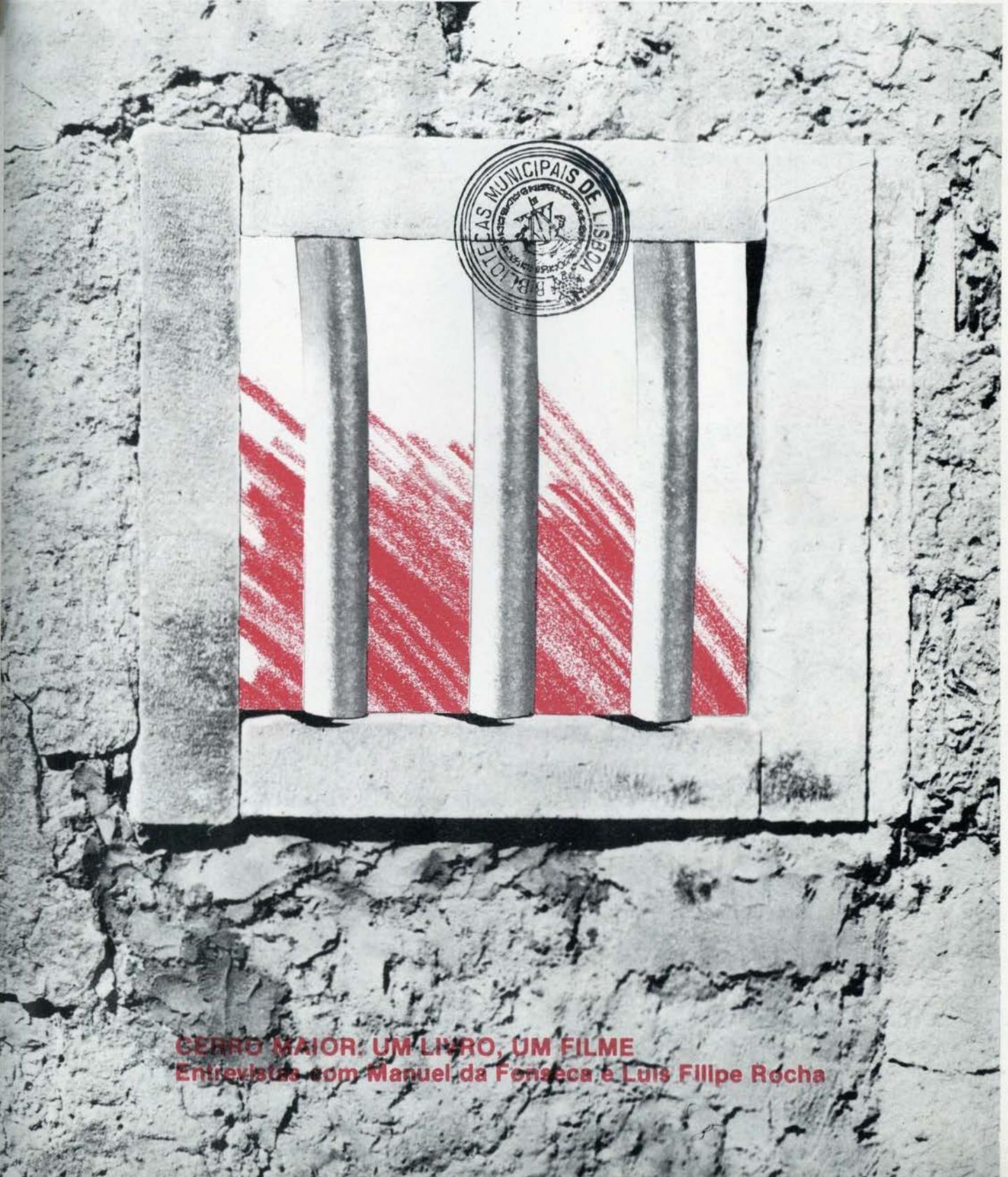


# arteopinião

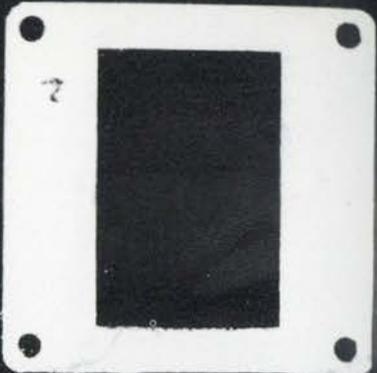
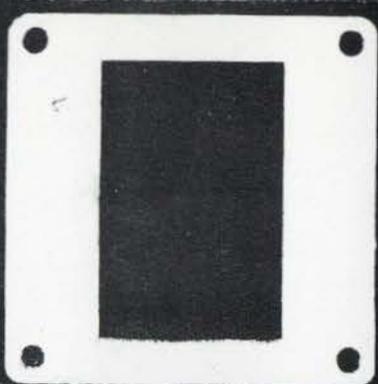
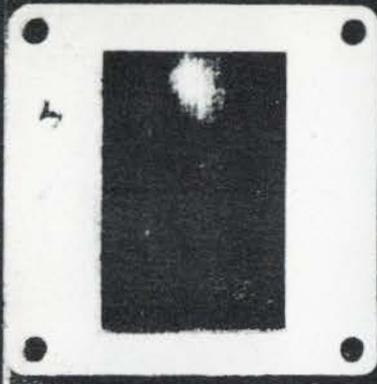
Nº 12

Novembro/Dezembro 1980

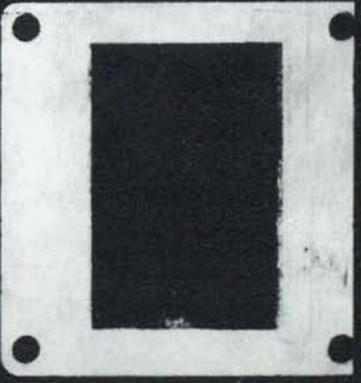
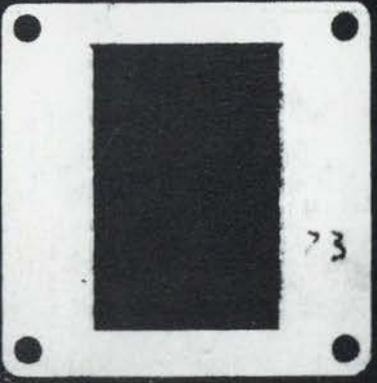
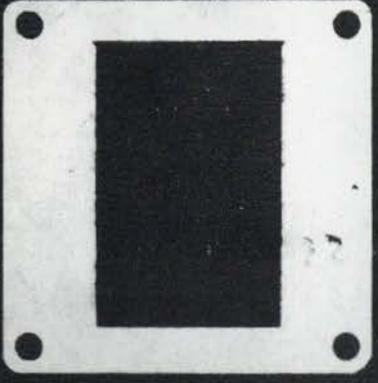
Preço: 80\$00



**CERRO MAIOR: UM LIVRO, UM FILME**  
Entrevistas com Manuel da Fonseca e Luis Filipe Rocha



A  
Da angústia a do retrato

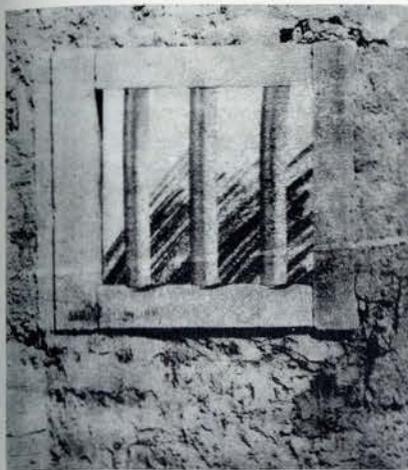


1979

carl/m/10

DEPÓSITO LEGAL  
-R.SET.1982

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



Na capa: fotografia de Sanches Ramos

Arteopinião faz dois anos! Lembra-se do nº 1, com o tamborileiro do Lagoa Henriques, na capa, muito mal impresso? À volta, a monstruosa indiferença de quem pode (os mass-media) e de quem sabe (a maioria dos intelectuais "importantes") era mais uma para acabar. Mas, número após número, (doze que lá vão) lá estava nos escaparates do livreiro da esquina. Dir-se-ia até que melhorava. Milagre? E ganhava leitores em sítios incríveis, onde não há universidades e há muitos analfabetos. Os apoios oficiais ajudaram mas foram irrisórios face aos custos e ridículos face a outros subsídios. Mas a Arteopinião aguenta-se porque não pára. Teria sido mais fácil falar para amigos, colegas e conhecidos, mas vamos abrir ainda mais as portas no sentido social e no sentido cultural. Um novo público, todas as camadas sociais, para a multiplicidade de temas da cultura integral. Dois anos. Terá valido a pena? Pergunta tradicional a que não responderemos citando o poeta. Já mil depois o fizeram, a expressão perdeu a alma. Devolvemo-la aos leitores. Aproxime-se o leitor da Arteopinião, por todas as formas que a imaginação lhe sugerir. Olhe que se a imaginação lhe faltar, amanhã pode ser tarde!

FICHA TÉCNICA

**Director**  
Filipe Rocha da Silva

**Director Adjunto**  
Eduardo Coutinho

**Coordenadores**  
Álvaro Rosendo  
F.T. da Mota  
Gonçalo Ruivo  
José Calvet de Magalhães (Porto)  
Judice da Costa  
Mafalda Osório  
Sanches Ramos

**Gráficos**  
Álvaro Rosendo  
Eduardo Coutinho

**Colaboraram neste número**  
António Carvalho  
Carlos Amado  
Cândida Ruivo  
Luísa Lima  
António Campos Rosado  
Manuel San-Payo  
Aurora Torrodão

**Propriedade**  
Associação de Estudantes  
de Artes Plásticas e Design

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

**Composição, montagem e impressão**  
GRUA, Artes Gráficas Lda.  
Calçada dos Barbadinhos, 114-A  
telef.: 84 05 15  
1100 LISBOA

**Distribuição**  
DIJORNAL — R. Joaquim António  
de Aguiar, 64-2.º Dt.º, 1000 LISBOA  
Telefs.: 65 73 50 — 65 74 50

**Periodicidade:** bimestral

**Preço:** 80\$00

**Tiragem:** 3.000 exemplares

Este número foi subsidiado pela  
Direcção Geral do Ensino Superior



Porte pago

SUMÁRIO

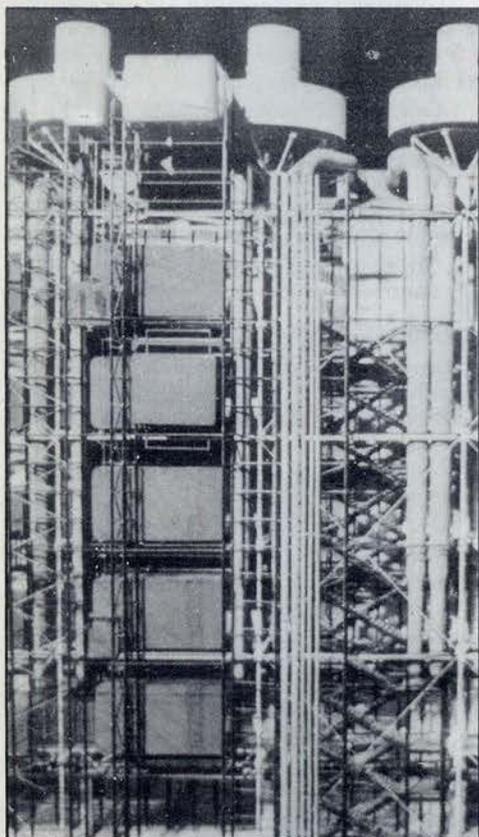
- 2 A ENCENAÇÃO NA ARQUITECTURA  
Arq. Pedreirinho
- 6 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO  
DA ARQUITECTURA  
Alexandre Alves da Costa
- 8 ESCOLA DE ARTE, DESIGN  
E MERCADO  
Leonor Álvares de Oliveira e António  
Sena da Silva
- 11 ESCULTURA TRANSMONTANA  
Fotografias de Domingos D. Martins
- 14 UM GRUPO DE TEATRO AMADOR
- 17 CERROMAIOR: UM LIVRO, UM FILME  
Entrevistas com Manuel da Fonseca  
e Luis Filipe Rocha
- 24 BREVES
- 28 NA CIDADE O ESPECTÁCULO É O  
ESPECTÁCULO DA CIDADE  
António Louzeiro
- 29 FESTIVAL INTERNACIONAL DE  
CINEMA DA FIGUEIRA DA FOZ  
Vieira Marques
- 31 MANIFESTO  
Grupo para o levantamento das  
manifestações megalíticas e  
paramegalíticas em Portugal
- 37 FOTOJORNALISMO,  
SEU NASCIMENTO E A REPÚBLICA  
DE WEIMAR  
Sanches Ramos
- 41 CRIOULO, O QUE É  
Antónia Coelho da Mota
- 44 A DIVERSIONIS GORDURA FUMINIS



# A encenação na arquitectura



Encenação Comercial, Los Angeles



Centro Pompidou, Beaubourg Paris. O emprego da cor como significação funcional e como elemento de composição

I  
Começando por ser muitas vezes a maneira de recusar fachadas ou zonas degradadas, ou servindo para amenizar a agressividade de certos locais, a pintura mural tem, desde então, evoluído consideravelmente, não só em relação às situações em que é empregue, como quanto às expressões plásticas utilizadas.

Plasticamente influenciadas pelo baixo relevo, as pinturas murais sofreram um forte impulso, principalmente após os finais dos anos 60. A sua origem nesta época foram os Estados Unidos da América, notando-se nelas uma forte influência mexicana. À frente deste movimento estiveram homens como Riviera, Orozco ou Siquieros, que imprimiam a muitas das suas obras um cunho muito marcadamente de pretexto político. Foi principalmente a eles que se deve a introdução de composições muito coloridas e de grandes dimensões, quer nos interiores quer nos exteriores.

Também entre nós se têm sucedido os ensaios de pinturas murais aplicadas à arquitectura, e não nos podemos esquecer do trabalho pioneiro que constitui entre nós a fachada lateral do edifício sede do Diário de Notícias, da autoria do arq. Pardal Monteiro. Como não nos podemos esquecer de alguns frescos e vitrais de entre os quais se destacam os de Almada Negreiros em edifícios como a estação marítima de Alcântara ou a igreja de N. Sra. de Fátima. Mas se estes constituem bons exemplos de interligação as várias técnicas pictóricas com a arquitectura, situam-se no entanto num plano bem diferente daquele em que hoje é utilizada a pintura mural.

