ondas a andar para trás e para diante. Como a cabeça do Sátiro. Jamaica dancing Jamaica. O porteiro deixou-o entrar. Uma luz vermelha, escura. Pares dançavam loucamente. A música aterrorizava-o. Ao balcão uma série de homens e mulheres com um ar tão forte que o Sátiro se sentia desprotegido no seu fato cinzento. Bebeu uma cerveja para ganhar confiança e meteu os ombros para trás. O efeito foi imediato. Sentiu uma vontade imensa de mijar. Conteve-se o mais que pôde para não ter de passar na pista de dança selva-

gem. Não pôde e lá foi. Levou um encontrão e foi parar acima de um casal de homens sentados a uma mesa. Outro encontrão e lá o encaminharam para o WC. Entrou e aliviou, apesar de dois olhos de carvão pousados nele quando o sacou para fora. Dois? Voltou-se de chofre. Tentou recordar-se das dezenas de abordagens espirituosas que preparara para o Camões, das referências inteligentes a poemas seus. Não saía uma. Aquele olho frio e único, de goraz, paralisava-o. Aquela lâmina de aço puro que lhe brilhava na mão parecia de propósito para reflectir o néon gelado do tecto. O olho do Camões pestanejou. A lâmina precipitou-se de súbito na direcção do ventre do Sátiro. Com a força de muitos séculos de poesia. “Não!” — gritou. No dia seguinte ninguém haveria de saber que tinha sido apunhalado pelo Camões. Finar-se-ia na obscuridade em que sempre tinha vivido, na página de “A Cidade” dos jornais: “Desconhecido esfaqueado num Bar”.

Não se lembra de mais nada. Na manhã seguinte acordou com um princípio de bronco-pneumonia, no Parque de Monsanto. A carteira, evidentemente, não estava lá. Com o dinheiro, uma série de documentos que levam meses a arranjar, e fotografias de familiares falecidos impossíveis de recuperar. Depois de recomposto, mandou um telegrama para o Super-Ministro da ignorância generalizada:

ESQUEÇAMOS CAMÕES! PERIGOSO MARGINAL. SUSPENDER SESSÕES CULTURAIS MODERNAS. ACADEMIAS E CAMIONISTAS PROSSEGUIR COMEMORAÇÕES PARA CHATEAR POPULAÇÃO E DESGASTAR IMAGEM. VIVAM OS LUSÍADAS ABAIXO O CAMÕES. O Sátiro.

Nota do Sátiro. Na impossibilidade manifesta de entrevistar Camões na sua recente estadia entre nós, quando das comemorações, optei por publicar este texto, produto do relato da situação ao meu psiquiatra. Quero ainda desmentir as injustas críticas que têm sido dirigidas às comemorações oficiais do Aniversário de Camões. Como se vê, às autoridades não restava outra alternativa após o meu telegrama.

**CAMÕES É UM MARGINAL
ESQUEÇAMOS CAMÕES**

TOTAL
10-10 CP