Já ultrapassada a fase de timidas experiências, atingiu-se agora uma fase em que a justificação da pintura quase deixa de ser a valorização da superfície construída, para passar a parede a ter como função primeira a de servir de suporte a essa mesma pintura.

Mas será que a função da pintura quando aplicada à arquitectura deve ser a da criação de um cenário através de uma qualquer imagem por mais válida que esta seja?

II

Podemos situar os começos da separação entre a arquitectura e a pintura com o Renascimento Italiano. Foi de facto nessa época que se criou um novo tipo de relações entre o artista e o seu "patrono".

Desde então cada uma das formas de arte tem seguido o seu próprio caminho,

com algumas vantagens em certos aspectos, mas também privando-se cada uma das criadoras de uma experiência sem dúvida muito enriquecedora.

Para facilitar a nossa análise vamos estabelecer uma distinção entre os dois principais elementos da pintura mural: a cor e a imagem, e vamos começar por estudar um pouco desta última.

Estas são as mais variadas e podem reflectir uma preocupação no sentido da apropriação pessoal do espaço, ou, pelo contrário, terem uma preocupação meramente decorativa. Não vou aqui referir-me ao mural de tipo político por já ter tratado este assunto noutra local, e porque apresenta características próprias muito definidas.

De um modo geral, as imagens representadas são dos mais variados tipos e vão desde a composição abstracta até à fugurativa. Os modos de representação são também os mais diversos, desde a representação com um grafismo quase infantil até à mais minuciosamente elaborada. Um aspecto se mantém bastante constante: a técnica de pintura utilizada é quase sempre em grandes manchas, empregando geralmente cores bastante vivas e evitando os tons intermédios. Mas também neste aspecto a excepção existe embora relativamente rara. O grupo mais importante neste tratamento diferenciado, e aparentemente não muito adaptado à pintura de grandes superfícies, encontramos-lo principalmente centrado em Los Angeles, onde se nota uma corrente de artistas que trabalham os murais como se de grandes telas se tratassem, procurando o seu enquadramento com os arredores em parâmetros artísticos mais do que políticos ou sociais.

Em regra, nota-se nas composições individuais uma maior preocupação pela qualidade artística do mesmo, preocupação que se revela muitas vezes ausente nas composições elaboradas em grupo ou com fins muito precisos, em que se dá particular relevo ao significado imediato e onde a espontaneidade impera.

O tipo de mural de um artista individual ainda não foi entre nós utilizado com a finalidade que noutros países se verifica. Trata-se do seu emprego por jovens pintores, que deste modo pretendem de uma forma muito imediata tornarem-se conhecidos num meio em que os circuitos das galerias de arte e das exposições, por excessivamente concorrido se torna bastante hermético.

De uma forma que por vezes faz

lembrar a da banda desenhada, também o humor está muitas vezes presente, ou num visionalismo apocalíptico, ou no jogo cénico das perspectivas enganadoras, num tratamento quase barroco entre os planos construídos e as superfícies pintadas. É a recuperação, sob uma forma artística, da "brincadeira" visual que é no fundo o "quarto de Ames", brincadeira em que, à custa de uma tremenda distorsão volumétrica, se consegue dar a imagem de um vulgar quarto paralelepípedo, onde os nossos códigos de perspectiva nos fazem ver imagens cujas dimensões mútuas se encontram completamente invertidas.

Há ainda que destacar um outro tipo de pintura, a que se destina a fins comerciais. Muito utilizada, por vezes de forma verdadeiramente espectacular nos EUA, este tipo de pintura enquadra-se geralmente na obra de um único artista e tira muitas vezes partido do jogo de perspectivas e efeitos espectaculares, para atingir o seu objectivo, que neste caso é o de chamar a atenção sobre o edifício ou estabelecimento comercial em que se enquadra.

Um aspecto particular ao nível das imagens utilizadas na concepção de pinturas murais diz respeito à utilização, à escala urbana, das letras e números como elementos decorativos.

Na tradição do bom grafismo inglês encontramos, por exemplo, muitas das obras de Théo Crosby, com trabalhos gráficos à escala urbana, que se prolongam em inúmeras obras nos novos programas das New Towns, particularmente em Milton Keynes.

Entre nós encontramos também alguns exemplos, entre os quais alguns trabalhos do atelier Conceição Silva (torres de Alferragide, Tróia).

Passemos agora ao estudo da cor.

Directamente ligada à composição de imagens, ou isolada como elemento de composição, também a cor tem sido desde sempre utilizada em conjunto com a arquitectura.

Ainda recentemente, a descoberta do emprego de cores, por vezes muito intensas, em obras de arquitectura clássica como a arquitectura grega, a qual desde há longos anos associávamos com o emprego da pedra, constituiu para a nossa cultura um choque bastante grande.

No entanto, os estudos feitos recentemente demonstram-nos que há uma predisposição na grande maioria das pessoas para a utilização de cores intensas na arquitectura, predisposição essa que nem sempre se revela ao nível do consciente, e à qual bastantes arquitectos se mostram renitentes.

Ainda assim, modernamente são numerosos os exemplos, desde um Frank Lloyd Wright até um Taller de arquitectura de Ricardo Boffil; desde Corbusier até James Stirling, que têm cada um, com linguagens expressivas bem diferentes, utilizado a cor de uma forma muito nítida e por vezes violenta, como elemento de composição ou de significação.

A cor pode ser usada, ou para atrair a atenção das pessoas (F.L. Wright, teatro ???) ou como integração de um edifício na sua zona envolvente (???). Pode constituir um elemento de integração por contraste com a paisagem (muralha Roja de R. Boffil), ou ser um elemento de composição pictórica (Corbusier, unidade de habitação de Berlim). Pode fornecer-nos uma codificação dos vários elementos construtivos (Piano e Rogers, centro Beaubourg), ou humanizar a escala de um grande edifício (Ralph Erskine, Byker Wall)

Sabe-se actualmente de uma forma científica que as dimensões visuais do espaço, bem como o tamanho, o peso ou mesmo a própria qualidade sonora, podem ser consideravelmente modificados com o uso da cor, conhecimento que podemos suspeitar os nossos antepassados já tivessem, ainda que de uma forma empírica.

Na apreciação que possamos fazer dos elementos cromáticos devem, no



Composição utilizada pela revista A.D. (Inglaterra) para documentar um número dedicado à obra do Taller de arquitectura de Ricardo Boffil, que utiliza a cor como elemento compositivo importante.



Recuperação de uma zona degradada Inglaterra



Fábrica de parafusos — Alemanha

entanto, ser ponderados alguns aspectos mais minuciosamente.

Sabe-se já que não é só a cor em si que deve ser considerada, e mesmo que este aspecto não é o mais importante. Pelo contrário, qualidades como a saturação e o brilho da mesma, sobre os quais só agora começamos a dispor de alguns estudos, parecem ter uma importância muito maior na nossa percepção do ambiente construído.

Essa é uma das conclusões a que as várias investigações até agora elaboradas, e das quais ressaltam pela sua importância as que estão sendo feitas há já alguns anos pelo Centro de Cor Sueco, parecem ser coincidentes.

Nesses estudos, a reduzida importância que o "tom" tem na nossa percepção é contrabalançada pelo grande valor que passam a ter aspectos tais como o brilho ou a saturação, já mencionados, sobressaindo ainda para primeiro plano a relação entre cor, textura e superfície.

Em grande parte, tem sido da evolução destes estudos que têm resultado trabalhos que visam uma sua aplicação directa na arquitectura, como o caso do francês Jean-Philippe Lenclos, de quem já esteve patente uma exposição entre nós, na Fundação Gulbenkian. Partindo de uma recolha de material e sua análise muito exaustiva, Lenclos estuda, não só o ambiente construído, mas também a fauna e a flora de cada região e é com base nestes elementos que faz as suas propostas de aplicação de cores nos vários elementos, não só arquitectónicos, como também naqueles que se relacionam com o design industrial.

III

Mas voltemos à análise da pintura mural.

Ainda que o seu desenvolvimento moderno tenha a sua origem nas Américas, o seu emprego na arquitectura é anterior.

Nos princípios deste século utilizou-se com certa frequência o mural, quer pictórico, quer principalmente do tipo baixo relevo.

Foi a época em que se desenvolveram muitos dos estudos teóricos sobre a arte moderna e em que se acreditava profundamente na união das várias expressões artísticas. É a época que pode ser simbolizada numa escola como a de Bauhaus, ou personificada num homem como Le Corbusier, em ambos os casos se notando essa simbiose entre as várias expressões e ambos de grande importância para o desenvolvimento posterior da arte moderna.

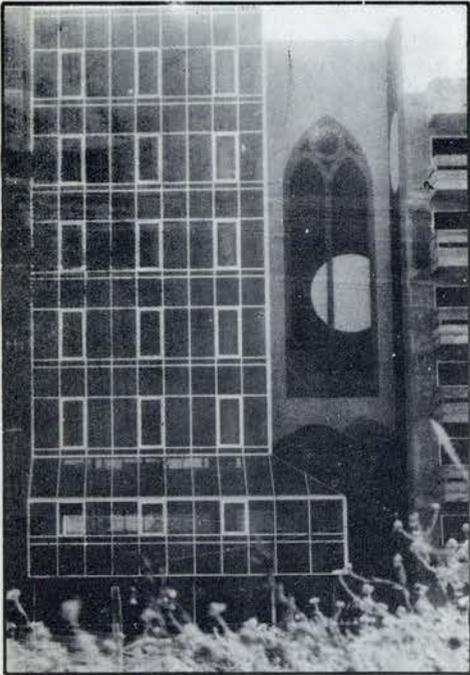
O mural era geralmente utilizado em painéis mais ou menos longos, como elemento de valorização dos edifícios ou outros, em que se revestia frequentemente de aspectos propagandísticos ou mais simplesmente descritivos das funções do mesmo.

Mais modernamente, encontramos principalmente nos EUA e em França um novo surto de interesse pela pintura de grandes dimensões, que se vem prolongando até aos nossos dias.

Em regra, o que aqui se verifica é uma das duas situações seguintes: ou a pintura constitui uma forma de enriquecimento para grandes superfícies lisas, que não dispõem de qualquer outro tratamento decorativo, ou então integra-se com as formas construídas num formalismo sensacionalista e gratuito, para a definição de soluções espaciais por vezes bastante mediocres, como acontece com algumas das que se verificam em certas Villes Nouvelles francesas.

Um outro aspecto importa aqui focar. Pela sua dimensão, que até certo ponto reflecte uma tendência que já se manifestava na arte pop, de crescente dimensionamento das obras, e pela influência que exercem na comunidade, os murais têm uma dimensão comunitária bem marcada.

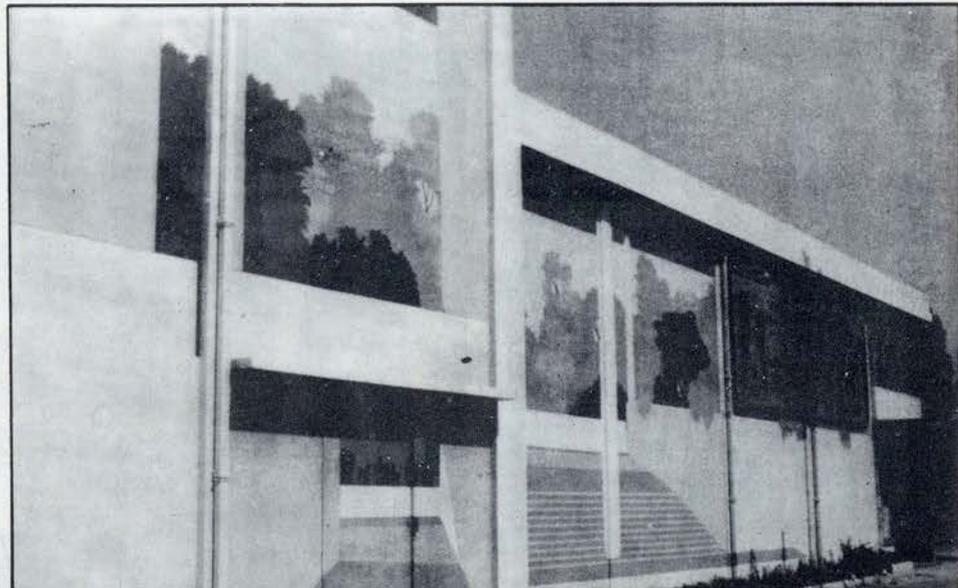
Mesmo que sejam feitos por um único artista, as pinturas murais ultrapassam



Lisboa — Benfica  
A encenação a arquitectura  
e a paisagem



Lisboa — R. Castilho  
A ambiguidade do cenário.  
O jogo entre a construção e a encenação.



Lisboa — Teatro Aberto. A abertura possível num edifício impossível.

sempre a dimensão da obra individual e pessoal para atingirem a do colectivo. De facto, um mural, mais do que um elemento decorativo capaz de valorizar plasticamente um local, pode constituir a oportunidade única das populações participarem directamente na formação do seu ambiente, ambiente que estas praticamente não podem controlar de outra forma.

Essa apropriação do ambiente por parte das populações pode mesmo revestir-se de aspectos inesperados, como os da população de Veneza (Califórnia), onde se espalhou a moda de os proprietários pintarem a sua própria fotografia em grandes dimensões na fachada.

As pinturas murais são muitas vezes utilizadas como elementos de recuperação de zonas degradadas. Neste aspecto, a pintura mural tem uma actuação em certos aspectos semelhante à do "graffiti", pois em ambos é predominante o sentido de maior apropriação e relacionamento com o ambiente que essas populações, mais ou menos marginalizadas, sentem em relação à pobre qualidade da arquitectura moderna que os rodeia.

Estudos realizados nos Estados Unidos são concludentes ao apontarem para uma redução do número de crimes em áreas urbanas deste tipo, em que foram feitas pinturas murais.

Pode-se aqui imediatamente relacionar a degradação qualitativa do meio ambiente com o emprego das pinturas murais, no sentido de estas funcionarem como uma valorização, como um modo de dar uma qualidade que deveria ser parte intrínseca da construção.

Mas voltemos à ideia central deste trabalho. Pintura e escultura devem ser encaradas em conjunto com a arquitectura em que se inserem, como um todo em que as várias partes se estimulam mutuamente de modo a enriquecer o todo em que se inserem e não uma delas funcionar como elemento

de suporte para os outros.

Há, pois, uma grande importância no estudo das cores dos vários elementos da construção. É também de grande importância a utilização de pinturas murais, pelo sentido de apropriação e de recuperação do ambiente que elas representam face aos habitantes. O que não se deve aceitar é a ligeireza com que se deixa frequentemente à pintura a tarefa de enriquecer por si só um elemento construído

No fundo, é a relação entre as várias formas de expressão artística que está em causa. Ora essa relação não pode ser desfasada no tempo. Pelo contrário, elas têm de ser simultâneas. Não podem ser as actuações sucessivas e isoladas sobre um mesmo objecto, neste caso uma qualquer obra construída, mas sim do verdadeiro trabalho de grupo onde os vários especialistas, com respeito mútuo pelos campos específicos de cada um, sejam capazes de enriquecer o resultado final do seu trabalho comum.

E, se a lição da Bauhaus na formação de artistas completos está hoje em dia bastante ultrapassada, ainda que não desactualizada, que se retenha pelo menos o exemplo de homens como Gropius, que trabalhou toda a sua vida ligado a equipas técnicas pluridisciplinares.

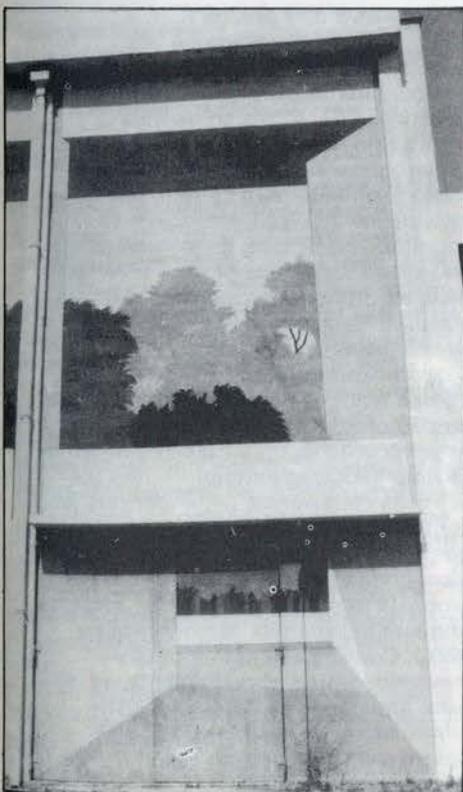
Para terminar, refira-se ainda a posição de Kahn, quando este afirmava que "pensava num edifício com tal integridade que desafiava um artista a nele fazer um mural". Ora não será esse no fundo o objectivo final de qualquer obra de arte? Não será a integridade e a correcta ligação entre os vários elementos que compõem uma obra a

Ou será que a arquitectura, para se valorizar, terá de recorrer a técnicas expressivas que nada têm a ver com a sua tridimensionalidade específica e visam somente a sua encenação? meta para a sua composição, meta essa à qual, quando atingida, nenhum novo elemento se poderá juntar ou retirar?

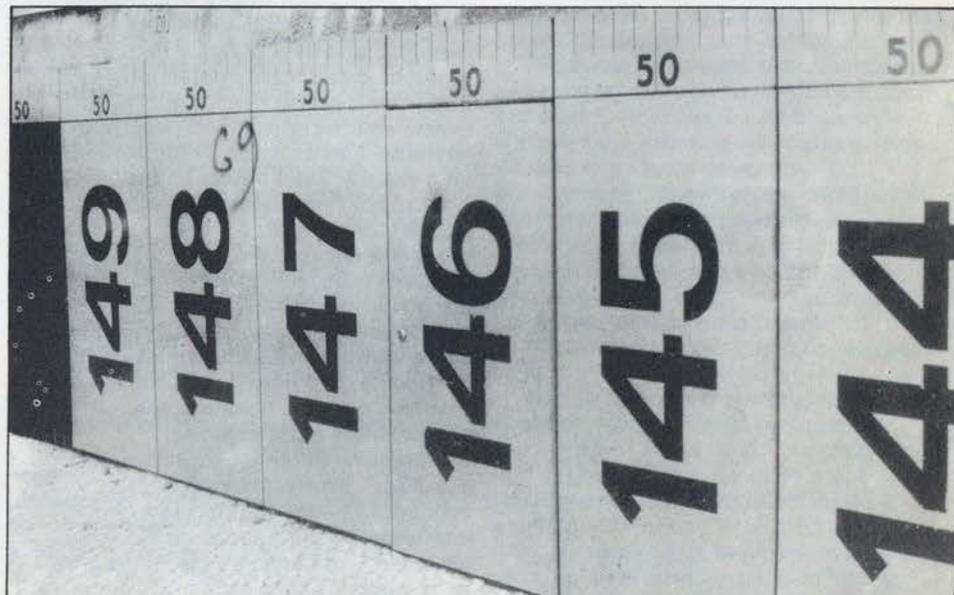
**Arq. Pedreirinho**



Edifício na zona central de Famalicão



Lisboa, Teatro Aberto



Lisboa, Metro e Meio

# Considerações sobre o ensino da arquitectura

*O discurso que transcrevemos, porque o consideramos notável de interesse e actualidade, foi proferido pelo arquitecto Alexandre Alves da Costa, docente de arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, por ocasião da sessão de abertura das comemorações dos 200 anos da ESBAP em 17/10/80.*

Temos consciência de que não deve estar próxima a concretização das propostas que fizemos, com milhares de portugueses que intervieram em 74, a construção de uma nova sociedade, recusando a fuga e assumindo o risco, tentando transformar o discurso do desejo em fruição do prazer.

Sabemos que o desfazer do império não é, no entanto, recuperável e que há mais, há mais terrenos irrecuperáveis em todos nós.

Não sendo andar que nos cansa, "o que cansa é não acreditar", mal acaba uma longa e perigosa viagem, logo outra se prepara em interminável sucessão. Tal é a natureza de todos os nossos empreendimentos, comprovada por um passado tenazmente disponível para a grandeza de ânimo.

Eis o teorema didático que vos proponho — coisas recapituláveis são a prova, "acreditando embora que nenhum estio por nós perdido possa regressar".

No dia 29 de Abril de 1974 realiza-se um plenário na Escola Superior de Belas Artes do Porto que aprova por unanimidade e aclamação uma moção que solidariza os estudantes e professores da ESBAP com todos aqueles que no momento presente se empenham na consolidação da queda do fascismo.

Está desencadeado um novo período da vida da escola, cujas diversas fases de desenvolvimento, embora condicionadas pelo processo político geral, retomam no fundamental, em condições agora favoráveis, o processo de reformulação do curso que se tinha iniciado com a crítica activa à reforma de 57.

Não tínhamos costumes brandos e há uma aprendizagem lenta e dolorosa da eficácia. As primeiras tentativas de definição de bases gerais e de uma orgânica para o curso datam de 74/75, mas pode dizer-se que só dois anos depois se concretizam em visão global e coerente. Este período, enriquecido por uma experiência, voltado ao exterior e em participação com um vasto sector da população do Porto a tentar "construir a casa para um só povo, que dos ódios fizesse o espaço e o tempo de existir tranquilo", permitiu sucessivos ajustamentos ensaiando uma metodologia e uma estrutura, numa complexa evolução de modo algum linear ou pacífica, que envolveu tensões, contradições, afastamentos e desistências.

Paradoxalmente a fixação daquela estrutura, correspondendo a uma concepção de curso referida à interpretação e avaliação de tão longo processo — da crise da disciplina e da crise das consciências à consciência da dimensão autêntica da Arquitectura, a

aprender-se ao mesmo tempo que se delineava o futuro e o presente da escola — coincide com a nomeação da Comissão Científica Nacional Interuniversitária de Arquitectura. O seu relatório final, alheio à experiência pedagógica acumulada pela escola do Porto e à sua vontade expressa, propõe uma estrutura que lhe inverte o sentido. A arte vingou-se, como diria o nosso mestre Joaquim Lopes, e o projecto de decreto não chegou a pôr os corrinhos ao sol.

Foi a primeira das recentes ameaças ao desenvolvimento do processo autónomo do nosso curso.

As mais próximas e eminentes, que vão da nomeação de uma Comissão Instaladora da Faculdade de Arquitectura, a partir de concepções que subalternizam, não só a velha de 200 anos escola, mas a própria Arquitectura, até aos ataques concertados de certos órgãos de comunicação social, à manifesta suspeição de qualidade e honestidade expressa pelo poder político, apelam para a necessidade de consolidar a experiência da escola, a sua teoria pedagógica e o seu método, não só a nível de funcionamento, mas sobretudo da sua consciência.

Dai a importância de recapitular, de despertarmos a memória de todos para derrotados não sermos por traição nossa.

Com o 25 de Abril, na escola, conquista-se a liberdade de expressão, de informação e de reunião e a gestão democrática. A definição de objectivos genéricos sem a criação de uma estrutura que coordenasse as diversas experiências, não só no sentido do estabelecimento de uma rede de informação a troca recíproca, mas sobretudo na recolha de elementos que pudessem ser a base para o lançamento de uma futura estratégia pedagógica à nova realidade, agudizou rapidamente a consciência da necessidade do aparecimento de propostas disciplinadoras, núcleo inicial de futura reestruturação do curso, com a determinação sempre presente de evitar qualquer solução exterior.

Havia consciência de tendências em confronto. Uma delas coincidia com os que tentaram uma recuperação tecnocrática, ao tempo impossível, da proposta de regime de estudos saída da primeira experiência democrática de 69/70. Conformada com a nova e inevitável gestão, procurando servir-se dela, arrastando sectores indecisos, tentou bloquear o processo que se desenvolvia com grande espontaneidade, aproveitando-se das suas fraquezas e ultrademocratismo, para retomar o

slogan "estudante é aquele que estuda" e os apelos aos modelos abstrata e delicadamente apresentados sob o lema "bom senso e competência" numa linha de neutralidade que não se afastaria da visão parcelada de uma reforma de 57 actualizada pelo ex-ministro Veiga Simão.

Noutra perspectiva considerava-se que não era afastando os estudantes e professores da realidade, retirando-lhes o compromisso imediato que desejavam com ela, que se desenvolveriam as contradições e equívocos que permaneciam no curso de Arquitectura desde há anos. Conscientes da autonomia disciplinar da Arquitectura, condição de interdisciplinaridade e do seu papel específico na transformação da realidade, repudiando a sectorização de uma vida analítica do ensino da Arquitectura, defende-se que o envolvimento no real é ponto de partida essencial e irrecusável na superação dos citados equívocos, além de condição para a participação activa dos estudantes, refirmada indispensável.

Correndo conscientemente o risco de dissolução da escola — mais vale perdê-la do que tê-la — acreditamos que a pressão da urgência das necessidades reais e as perspectivas de viabilizar a sua resolução forçariam a síntese desejada neste momento histórico unico para entender a Arquitectura a partir da prática e uma vez que a recusa do desenho significaria, agora, recusa da intervenção social. Momento privilegiado para estabelecer uma metodologia consonante com o processo real de desenho que todos queriam finalmente desencadear.

Foi uma aposta perigosa, mas eficaz. A reestruturação do curso, ultrapassada a divisão, foi sentida por todos como necessidade imperiosa para salvaguarda da estratégia pedagógica que ia sendo definida e dar-lhe corpo e conteúdo. Esta estratégia terá como terreno de prática social e pedagógica uma inserção efectiva na realidade a partir das relações que se devem estabelecer com os processos urbanos — habitação, equipamento, serviços, transportes, património cultural, imagem da cidade

A recusa do desenho transformou-se na reivindicação do desenho. O processo de aprendizagem do desenho criou novos fundamentos metodológicos. O desenho foi instrumento privilegiado para a concretização de um projecto de escola.

Não resultando de aspectos imediatos da realidade, mas pressionado por eles, o processo de reestruturação foi construído sem improvisação ao longo destes anos, suportando pelo antigo e reassumido património pedagógico

acumulado na escola do Porto. Foi também a História e o mergulho nela que nos incentivou.

As primeiras conclusões conduziram a uma redução do curriculum do curso e simultaneamente a um adensamento do conteúdo das matérias nucleares, considerando que, desde o início, a abordagem dos problemas de Arquitectura e do Planeamento Territorial deve ser global e nunca redutora da realidade em estudo e em transformação.

As cadeiras e disciplinas consideradas indispensáveis a formação científica do arquitecto inserem-se na prática de arquitectura e autonomizam-se simultaneamente em função e como fundamentação daquela prática.

A mais profunda alteração de métodos e estrutura de curso corresponde à inversão de uma informação inicial maciça e adormecedora supostamente preparadora de uma síntese, para uma bordagem global e disciplinar, progressivamente consciencializada e informada. A esta inversão corresponde a necessidade de presença de pesquisa sectorial a aprofundar nos últimos anos e a inconveniência de informação sistemática autónoma nos primeiros anos. A informação inicial terá de ser fragmentária, circunstancial e ligada a uma prática disciplinar central, sendo necessário não confundir fragmentário com caótico e estudar e experimentar os métodos que o evitem.

A formação do arquitecto, tal como a entendemos os da escola do Porto, assenta num processo de aquisição de capacidades para construir um tecido continuo de conhecimento aplicável, a partir de tais fragmentos e de uma vontade disciplinar. As alterações da situação socio-política portuguesa que vieram modificar o campo de intervenção, se produziram perplexidades momentâneas, não puseram em causa o que de essencial se conquistou sobretudo a nível da consciência.

Se por um lado é a circunstância específica que dita o tipo de trabalhador de que a Arquitectura necessita, o que caracteriza em comum todos os tipos de arquitectos, independentemente da época ou contexto, é a proposta de um novo lugar, a inserção deste entre os já existentes: o pensamento espacial e o projecto.

O produto essencial da Arquitectura é o espaço. O espaço como forma, organizado e preenchido de significado, portador de símbolos e ideologia ou seja de interpretação que os seus criadores tiveram das condições de vida. Por isso num ensino que recusa ofuscar a realidade com a ideologia da não ideologia, os métodos não se assumem

separados do conteúdo, o que não lhes retira nenhuma universalidade. Por isso também, a nossa concepção, não sendo decorrente de condições imediatas tem mostrado a sua perenidade.

Nós, professores de Arquitectura, que aprendemos Arquitectura a investigar o que já se conhecia, o que funcionava, isto é, a ler e a reordenar o pensamento, nunca praticamos construindo e vivendo novos modos de viver, nem desenhamos fora das regras de construção a experimentar novos métodos de construção; nós que pensámos depois que investigação consistia em conversas, palavras, números, lógica, palavras a explicar palavras, a mente consciente separada do corpo, presumindo a verdade por suposições, não experimentando, não controlando a cada passo, sem ir além dos próprios pensamentos e leituras e sem retornar, depois de pensar, à cena, ao contexto real, à vida — afirmamos agora a vida como uma totalidade para além dos esquemas a que quer reduzi-la tanto o funcionalismo como o poder.

Queremos integrar imaginação com racionalidade. Afirmamos que a imaginação não destruirá a racionalidade. A racionalidade é crítica separadora, usá-la-emos para sustentar a nova ideia, para ajudá-la a crescer, sem que comente o prazer que nos dá, signifique cessar a sua fruição, cessar de existir.

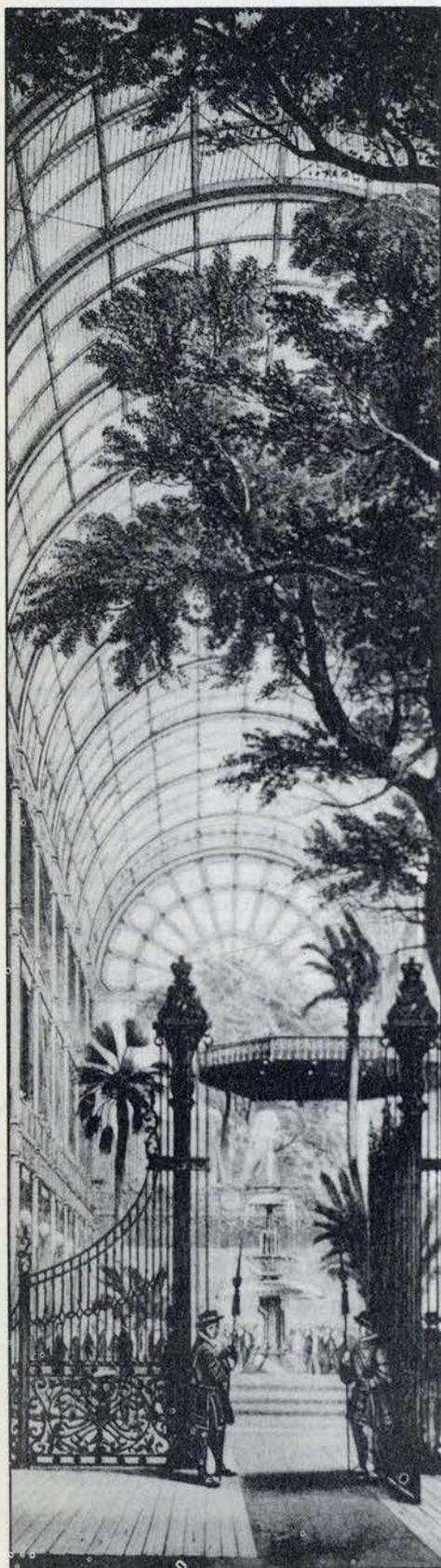
Propomos pois, afinal, a cada um, a cada aluno desta escola, que crie de si, impaciente ou pacientemente, o mais insubstituível dos seres e por tudo isto, com o orgulho de que comemora, como corpo colectivo, o seu próprio bicentenário, pensamos que nos assiste legitimamente o direito de nos dirigirmos como Camões aos seus contemporâneos:

**"Poderéis roubar-me tudo: as ideias, as palavras, as imagens, e também as metáforas, os temas, os motivos, os símbolos e a primazia nas dores sofridas de uma linguagem nova, no entendimento de outros, na coragem de combater, julgar, de penetrar em recessos de amor para que sois castrados. E poderéis depois não me citar, suprimir-me, ignorar-me, acalmar até outros ladrões mais felizes.**

**Não importa nada: que o castigo será terrível.**

**Não só quando vossos netos não souberem já quem sois, terão de me saber melhor ainda do que fingis que não sabeis, como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais reverterá para o seu nome. E mesmo será meu, tido por meu, contado como meu, tido por meu, contado como meu, até aquele pouco e miserável que, só por vós, sem roubo, haveríeis felto".**

# Escola de arte design e mercado



No ensino artístico, as principais dificuldades estão relacionadas — directa ou indirectamente — com os seguintes factores:

- **A ARTE como consumo.**
- **A ARTE como ofício** (e carreira profissional).
- **OS GRAUS ACADÉMICOS**, os mitos e os preconceitos.

Os primeiros são determinados pelo "mercado" em que a "produção" de ARTE pode ser consumida. Os últimos dão rosto e corpo às instituições que asseguram a selecção e a formação dos produtores de Arte.

## UM PEQUENO MERGULHO NA HISTÓRIA

Tendo como referência o segundo milénio da Era de Cristo e a civilização do Sudoeste Europeu, é curioso observar **alguns casos de produção e consumo dos artefactos** que nos habituámos a designar por "obras de arte".

Nos séculos XII e XIII foram solicitadas contribuições muito volumosas aos construtores de símbolos do Poder Espiritual. Era preciso construir "em grande" e "em alto", registando em imagens duradoiras as narrativas que pretendiam ilustrar o sentido de uma Doutrina e impor um modo de estar no Mundo.

Cada arco-butante, cada vitral, cada tímpano esculpido, representaram **uma das muitas respostas possíveis** às necessidades (e aspirações) que determinaram a encomenda por parte dos detentores do Poder Espiritual. O génio do artífice e os seus dramas íntimos infiltraram-se em cada artefacto e tornaram-no obra de arte. Para além da resposta à encomenda do Poder em termos utilitários, o artífice acabou por testemunhar as inquietações dos homens do seu tempo e até do "homem eterno".

Para a aprendizagem do trabalho da pedra, do vidro ou da madeira, na passagem do conhecimento empírico para a abstracção e desta para a realidade na concepção das estruturas, eram necessários **meios eficazes de registo e comunicação de conhecimentos**, para os quais foram encontradas — como se verifica — respostas perfeitamente satisfatórias.

Por volta de 1300, com trinta e poucos anos, o talvez-ex-pastor Giotto já tinha aprendido (com Cimabue ou quem quer que fosse...) tudo o que era necessário para contar, na capela Scrovegni, aquilo que foi considerado importante na vida de Cristo e de Maria.

Os venezianos do século XVI, tal

como os holandeses do século XVII, encontraram também os artífices com a qualificação necessária para produzir os testemunhos da sua Civilização.

## O GÉNIO COMO SUB-PRODUTO

Em Tintoretto ou em Rembrandt, o génio aparece como sub-produto (de certo modo supérfluo) do objecto da transacção. Compra-se o retrato, a cena familiar ou a paisagem para adornar a parede. Exige-se um certo grau de semelhança e certas normas de qualidade. Encomenda-se o registo visual da narrativa histórica ou do mito considerado necessário para consolidar o Poder desta ou aquela minoria...

Assim, **os símbolos edificadas emergem do crescimento orgânico das cidades e impõem a "silhueta do Poder"**, que passa do campanário e da torre gótica para o frontão classicista, a cúpula maneirista, o arranha-céu ou o anúncio gigante do tabaco ou da cerveja.

Erigir as "silhuetas do Poder" exige recursos económicos adequados, cuja concentração tem variado muito e mudado de mãos em várias circunstâncias, durante o milénio a que nos temos referido.

## ARTE & INVESTIMENTO

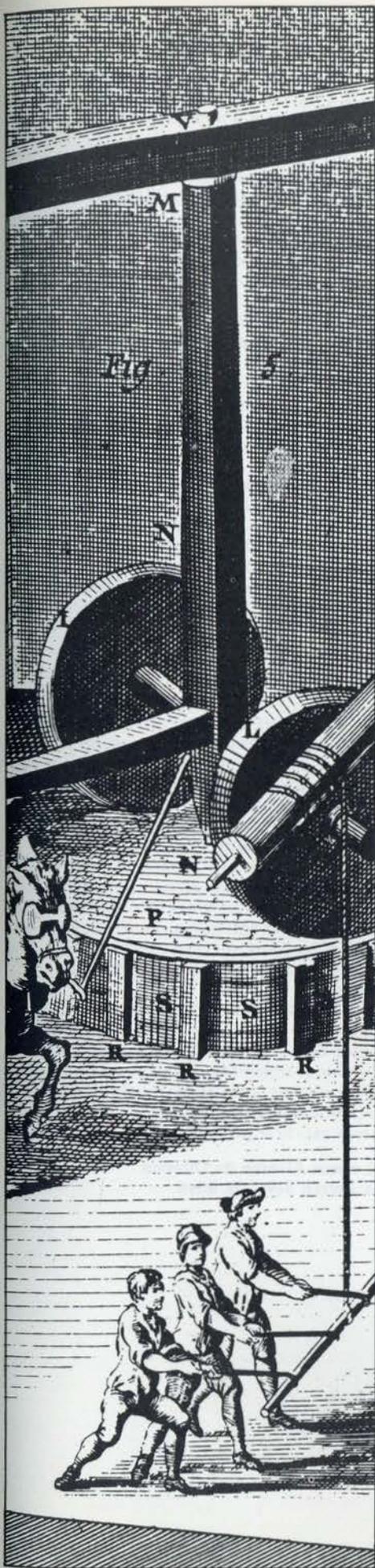
No último meio-século deste milénio, **o investimento em projectos industriais, pontes e viadutos** (designados tradicionalmente por "obras de arte") **atinge uma escala dentro da qual a produção de "palácios" e "monumentos" não chega a poder ser quantificada.**

Nas Artes do Espectáculo, **a produção de Cinema e de Televisão corresponde também a níveis de investimento que tornam insignificantes as mais generosas verbas atribuídas à Música, à Dança, à Ópera ou ao Teatro**, no conceito tradicional de espectáculo.

## O SIGNIFICADO ESTATÍSTICO DAS ARTES

**Os níveis de consumo e de investimento observáveis para cada forma de expressão artística têm um significado estatístico que não pode ser ignorado e que condiciona qualquer projecto de intervenção no plano cultural.**

Em termos da posição ocupada nos Orçamentos dos Estados, as verbas atribuídas no século XII aos Mestres do Gótico, ou aos projectos de Palladium no



século XVI, transitaram, no século XX, para o planeamento das redes viárias e para os grandes projectos industriais.

Entretanto, é dado ao "arquitecto" continuar os seus obsoletos exercicios de estilo no "palácio da Justiça", no hotel de luxo ou no edificio de escritórios com 30 ou 40 andares.

Em 1960, a "monumentalidade" de Brasília já não passa de um derradeiro lamento saudosista do "arquitecto-abencerragem", demiurgo do espaço, produtor de palácios, num tempo e numa escala que já não domina.

### OS "MARCHANDS" DE PINTURA DOMÉSTICA

Embora a intensa actividade dos "marchands de tableaux" tenha promovido uma ampla difusão (e sobrevalorização) da pintura de cavalete para uso doméstico, os valores totais de transacção também não têm significado junto das verbas correntes atribuídas ao consumo de Design Gráfico por parte do comércio de cigarros, de automóveis, de refrigerantes e bebidas alcoólicas ou de detergentes domésticos.

Temos que admitir que a posteridade de Giotto não está em Picasso nem em Vasarelli, mas sim nos "art directors", "graphic designers" e produtores de banda desenhada. O objecto das chorudas transacções dos "marchands" corresponde efectivamente a uma actividade marginal, sem significado estatístico nem substância cultural.

Rembrandt, Velasquez e Ticiano têm como sucessores os fotógrafos da Life ou os retratistas que reproduzem as capas para a Time ou a Spiegel.

No último quartel do século XX, as dominantes de consumo para os produtos das Artes Visuais pouco ou nada têm a ver com os conceitos tradicionais de "pintura de cavalete", "pintura mural", "estatuária" ou "edificação de templos e palácios".

A componente "subversiva" (a mensagem da Arte) infiltrada na encomenda do Cardeal, do Príncipe, do Banqueiro ou do Mercador, isola-se da "obra de arte" tradicional a partir do século XIX e passa a ser objecto de transacção marginal, sujeito a todas as influências de especulação e de mercado negro.

### O DENUNCIANTE TOLERADO

A partir do século XX, o "artista" torna-se num denunciante tolerado e consumido pelo "sistema", "enfant terrible", curiosidade, espécie rara para Jardim Zoológico.

Ao tentar oficializar os mestres desta "arte contemporânea" marginal, André Malraux cometeu o equívoco de admitir que eles seriam os sucessores dos Mestres do Gótico ou do Renascimento, mas — entre o tecto de Chagall da Ópera de Paris e o de Miguel Ângelo na Sixtina — as diferenças não são de "estilos" nem de "talentos", mas sim de **essência**, de

atitude e de sentido.

Para lá dos hábitos e dos preconceitos que nos levam a falar — especificamente — de "arquitectos" de "pintores" e de "escultores", **não podemos deixar de considerar a ARTE como o principal agente e testemunho do FENÓMENO CULTURAL e as Escolas de Artes como entidades biológicas** em que é perigoso efectuar enxertos, amputações ou mudanças de estrutura para as ajustar a este ou aquele figurino importado da França Napoleónica ou do Reino da Dinamarca em 1980.

### O "INCONFORMISMO" COMO DISCIPLINA OBRIGATÓRIA?

Também não é honesto nem operacional sacrificar instituições com alguma eficiência comprovada na aprendizagem de práticas tradicionais, em nome de académicos preconceitos "anti-académicos", que podem levar-nos a pretender instaurar nos estabelecimentos oficiais de ensino profissional a prática do "inconformismo" como disciplina obrigatória.

A criatividade e o inconformismo criativo exigem posições culturais coerentes, entendimento das situações, hábitos de reflexão e capacidade para propor e realizar contribuições úteis.

Esta atitude é pouco compatível com a escolarização compulsiva e prolongada, que se sugere como indispensável para o exercício da profissão de médico, de engenheiro, de arquitecto ou de designer e que acaba por criar nestas profissões, inibições irreversíveis, devido à falta de **alternância flexível entre a vida activa e os estudos**.

Enrolados em instituições, espartilhados pelos graus académicos, esclerosados pelas retóricas politico-eleitoralistas, teremos concerteza muita dificuldade em atingir uma visão global, simples e pragmática. Em muitos casos estaremos mais próximos dos cortesãos que do menino do conto de Anderson que viu logo que o Rei ia nú...

### A CASA DO EMIGRANTE E O PRÉDIO DE RENDIMENTO

Em Portugal, ocupados a discutir o sexo dos anjos-artistas, bacharelados ou doutorados, vamos deixando que o **fenómeno socio-económico da emigração**, com todo o seu peso, **transforme a silhueta das vilas e das aldeias com os novos símbolos do Poder Económico: a casa do emigrante e o prédio de rendimento**.

Os futuros licenciados das Faculdades de Arquitectura de Lisboa e do Porto chegarão a tempo para emitir a certidão de óbito da aldeia-obra-de-arte, doutamente apoiados em astuciosas explicações sociológicas, enquanto a expressão da paisagem rural e urbana, testemunho de um riquíssimo património cultural, se vai depredando a cadências incontroláveis.

## A DECADÊNCIA DOS ESPECIALISTAS

Na situação presente, que procurámos entender e definir de um modo bastante esquemático, podemos confirmar, como objectivo global do Ensino Artístico a **formação de profissionais capazes de responder a alguns dos numerosos desafios impostos por uma sociedade que conflua cegamente nos "especialistas" durante várias décadas** e que procura agora — avidamente — as contribuições de bom-senso de alguns generalistas para desviar o curso suicida de **vários processos de feiticeiro-aprendiz desencadeados por técnicos-especialistas alheados do enquadramento e do sentido da sua participação.**

No caso português, o futuro próximo parece ser caracterizado por um mercado não-protégido, em que a **sobrevivência de muitas actividades económicas dependerá de contribuições criativas**, ao nível de "definição de produtos", dos "métodos de produção" e da "promoção comercial".

## OS TECNOCRATAS E O DESIGN

Para alguns escassos tecnocratas de boa-vontade, o DESIGN aparece como ingrediente mágico nessa luta pela sobrevivência: produtos melhores, de preço mais baixo, mais atraentes, em lindas embalagens e anunciados através da imprensa, da televisão e de "posters" de todos os tamanhos, iriam exigir dos designers contribuições prodigiosas...

A Educação Artística, no seu sentido mais amplo, parece estar confrontada com problemas cuja escala e complexidade não têm precedentes.

Entre as muitas actividades que solicitam a intervenção do "designer" (para quem a formação artística parece essencial) e a mobilização necessária de quadros para a Educação pela Arte, nos processos de renovação social em que deveríamos estar empenhados, **não há lugar para preocupações excessivas com estruturas universitárias**, talvez pouco compatíveis com as "guerrilhas" que é urgente desenvolver em todo o país, sobre duas frentes distintas mas complementares:

- **A sobrevivência económica.**
- **A defesa do património cultural.**

As hipóteses de intervenção são inúmeráveis: Desde a mobilização de várias unidades de artilharia de campanha, "chaimites" e "comandos" para operar a destruição de toda a "arquitectura" considerada blasfema (casas de emigrantes, "urbanizações" de luxo ou de tipo "social", monumentalismo fascista, etc.) dentro de um espírito de "guerra santa", até à importação de técnicos estrangeiros do Estado de Israel ou da Albânia para preencher as funções de Ministros da Economia, da Educação e Cultura, tudo é possível e deve ser encarado.

Uma coisa é certa: exige-se o

aproveitamento simultâneo de todos os recursos disponíveis, em termos de formação artística, qualquer que seja o figurino que os tenha orientado até agora.

## A "BAUHAUS" SALOIA

**Sugerimos que se consolidem as vocações das Escolas de Arte existentes**, sem pretender cozinhar de afogadilho cursos "up-to-date" com a adição de "cadeiras" de paladar "universitário" e outros "condimentos" improvisados sobre algum modelo de Massachussets, nem reconverter a Escola Soares dos Reis (ou António Arroio) numa Bauhaus saloia.

Para a formação profissional mais urgente parece-nos correcta a solução dos  **cursos de curta duração e nível superior, com incidência especial na prática do Design.**

Tendo em conta os riscos habituais de confusão entre as aptidões profissionais e os graus académicos, bem como entre os graus académicos e o estatuto social, teremos que estar atentos às armadilhas que referimos no início destas notas, uma vez que **as sugestões de intervenção que nos parecem mais razoáveis são profundamente conservadoras:**

Não iremos abordar, por considerarmos **prematura e com escasso significado social**, a discussão das propostas referentes ao Instituto Universitário das Artes e às Faculdades de Arquitectura, para sublinhar a **necessidade implícita no Plano de descentralizar e regionalizar a formação de Designers e Educadores pela Arte** no âmbito do Ensino Superior de Curta Duração conjugado com Centros de Actividade Artística, orientados para encontrar as tradições culturais e as necessidades específicas de formação profissional em cada região.

A partir da prática efectiva da Educação pela Arte — implícita nos "Objectivos da Educação Visual" dos actuais programas do Ensino Básico — a formação profissional específica do "designer" (ou a formação não-específica do "artista") aparece simplificada.

## OS "CURSOS" DIVORCIADOS

O enquadramento cultural necessário para dar sentido à participação profissional pode ser consideravelmente melhorado, se **cultivarmos a sério a integração dos estudos, abolindo até aos limites possíveis a compartimentação entre as "cadeiras" de cada curso e entre os próprios cursos tradicionalmente "divorciados" e definidos por oposição (arte e técnicas, letras e ciências, etc.)**, recorrendo com a possível frequência a uma metodologia de "projecto", naturalmente interdisciplinar.

Outra prática simples consiste, por exemplo, em **fomentar a frequência de certas cadeiras dos Cursos Artísticos por estudantes e profissionais relacionados com a produção industrial** ou a

administração pública, criando entre os vários grupos a **intimidade necessária para o enriquecimento recíproco dos vocabulários**, reduzindo as resistências dos circuitos de comunicação e aumentando a intensidade do "feedback" criativo.

Em termos geográficos, seria necessário aumentar — na medida do possível — o número de Escolas vocacionadas para as Artes Visuais. Uma simples sensibilidade superficial a algumas situações socio-culturais, levamos a preconizar a criação de Centros de Artes Visuais em cidades como Viseu, Évora ou Aveiro, o aproveitamento mais amplo de iniciativas como o Museu de Amarante ou à concretização do projecto de Cursos de Design na Universidade do Minho, com abertura a várias carreiras profissionais, dentro de critérios de Educação Permanente e Educação Recorrente.

**É também essencial assegurar a comunicação íntima e obrigatória entre as Escolas do Magistério Primário e todas as Escolas de Arte e Design**, no sentido de reduzir as carências (e os riscos) da generalização da **Educação pela Arte** em que estamos empenhados.

## MOTIVOS DE PÂNICO

Se quisermos sistematizar todos os recursos necessários à Educação pela Arte e à Educação para a Arte em termos demasiado rigorosos, ficaremos tomados de pânico diante da desproporção entre os objectivos e os meios de que poderemos dispor. A própria avaliação da "posição futura" é sempre matéria profundamente polémica, que excede largamente os conhecimentos do capitão de artilharia anti-aérea ou do caçador de perdizes (uma vez que estamos nós-próprios a intervir na trajectória dos alvos...).

Haverá que considerar todo o processo como um fenómeno biológico, cujo funcionamento nunca poderemos dominar totalmente, mas que dispõe de recursos de auto-ajustamento que só os ignorantes podem pretender menosprezar ou limitar.

**Leonor Álvares de Oliveira  
e Álvaro Sena da Silva**

# Escultura transmontana

Fotografias de Domingos D. Martins

"Estão-me a mutilar as pedras", revoltava-se o Domingos, ele mesmo uma pedra viva. "Ou não sabiam que os pedreiros são assassinos?"

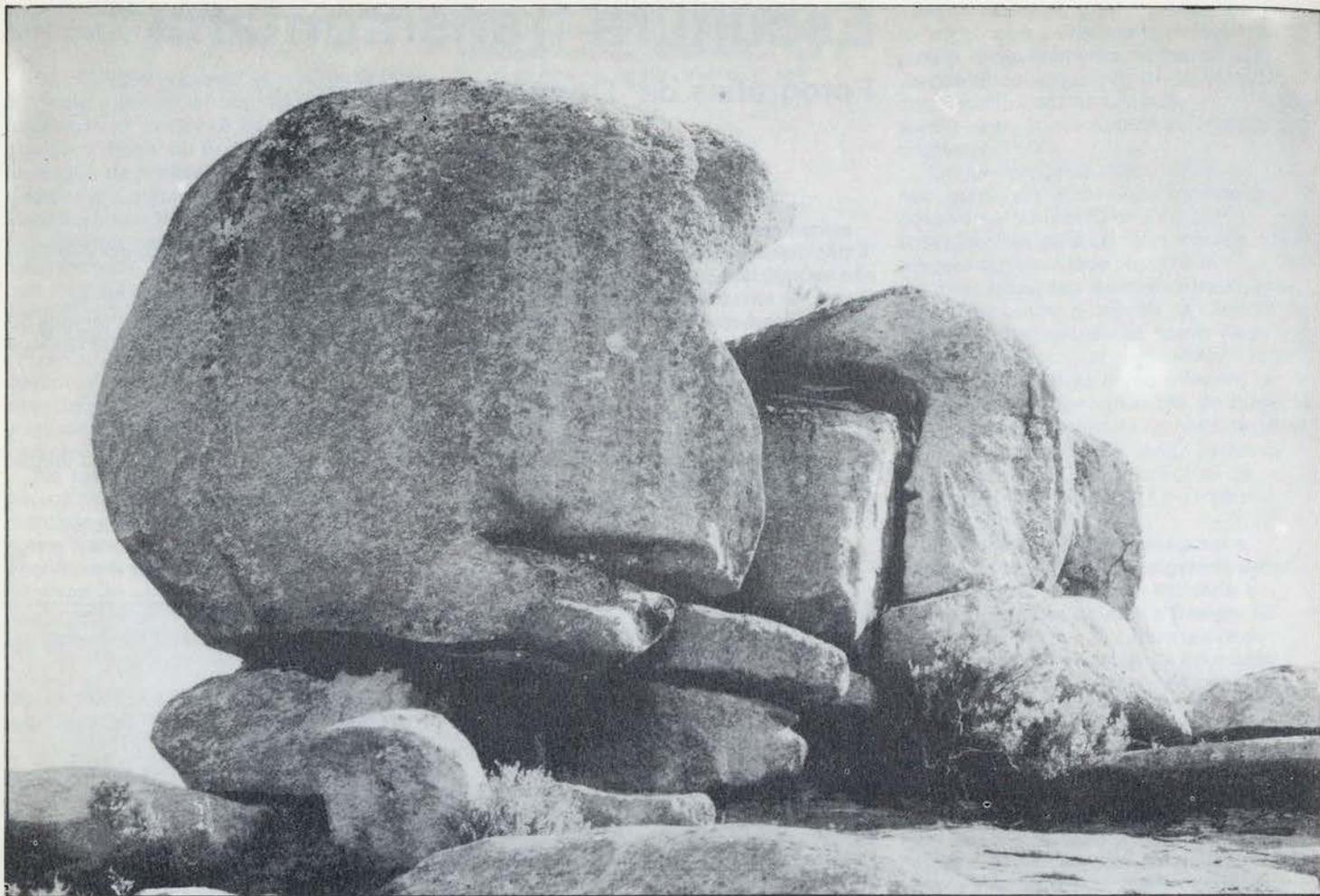
Quem viu a sua exposição, promovida pela Associação de Estudantes da ESBAL em Dezembro de 1977, já conhece a forma profunda como ele nos fala dos seus amigos do Gerês Transmontano: as pedras e as fontes, os familiares e os vizinhos, as cabras e os bois.

Preocupado com a destruição de algumas das pedras, o Domingos apela a que se protejam tais monumentos. Para mim, ele é um artista meu amigo que anda disfarçado de funcionário público há uma quantidade de anos, mas ele diz que não é artista, que está tudo lá: basta olhar! Como se eu não soubesse das suas longas conversas com as pedras...

Desta feita aqui ficam algumas das últimas fotografias das suas irmãs pedras.

F.T.M.

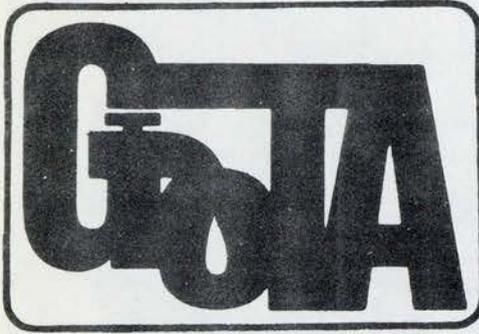




UNIVERSITY OF  
TOBACCO



# Um grupo de teatro amador



*Em Junho deste ano meia dúzia de rapazes surgiram na ESBAL para representar uma peça de teatro. Apresentaram-se, por intermédio de uma nossa colega, como sendo do grupo de teatro amador da Sé (GOTA) e durante duas horas deram-nos a conhecer a "Noite de Assassinos" de José Triana.*

*Gostámos e fomos saber o que era o "GOTA".*

*Ali mesmo ao pé da Sé, num magnífico casarão em ruínas, encontrámo-nos com alguns elementos do grupo: João Barros, 33 anos, cenógrafo, Irene Neto, 30 anos, professora e estudante, José António Silva, 25 anos, ajudante de cenógrafo, Henrique Sanguinetti, 27 anos, operário serralheiro, Albino Meneses, 27 anos, empregado de escritório e estudante, Albertino Moura, 23 anos, empregado de escritório e estudante e Luis Inácio, 28 anos, trabalhador na indústria vidreira. Durante o ensaio da próxima peça do grupo, "A Confissão" de Bernardo Santareno, falámos do "GOTA" e do teatro amador em geral.*

**AO — O que é o "Gota" e quando começou?**

**João —** O grupo começou em 70 com outro nome — "Núcleo X", mas ainda não fazíamos teatro, fazíamos excursões, exposições, convívios, etc. Bem! É preciso dizer que os nossos convívios não eram daquele género a que as pessoas estão habituadas... dar ao pé. Procurávamos passar música de qualidade e divulgávamos textos sobre essa música, projectávamos pequenos filmes e representávamos "sketches" teatrais. Passávamos jazz e música erudita. Até que houve umas chatices. Embirravam com os efeitos de luzes que nós fazíamos...

**Albertino —** Embirravam mas era com a pouca luz!

**João —** Pois! Por isso saímos dali (estávamos nos Arcos de Valdevez, num casarão por baixo da minha casa) e fomos, através do Albino, para a "Caixa Económica-Operária", onde começámos a ensaiar a primeira peça, uma chachada que felizmente não foi avante. Mas nós tínhamos vontade de fazer teatro e nessa altura descobrimos o "Feliz Aniversário" de Harold Pinter. Nós nem sabíamos quem era Harold Pinter, mas a peça só tinha seis personagens e conseguimos estreá-la em 25 de Novembro de 1972. Continuámos com os convívios e em Julho de 73 estreámos "Gosto de Mel", uma peça desconhecida e proibida. Depois disto, conhecemos a "Noite de Assassinos". Ficámos entusiasmados,

trabalhámos nela, mas por razões de ordem vária só em 75 a viríamos a pôr em cena. Ainda em 73 saímos da "Caixa Económica-Operária" e viemos para o "Lusitano Clube", aqui na Sé, onde voltámos a representar o "Gosto de Mel". No "Lusitano" tínhamos umas condições de trabalho péssimas, era a malta a ver televisão, a jogar ping-pong, à batota, à porrada, uma barulheira infernal. Quando tentávamos pôr de novo em cena o "Feliz Aniversário" houve o 25 de Abril e nós fizemos uma pausa. Recomeçámos em Julho com "O Homem que Fazia Chover" do Richard Nash. Para a peça precisávamos de um tipo com ar de puto e apareceu o Albertino. A peça teve uma boa aceitação.

**AO — Quem era o vosso público?**

**João —** Bem! Era a família, os amigos e os sócios do "Lusitano Clube". Nessa altura o Albino foi para a tropa, mas mesmo assim colaborou na peça.

**Albino —** Pois é! Estudava o texto no comboio!

**João —** Tivemos nova tentativa com a "Noite de Assassinos" que falhou, e em Outubro estreámos "Todos os Anos pela Primavera" do senhor Luis de Sttau Monteiro. Mas aqui surgiu-nos o primeiro problema relacionado com os direitos de autor. Como no livro falava de direitos fomos de imediato à Sociedade Portuguesa de Autores, onde nos informaram que a peça apenas poderia ser representada por um grupo amador depois de estreada por um grupo profissional. Eh pá, isto compreende-se porque um grupo amador pagava 400 paus e um profissional pagava 30... contos! Sendo o senhor Sttau Monteiro um autêntico caça-niqueis entende-se a sua posterior atitude, pois nunca respondeu aos nossos telefonemas ou cartas. Ao fim de quatro meses, e apesar de não termos obtido autorização, estreámos a peça, sem publicidade e sem títulos.

No início de 75 fizemos uma adaptação da "Inocência em Pessoa" a que chamámos "O Trocado" e que teve muito público. A seguir tentámos levar à cena outra peça, "O Proletário que Não Morreu", e surgiu-nos o primeiro caso de censura no "Lusitano". Começaram a surgir problemas e boicotes — ocupavam-nos a sala quando iam ensaiar — e disseram-nos que não queriam que fizéssemos a peça porque "era uma peça comunista", porque era aquilo, porque era aqueloutro. Nós estávamos empenhados porque a peça era, naquela altura, uma peça importante. Não fizemos a peça e... abandonámos o "Lusitano".

Como nessa altura eu estava a colaborar com a Federação das Colectividades de Cultura e Recreio com vista a um festival nacional de teatro amador, contei-lhes o nosso problema e os gajos disseram que nos ajudavam e que continuássemos a ensaiar a peça. Voltámos, com a ajuda do meu pai, aos Arcos de Valdevez, continuámos a ensaiar, mas a ajuda nunca chegou. O festival também não foi avante, diga-se de passagem.

Todos estes problemas criaram um certo mal-estar no grupo que acabou por se desmembrar. É nessa altura que o Albino, o Albertino e eu decidimos fazer a "Noite de Assassinos". Começámos a ensaiá-la em minha casa em Novembro de 75 e acabámos por estreá-la no "Lusitano", que entretanto tinha mudado de direcção.

**AO — Como foi a reacção do público?**

**Albertino —** A reacção foi boa. O público gostou do espectáculo embora não tenha entendido bem o texto. O que é normal pois tratava-se, na sua maioria, de gente de cá, pouco habituada a teatro, e muito menos a este tipo de teatro. Além disso o texto é difícil e talvez nós próprios ainda não o entendéssemos da melhor maneira.

**João —** Nessa altura começámos a ensaiar "Juan Palmieri", o que nos levou oito meses, e começou a colaborar connosco António Revólver o Escultor. Desta colaboração surgiu "Uma Banheira a Tilintar no Andar de Cima", um drama policial próprio para o carnaval.

Depois fizemos novamente a "Noite de Assassinos" e convidámos diversas colectividades para ver a peça, donde surgiram alguns pedidos para a representarmos fora daqui e fomos a vários sítios em Lisboa e nos arredores, quase sempre por nossa conta, ou quase.

Em Junho de 76 viemos aqui fazer um espectáculo convidados pela comissão de moradores da Sé, viemos, fizemos o espectáculo e... ficámos. Foi aqui, em Agosto de 76 que estreámos "Juan Palmieri", um dos melhores espectáculos que fizemos e dos mais mal compreendidos. Foi pena mas só teve três representações.

**Albertino —** Bem, aqui podemos pensar as razões disso, que são de vária ordem — a falta de público, certas pessoas não saberem o que isto é, e ao fim de dois ou três espectáculos, já mostraram aos amigos, acham que já chega... Além disso, havia a situação política. Rotularam-nos de comunistas... e houve muita gente que deixou de nos vir ver.

**João —** Com problemas e "dissidências" à mistura fizemos uma peça infantil em Dezembro. Em Fevereiro de 77 montámos um espectáculo da autoria de um dos elementos do grupo e em Maio fizemos "A Canção Dentro do Pão". Já em 78, em Março, levámos à cena "Os Soldados", dirigido pelo José Manuel Osório. Fizemos ainda, subsidiados pela Junta de Freguesia, a "Farsa do Mestre Phatelin".

**Albertino —** Este ano retomámos a "Noite de Assassinos" com a finalidade de concorrer ao festival de teatro amador. Aliás, esta deve ser a última peça que repetimos, pois tencionamos a partir de agora utilizar sempre textos novos.

**AO — Consideram que há géneros de teatro especialmente indicados para os amadores?**

**João —** Eu creio que qualquer género de teatro é indicado para o grupo amador. É evidente que na escolha das peças o grupo amador deve ter em conta as suas limitações, por exemplo, um grupo pequeno não vai representar uma peça que necessite de vinte ou trinta pessoas, ou então ter a capacidade para resolver o problema de uma forma inteligente e possível. Eu sou contra a opinião que algumas pessoas manifestam de que há peças "interditas" a amadores, como por exemplo a "Noite de Assassinos" que, dizem, é muito complicada e exigente para amadores. No entanto já houve profissionais que a fizeram e os resultados não foram brilhantes. Talvez nós também não tenhamos sido brilhantes mas conseguimos fazê-la com o mínimo de seriedade.

Quanto às exigências do nosso público... isso já foi várias vezes levantado aqui e das vezes que tentámos arranjar um texto mais acessível e mais directo o público foi quase o mesmo e não justificou o nosso sacrifício em fazermos uma peça que não nos agradava inteiramente.

**Irene —** Bem... eu discordo um pouco do João. Acho que a educação para o teatro, função que o teatro amador pode desempenhar, tem de ser feita através de um certo encontro com o público e os seus gostos, mesmo que nem sempre sejam coincidentes com os do grupo.

**Henrique —** Eu acho que os amadores têm de gostar daquilo que estão a fazer. É essa a diferença entre o amador e o profissional. Poder-se-á optar por uma peça, entre outras que nos agradem, por ser mais útil ou adequada, mas nunca fazer uma peça que não gostemos só porque achamos que será melhor para os outros.

**Albino —** Nós aqui já experimentámos quase todas as fórmulas para cativar as pessoas para o teatro e... falhámos. Falhámos porque há um grande alheamento para o teatro que só poderia ser superado por uma educação de base. Quando era pequeno nunca ninguém me levou ao teatro e quando fui lá pela primeira vez já fui sozinho, por minha iniciativa. O nosso contributo para uma possível educação para o teatro será conseguido pela persistência e os resultados só poderão ser obtidos a longo prazo. Quanto à tua pergunta acerca do teatro para amadores, eu acho que isso depende muito da estruturação e da personalidade do grupo. As pessoas gostam de fazer coisas que lhes digam respeito, não é? É uma questão muito pessoal.

Eu também acho que os amadores



"Noite de assassinos" de Jose Triana



"Os soldados" de Carlo Reis



"O homem que fazia chover" de Richard Nash

podem fazer teatro do mais diversificado, desde a revista ao teatro de vanguarda. As únicas limitações serão de ordem prática. No meu caso pessoal inclino-me para um teatro de intervenção social que não aponte soluções mas antes leve as pessoas a procurarem elas próprias as soluções.

**AO — Costuma dizer-se que público e qualidade variam na razão inversa. Consideram ser isso verdade no teatro amador?**

**João —** Bem isso nem sempre acontece e no teatro amador ainda menos. Creio que são outros factores que levam, ou não levam, as pessoas ao teatro. E nós podemos ver que há teatro de qualidade que tem público, é por exemplo o caso de "A Barraca", da "Comuna", da "Cornucópia" e do "Teatro da Graça" que antes nunca teve público, apesar de sempre ter tido espectáculos de qualidade, e que agora felizmente está a ter. Mas neste momento é a "Comuna" e principalmente "A Barraca" que estão a ter muito público com espectáculos de grande qualidade.

**Henrique —** Eu acho que público e qualidade variam na razão inversa. Tu falas-me na "Barraca" e na "Comuna" e que vai lá muita malta, é verdade, mas são sempre os mesmos. O grande público só lá vai por acaso. O que a malta quer é a Laura Alves, o Nicolau Breyner, a revista...

**João —** Eh pá, espera aí! Tem-se identificado aqui revista com mau teatro. Eu até trabalho para as revistas, faço cenários, e acho que o que há é maus textos de revista, não que esta seja necessariamente má. No "Maria Vitória", no "Variedades" e no "ABC" faz-se revista de direita, uma má revista de direita. Mas há bons textos de revista e bom teatro de revista.

**AO — Por exclusão de partes resta o "Ádoque". Achas que no "Ádoque" se faz bom teatro de revista?**

**João —** Sim, sem dúvida! Pelo menos é uma boa tentativa de fazer bom teatro de revista.

Tive a ocasião de ler o guião da próxima revista do "Maria Vitória" e aquilo é uma chachada, as piadas são gratuitas e não têm o mínimo de qualidade textual. No entanto tem por vezes uma certa qualidade plástica que nem sempre se encontra no "Ádoque".

**Henrique —** Seja bom ou mau o pessoal não vai mesmo ao teatro. Eh pá, no outro dia, estava um tipo lá na fábrica, com uns bilhetes na mão para ele e a família irem no sábado... "Onde? Ao teatro?" perguntei eu, — "Não, pró futebol!". É assim mesmo. Foi uma estupidez da minha parte pensar que o tipo podia ir com a família ao teatro.

**Albino —** As pessoas na realidade não vão ao teatro e eu acho que os grupos independentes com o "seu" teatro de qualidade também não ajudam muito. Aquilo às vezes é cada estopada. Numa grande parte dos casos eles excluem logo à partida, com a escolha da peça, uma grande parte de um público potencial.

**AO — Existem organismos onde o teatro amador possa encontrar apoio?**

**João —** Bem! Há a Associação Portuguesa de Teatro Amador que tentou unir os grupos amadores e chegou a ter uma certa importância. Durante algum tempo foi a APTA que distribuiu os subsídios atribuídos pela SEC, mas isso durou pouco. A APTA agora funciona muito mal e nós, depois de termos pago quotas durante três anos, saímos porque de lá não víamos nada. Além disso, a APTA nem sequer nos direitos de autor ajudava muito, porque se limitava a pedir facilidades à Sociedade Portuguesa de Autores e nunca ficávamos isentos dos direitos. Pagávamos sempre cinquenta por cento e, caso curioso, mesmo nos casos em que o autor não queria o dinheiro pagávamos os cinquenta por cento que revertiam para a APTA.

Até hoje só recebemos da SEC cinco contos e estamos à espera da concessão de material que pedimos há alguns anos ao FAOJ. A Gulbenkian nem pensar.

**Henrique —** Em Portugal tudo o que é amador é mais desprotegido que o profissional, e isto vê-se no teatro, no desporto e nos bombeiros. Não sei se vocês sabem que o bombeiro voluntário não recebe e até paga quarenta escudos por mês.

Os problemas do teatro amador são os problemas das actividades amadoras em geral. A malta devia era descobrir formas de luta para exigir apoio.

Entrevista coordenada por Eduardo Coutinho



Fase de ensaio de "A confissão" de Bernardo Santareno



Eduardo Coutinho



teatro  
amador  
da se

# CERROMAIOR

um livro

# CERROMAIOR

um filme

*"Eu não disse ainda ao Luís se gostei ou não do filme. Fiquei calado, não é? E fui a Beja — eu tinha lá um guião que eu tinha feito em 53, um guião que eu reputava impossível de pôr em cinema, cá entre nós, e vim para Lisboa e dei-lhe esse guião para ele ler. Foi o maior elogio que eu podia fazer ao filme e ao Luís Filipe Rocha" (MANUEL DA FONSECA).*

*"Perante o filme acabado, qual é a tua opinião sobre ele: estás satisfeito, não estás satisfeito?" (ARTEOPINIÃO).*

*"...Quando o vi pronto, acabado, em cópia 5, devo dizer-te que, pessoalmente, fiquei muito satisfeito com o meu trabalho. Posso dizer-te assim o mais francamente que, neste momento, o CERROMAIOR é exactamente aquilo que eu sou capaz de fazer." (LUIS FILIPE ROCHA).*

*CERROMAIOR* deverá, assim, vir a ser um filme feliz. Quem já o conhece, gosta dele. Assim muita gente venha a conhecê-lo. (Parece que a partir de Janeiro-Fevereiro será coisa feita, entrando a fita no circuito comercial). Mas *CERROMAIOR* levanta a velha questão da relação entre o cinema e a literatura. E foi a partir dela que ARTEOPINIÃO, com o MANUEL DA FONSECA e o LUIS FILIPE ROCHA entrou, a pretexto do romance e do filme, nos meandros das respectivas linguagens dos dois autores e das suas relações. O Manel começou logo ali pelo princípio:

**MANUEL DA FONSECA** — Toda a gente conhece a relação cinema-literatura. O cinema nasce da literatura mas, dentro em breve, começa a influenciá-la. Um homem que escreve tem de ter em si todas as artes. E tem de ter em si o cinema, que é um resumo de todas as artes.

**ARTEOPINIÃO** — Quando começaste a escrever já tinhas visto muito cinema...

**MF** — Desde criança que via, porque em Santiago havia um cinema. Aquilo estava fora do mundo, mas era um núcleo com vida poderosa e havia lá uma sala de projecções. Era uma sala romântica, mas boa, uma sala que levava muita gente. E ali passaram muitos filmes, muitos deles que então eu não vi, era muito miúdo — o *Quo Vadis*, *Os Mistérios de Nova Iorque*. Era muito miúdo e não andaria ainda à noite, era um pouco o homem de acção durante o dia, mas à noite dormia. Com cinco anos, à noite dorme-se. Está-se feito ao sono, não é? Mas, mais tarde, vi muito cinema.

**AO** — Já aqui em Lisboa?

**MF** — Ainda em Santiago. E depois em Lisboa, desde o chamado *Piolho*, cinema de bairro, até aos grandes

cinemas, como eram, na altura, o *São Luís* e o *Tivoli*, os dois cinemas *up* cá da maior aldeia do país... E a mais bela, onde todos nós vivemos... Lisboa tem áreas para tudo, não é?

**AO** — Tu pensas que os filmes que vias nessa época estavam mais próximos da literatura do que os filmes de hoje? Que, hoje, o cinema se afastou decisivamente da literatura?

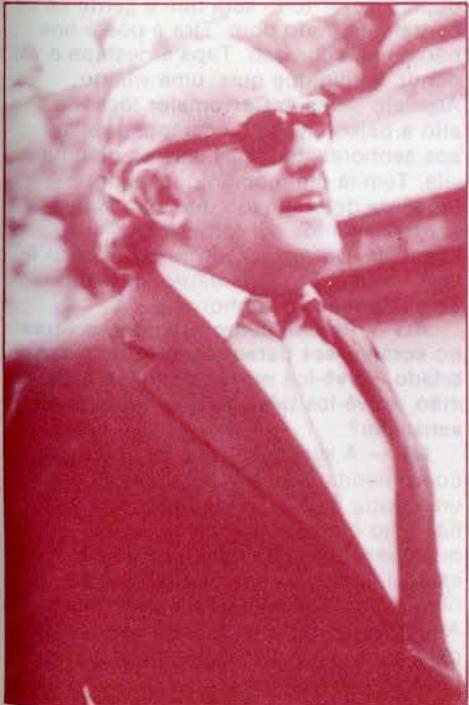
**MF** — Talvez mais próximo do teatro, na altura. Parece-me. Embora as cenas ao ar livre fossem constantes.

**AO** — Quando começaste a escrever, achas que já havia alguma influência do cinema na tua literatura?

**MF** — Já sim. Já era tempo disso, não é? As artes todas se relacionam...

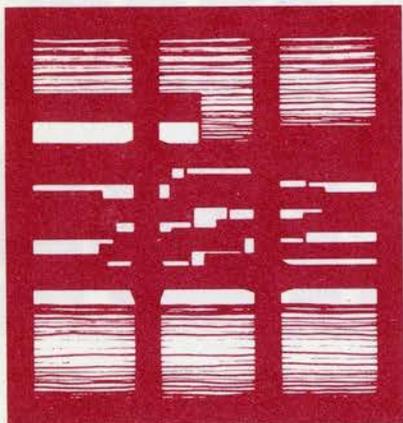
**AO** — Mas no teu caso particular?

**MF** — A mim, deu-me um ritmo diferente. Eu mesmo fiz um conto muito influenciado pelo cinema, em que a própria descrição é já acção: o *Sete Estrelo*. O início do *Sete Estrelo* será como que o início de um movimento cinematográfico, em que constantemente se intercolocam planos, todos eles num ritmo muito certo... Pelo menos que eu procurei que fosse muito certo.



**MANUEL DA FONSECA**

## **CERROMAIOR**



forja

**AO — E nas vossas tertúlias, no meio dos escritores — neo-realistas — o cinema era uma arte de que se falava? Teve, de facto, importância para vocês?**

**MF —** Pois. Começámos a distinguir muito claramente o estilo de cada um dos grandes directores. E, de cada um desses estilos, concluímos muitas formas rítmicas que a própria linguagem escrita podia adquirir.

**AO — Mas existia então alguma relação entre os autores de literatura e os autores de cinema, entre a literatura e o cinema, nesses melos, nessas tertúlias?**

**MF —** Era raro. O homem de literatura tinha a sua tertúlia. O homem de cinema tinha outra. Há um grupo que introduz esse grande encontro dos escritores, dos poetas, dos homens de pintura, da escultura, do teatro, do cinema: são os surrealistas, que vêm depois de nós. Nós, os neo-realistas, existíamos mais como uma força organizada, se bem que sem estatutos nem firma reconhecida... E, sobre nós, impendia uma força de desagregação muito grande que era, não só a Censura, mas a Pide. Não podíamos estar em lado nenhum sem que a Pide estivesse junto de nós. Ou então nos esperasse à porta. Para estar nessas tertúlias era preciso alguma arte e um pouco de coragem. Esse outro tempo em que se ligam os escritores, os poetas, os pintores, os homens de cinema, vem com os Surrealistas, pois.

**AO — Quando, na Aldeia Nova, tu escreveste contos com o Sete Estrelo ou o Ódio das Vilas, inteiramente cinematográficos, tu tens já a noção — não esqueçamos que Aldeia Nova é o teu primeiro livro — da importância do cinema para a tua arte?**

**MF —** Sim, tenho. Porque eu posso olhar para uma coisa que está acontecendo ou que eu recordo e visioná-la de várias maneiras. Até às fases mais primárias. A cada uma delas posso dar um movimento. Dei-lhes, muitas vezes, um movimento cinematográfico. Era natural que o cinema viesse ao meu encontro, pois eu era um terreno fértil para ele.

### **DO LIVRO PARA O FILME**

**AO — E o cinema acabou por vir bater-te à porta, mais concretamente à porta do Cerromaior, pela mão do Luis Filipe Rocha...**

**MF —** Eu só gostaria de acrescentar uma coisa: quando eu digo que a influência do cinema em mim é grande, não quero dizer que eu escrevi um romance para um filme, como muita gente fez aqui há vinte, trinta anos: história para um filme, feita com o propósito disso. Não, eu escrevo com o propósito de me comportar o mais claramente possível perante os meus leitores. Não perante as pessoas que virão ao cinema. Essas, já não é comigo. Em mira eu tenho apenas o leitor, aquele leitor ideal para quem eu escrevo. E tornar-me, perante ele, um indivíduo cuja prosa tem a transparência de um vidro muito lúcido. O livro é, em si próprio, uma meta que eu alcanço. Depois do qual surge o leitor. Surgirá o director de

cinema? Isso já não é comigo.

**AO — Aqui no caso surgiu. O Luis Filipe Rocha foi um leitor privilegiado do teu romance, e teve condições de transpô-lo para o cinema. Fez a adaptação, fez os diálogos, acabou por fazer o filme. Agora, a partir daquilo que ele fez — que é um trabalho acabado em si — como é que tu vês esse seu trabalho?**

**MF —** O que está em discussão já não é o meu romance. O que está em discussão é que o filme é dele. E aí, no filme, eu não podia introduzir-me. No trabalho dele, ele era senhor e autor. Um escritor não deve tocar no guião do director a quem confiou o seu livro. O único momento em que ele toca no director é quando diz: Está bem, faz lá o filme! E acabou. Eu entreguei-lhe esse livro porque vi um outro filme dele, **A Fuga** e, ao vê-lo, pareceu-me que, em situações onde normalmente cinema pouco ajudado de técnicas, como o nosso, cai no ridículo, não há um momento, nesse filme, em que aparece ao de cima, descabeladamente, a careca da construção dessas cenas que, noutros filmes, nos fazem rir. Não há um segundo disso. Eu disse: Porra, esse homem tem mão! Isso não é fácil de fazer à escrita, nem em poesia, nem em romance, nem em cinema. E ele faz essas cenas com uma simplicidade, um sentido de síntese e uma austeridade notáveis. Por isso eu me disse: Este tipo pode falar do Alentejo, que tem isso tudo, não é?

**AO — E achas que ele conseguiu?**

**MF —** Acho que sim. Deu-lhe um ritmo, que não será bem o meu, que sou um homem que, quando escrevo, não me demoro muito nas coisas, vou logo à frente. No entanto, quando falo, falo de coisas lentas. Aí ele parou as pessoas, deu-lhes uma estética diferente. Deu uma cor extraordinária aos interiores, uma cor quase carnuda, sensual e, ao mesmo tempo, demoradíssima. Fazer isto e depois travar tudo sem que a gente se dê conta!... É muito bom. Tira e põe e nós não damos por isso. Tapa e destapa e vai dando aquilo que quis: uma vila do Alentejo. Aliás, o **Cerromaior** toca, de alto a baixo, desde os camponeses até aos senhores, todas as classes de uma vila. Tem lá um momento, é às doze horas de determinado dia, toca aí dez acontecimentos em todas essas camadas. De resto, o próprio romance é isso mesmo. E o Luis deu-o, passando do camponês ao senhor.

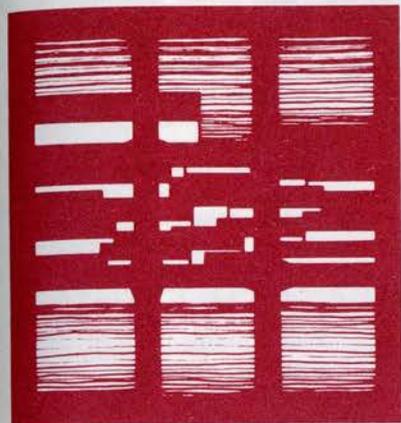
**AO — Para ti, como escritor, ao veres no écran esses personagens que tinhas criado, ao vê-los mexer a cabeça, uma mão, ao vê-los falar, fungar, rir, qual foi a sensação?**

**MF —** A sensação foi a de ver uma coisa inédita. Não a que eu escrevi mas uma outra, que eu poderia ter escrito. Eu não vejo o meu romance ali. Vejo qualquer projecção dele, que eu não escrevi. E isso torna-me aderente ao filme como quem vê uma coisa nova. Afinal, eu poderia ter escrito assim. Isto, para mim, é o máximo da crítica que eu posso fazer ao filme.

**AO — Manel, o filme não te irritou?**

**MANUEL DA FONSECA**

**CERROMAIOR**



forja

**MF** — No sentido de irritar não. Irritar no sentido de negá-lo, não. Houve em mim momentos em que eu desacordava. Por ter uma vista mais particular, ou pessoal, das coisas. Não mais profunda. Eu não me arrego isso diante de ninguém. Mas mais particular, mais, eu, das coisas. Isso de facto sim.

**AO** — Para terminar, sobre o filme. O romance começa com o personagem principal, o Adriano, na cadeia e acaba com o mesmo Adriano na mesma cadeia. O filme começa com a GNR entrando na vila, conduzindo alguns presos — cena essa que atravessa o filme...

**MF** — De vez em quando aparece. O que é uma bela coisa!

**AO** — ...e termina com o Adriano a deixar a vila. Dois começos e dois finais completamente diferentes, sendo o romance um círculo, um flash-back.

**MF** — Pois.

**AO** — E o filme...

**MF** — O meu romance será de forma circular, como tu dizes. Fazendo a geometria da coisa. Será um círculo dentro do qual se desenvolve a acção. O filme será um filme-fleuve, um filme que corre...

**AO** — Que, curiosamente, começa com uma chegada à vila e termina com uma partida da vila...

**MF** — Sim, uma chegada e uma partida. Há um equilíbrio. O Adriano partiu. O Adriano tem de se ir embora dali. No filme. Eu não. Eu quis ali matá-lo, na vila. Ficas aqui como os outros!

**AO** — E ao veres o filme?

**MF** — Senti diferente. Mas defendo assim como está. Porque o filme é um rio que corre. O romance não: é um círculo donde não se sai. O gajo está ali fechado, ele e os outros todos. Ninguém sai, ninguém pode sair.

#### ESCREVER PARA O CINEMA

**AO** — Manel, tu que já escrevias com muito cinema dentro, que tens um livro que foi adaptado para o cinema, estás agora a pensar escrever directamente para o cinema?

**MF** — Eu ainda não disse ao Luis se gostei ou não do filme dele. Fiquei calado, não é? E fui a Beja — eu tinha feito um guião, em 53, um guião que eu reputava impossível de pôr em cinema, cá entre nós — e, de regresso a Lisboa, dei-lhe o guião para ele ler. Foi o maior elogio que eu podia fazer ao filme e ao Luis Rocha. Foi esse. Esse guião não tem nada de imediatamente social, mas tem um sentido que eu também considero revolucionário e muito revolucionário: é o sentido da beleza.

**AO** — Podes desvendar?

**MF** — Eu fui, desde criança, por proximidade geográfica, para Sines. A tardinha, com o meu pai, íamos para as pedras, lá não se vê a terra, passávamos a noite à pesca e voltávamos às três, quatro da manhã. Depois começava a lota na ribeira. Toda essa vida do mar, que eu sempre amei muito. Mas a princípio apanhei grandes sustos. O meu pai deixava-me sozinho entre duas rochas, quase a prumo, eu lá em baixo, em frente do mar. E ele andava de pedra

em pedra, dando a volta àqueles pequenos cabos. Eu ficava ali sozinho, miúdo de três, quatro anos, o monstro diante de mim, o céu e aquela coisa atrás. Então começava a crescer o pavor, não é? E eu ficava ali. Quando o meu pai vinha, perguntava-me: Que é que tens? Eu respondia: Não tenho nada, não tenho nada. Mas, assim que o via voltava outra vez à vida. Isto foi auxiliado, em parte, por ouvir velhas contar muitas coisas do mar. A história do mar da nossa costa não foi ainda bem contada. Temos muita poesia. E há uma tradição de invenção, como toda a tradição, que tem os seus mitos anteriores à nossa civilização. Há um homem que aborda um pouco a vida moderna marítima, num extraordinário livro de pescadores: o Raul Brandão. Mas foi mais tarde que eu li o Raul. Havia as histórias das deusas do Mediterrâneo, que possuíam os afogados, essa velhíssima coisa que as criou, há essa erecção e ejaculação quando se morre no mar, tinha de haver uma deusa, a mais bela das deusas, e a mais bela das deusas é a deusa marítima, não é? Depois criaram-se a partir daí grandes mitos, que foram ficando como resíduos pela costa portuguesa diante do motivo deles, que é o mar. Histórias que as velhas contaram umas às outras e que as crianças, que as ouviram, quando chegaram a velhas contaram também. Isto com umas tintas de realidade local, com a capacidade de invenção de cada contador de histórias... Quem conta, acrescenta um ponto quando é um artista. E é sempre um ponto maravilhoso o que é acrescentado na história, história que levou séculos a fazer. Bela História terá de ser, não é? Belo mural que nos faz o tempo, que belos murais que o tempo nos deixa!... As grandes formas da vida de um povo! De maneira que eu, dentro disto, construí uma história. Mas o meu guião é assim: não tem nada da técnica do guião, que não era coisa, aliás, que eu não pudesse aprender. Não. Fiz pura e simplesmente assim: eu fui ontem ao cinema e hoje, em casa, perguntaram-me: Como era o filme? E eu, então, contei aquilo que vira. Está claro, se o filme não prestar é porque eu escolhi um mau programa... Mas penso que não.

**AO** — Já tinhas feito mais alguma coisa para o cinema?

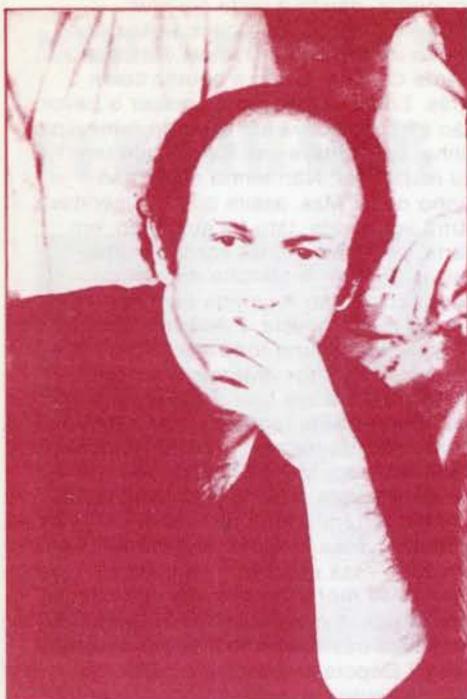
**MF** — Sim. Fiz os diálogos de um filme que, depois, foi massacrado: um guião que eu e o Namora fizemos sobre os **Retalhos da Vida de um Médico**. E que é que eu fiz mais? Já trabalhei como actor, em **O Trigo e o Joio**. Desde muito cedo me interessei pelo cinema. Passava muito tempo nos estúdios da **Lisboa Filme**. Não só pela arte, mas também porque havia lá reparagens excelentes...

**AO** — Tu começaste a ler antes de ir ao cinema, não é verdade?

**LFR** — Bastante.

**AO** — A **literature teve, concerteza uma grande importância para ti, qual foi essa importância e como é que tu vens a relacioná-la mais tarde com o cinema?**

**LFR** — Vamos lá ver: eu acho que, de facto, na minha formação cultural — aquilo que nos foi condicionando o



gosto, a nossa capacidade de pensar e, sobretudo, aquilo que nos foi apetrechando para a criação — há uma grande importância da literatura. Foi talvez a coisa que, desde mais cedo, me apaixonou, foi talvez a coisa que se manteve mais constante. Talvez eu tenha, ainda hoje, uma paixão maior pelos livros do que tenho pelo cinema ou pelo teatro, que foi uma outra experiência bastante importante para mim. Depois, eu próprio, e eu creio que, como todos nós, em certa altura, escrevinhei alguma coisa... Sempre me preocupou uma coisa a nível do fenómeno literário: as histórias. Eu, de facto, desde miúdo que gosto de ouvir contar histórias, tenho um fascínio muito grande pelos contadores de histórias, eu próprio gosto de contar histórias. Há pois, a nível de formação cultural uma grande influência literária.

**AO — E, quando começaste a ir ao cinema, descobriste logo a relação entre o cinema e a literatura, entre a maneira de contar no cinema e a maneira de contar na literatura? Pareceu-te que o cinema era apenas uma ilustração?**

**LFR —** Num contacto um pouco já mais amadurecido com o cinema, ele acabou por surgir-me como uma forma,

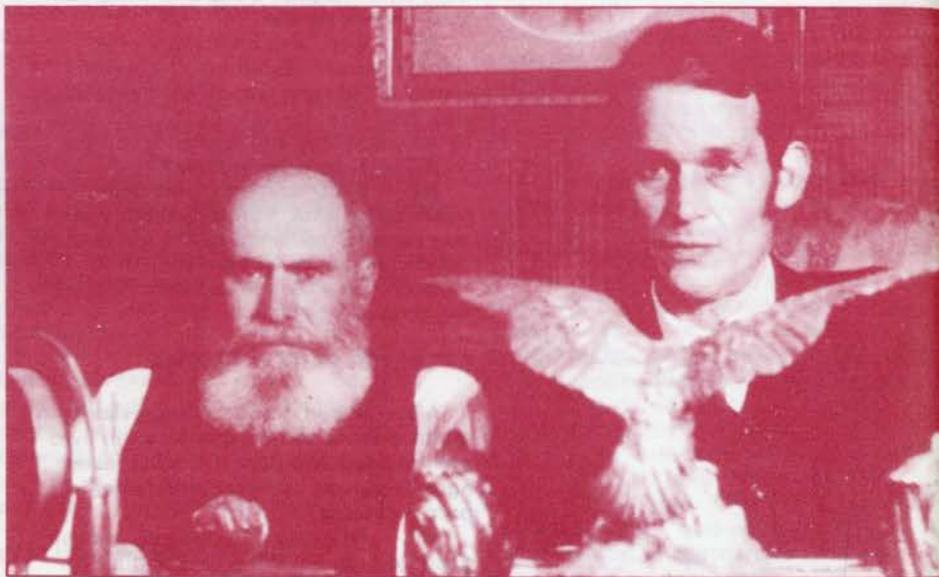
se tu quiseres, mais fascinante para mim, de contar histórias. Mas os primeiros contactos que eu tive com o cinema foram muito provavelmente influenciados pela literatura.

#### CONTAR PELO CINEMA

**AO — Porque é que dizes que, para ti, é mais fascinante contar uma história pelo cinema do que pela literatura?**

**LFR —** Vou dizer-te uma coisa extremamente simplória e um pouco paradoxal: sou uma pessoa muito preguiçosa! Creio que, fazer um filme, que é um trabalho muito cansativo, que provoca um grande desgaste; uma grande canseira, é para mim mais fácil do que escrever um livro. Gosto de contar histórias e o cinema apareceu-me, aliás, um pouco por acaso, mais por uma vontade de descansar do teatro e por uma vontade minha de experimentar uma nova forma de expressão, que eu não conhecia, e da qual nós somos geralmente arredados, porque nos mostram o cinema como uma alquimia para iniciados, que exige não sei que estudos, que aprendizagem...

**AO — De formação...**



# CERROMAIOR



Um filme de Luis Filipe Rocha baseado na obra de Manuel da Fonseca. Com Carlos Paulo, Clara Jorja, Santos Manuel, Rita Furtado, António Calabaco, Edo Wallenkamp. Produzido Póli Filme (S.C.R.L.) Participação financeira do Inst. Port. de Cinema

**LFR** — Um pouco por falta de vergonha, de pudor, eu resolvi começar a fazer cinema. Comecei, obviamente, com uma grande simplicidade, uma grande singeleza, filmes muito pequenos, muito desprezenciosos e fui, a pouco traçando, eu próprio, as minhas etapas de aprendizagem. Dai que eu tenha demorado quase seis anos para chegar a uma coisa como o CERROMAIOR. Porque necessitei de ir, eu próprio, aprendendo, com a minha experiência, a encontrar aquilo que para mim é primordial, que é a minha voz, o meu estilo, a minha forma de falar através do cinema.

**AO** — Tudo isso sem estudos académicos?

**LFR** — Sim, enquanto cineasta sou um autodidacta. Aprendi a fazer cinema fundamentalmente à minha custa.

**AO** — Nunca foste assistente de ninguém?

**LFR** — Fui assistente de realização apenas num filme, de um alemão, Peter Lilienthal. Foi a única assistência de realização que eu fiz. Senão comecei a fazer cinema logo em 74 — pertenci ao início de uma cooperativa de cinema, a CINEQUANON — e aí, durante um ano,

estive a fazer filmes, documentários de intervenção, para a televisão.

Em 75 sai do CINEQUANON e continuei o meu percurso, sempre ligado ao documentário. Percurso esse que culminou com um filme pelo qual eu tenho um especial carinho, uma grande ternura. "Barronhos — Quem teve medo do Poder Popular" que é já um documentário com um certo fôlego, com uma certa ambição narrativa, estilística, cinematográfica. Depois do "Barronhos" é que parti então para a ficção.

**AO** — Quando começaste a fazer cinema, tu, que gostavas de contar histórias — a aqui voltamos de novo à literatura — começaste por contar histórias tuas ou histórias de outros?

**LFR** — Não. Até agora, eu tenho adiado um pouco, dada a minha preocupação de ir prudentemente vencendo etapas de crescimento e de aprendizagem, tenho adiado a realização de histórias minhas. Quero ir a pouco e pouco ganhando mão, experiência, estilo e, então sim, me atreverei a narrativas de cariz autobiográfico. Tenho, pelo menos, alinhavadas duas. Mas como cineasta, eu creio que qualquer ponto de partida é bom. É óbvio que, o que acaba por ser



importante, é aquilo que tu construiste: o filme. Eu não vou escolher um romance porque entendo que vou tentar explorar relações entre a linguagem cinematográfica e a literatura... Não é nada disso. Eu parto, por exemplo, do CERROMAIOR da mesma forma que, para a FUGA, parti de um facto concreto — a fuga de um prisioneiro do forte de Peniche — da mesma forma que estive à beira de fazer um filme que partia de uma notícia de um jornal. Enfim, não há uma preocupação de fazer cinema a partir de literatura. O que pode haver sim, como falámos no início, é influências de ordem cultural, a nível muito inconsciente, numa pessoa muito absorvida, muito fascinada pela literatura.

**AO — Falámos de cinema, de literatura. Poderíamos falar nas histórias que contas, de um triângulo cujo terceiro vértice seria a política?**

**LFR —** Eu creio que não se trata propriamente de um triângulo. O que é que me interessa, a mim, como cineasta, que se preocupa em contar histórias? Preocupa-me, fundamentalmente, a história, a cultura e a sociedade portuguesas, portanto, a história do meu país, a cultura do meu povo e a sociedade do meu tempo. Essa preocupação, esse objectivo, esse compromisso, se tu quiseres, é claramente de teor político.

#### **CERROMAIOR: O MANEL E O ALENTEJO**

**AO — Vamos agora ao CERROMAIOR. Tu gostas de contar histórias, tu gostas de contadores de histórias e o Manel é, como toda a gente sabe, um grande contador de histórias. Mas o CERROMAIOR é talvez dos seus livros, aquele que menos conta uma história. O que te apaixonou no livro? Foi o Alentejo?**

**LFR —** A ideia de adaptar ao cinema uma coisa do Manuel era já uma coisa antiga. Eu tinha desde há uns anos a ideia de adaptar para a televisão um conto dele. Porque é que eu escolho o CERROMAIOR dentro de toda a obra do Manuel?

Em primeiro lugar, e isto é uma opinião muito pessoal, porque me parece o seu livro mais rico, mais complexo, mais profundo, mais contraditório, talvez mesmo, e isto é uma opinião, volto a dizer, muito pessoal, talvez mesmo o mais sentido e ressentido. Ou seja, para mim, o CERROMAIOR é o livro mais importante do Manuel da Fonseca. E é também aquele onde tu podes subsumir quase toda a sua obra, pelo menos a que se refere ao Alentejo. E eu tentei fazer, com CERROMAIOR, uma viagem guiada através da obra do Manuel. Ou seja, quando peguei no CERROMAIOR, quando pensei em fazer uma adaptação do romance do Manuel da Fonseca para o cinema, aquilo que eu fiz foi fazer o meu CERROMAIOR, a partir do CERROMAIOR do Manuel da Fonseca; mas, por outro lado, interessou-me também, carregar todo o meu CERROMAIOR de situações, de personagens, de

ambiências que se acham noutras obras do Manuel e até em artigos de jornal seus, que eu consultei na altura e em histórias que o Manuel me ia contando, enquanto eu ia escrevendo o guião.

Resumindo, para mim, o CERROMAIOR é o livro do Manuel que me traduziu mais profundamente, intimamente, o Alentejo. Obviamente, ao mesmo tempo que eu escolho o CERROMAIOR escolho também o Alentejo. E as duas coisas são indissociáveis. Mas havia uma outra coisa que tu me tinhas perguntado e que me escapou...

**AO — Ainda o Alentejo...**

**LFR —** Repara que eu não sou alentejano, nunca vivi no Alentejo, senão durante os seis meses da feitura do filme, o que é certo é que, em idas, em vindas, em curtas estadias, há determinado tipo de relação que se estabelece entre ti e a região, as pessoas, as coisas, os animais, as casas, as árvores, o céu, a noite, tudo isso, que me permitiu expressar-me com uma grande liberdade criadora. Por outro lado, interessava-me desvendar o Alentejo por detrás dos seus mitos.

**AO — Mas voltemos à história. Tu fizeste, apesar de tudo, um filme a partir do CERROMAIOR, e vês o Alentejo através da obra do Manuel da Fonseca, mas há uma pergunta, que eu aliás pus ao Manuel, e que te quero pôr: o Manuel faz um romance fechado, que começa numa cadeia e acaba na mesma cadeia, e tu comesças o filme com uma entrada na vila e termina-lo com o personagem principal a sair da mesma vila. Eu pedi ao Manuel que comentasse esta adaptação; e gostaria de pedir-te agora o teu próprio comentário.**

**LFR —** Há algo de deliberado e algo de inconsciente nessa minha solução. Repugnou-me sempre, ao debruçar-me sobre o CERROMAIOR do Manuel, a prisão do protagonista. Creio, e digo-o com toda a franqueza, que é uma excrecência romântica própria da época. Em termos rigorosos, um protagonista com as características do Adriano jamais pode estar na cadeia. Jamais. Porque no dia em que lá entra, o primo Runa vai de lá tirá-lo. Ora, deliberadamente, eu tentei fugir a isso. No guião, o Adriano ainda era preso, contra a minha vontade. Aliás,

devo dizer-te que, até ao final da rodagem, nunca consegui perceber como é que o meu filme ia acabar. Durante a rodagem, por princípio, eu nunca rodo exactamente aquilo que escrevo. Acredito muito numa coisa que o Truffaut diz, que, nas três fases de um filme, ou seja: argumento, rodagem e montagem, cada fase deve ser feita contra a anterior. Eu rodo normalmente contra aquilo que escrevi. Por um lado, há isto como princípio meu. Por outro, no CERROMAIOR houve um outro problema lateral. Grandes dificuldades financeiras, grandes dificuldades de produção, que me levaram a alterar sucessivamente, e profundamente o guião. De tal maneira que — a rodagem durou até três meses — eu, no segundo mês, não sabia já que filme é que andava a fazer. Não tinha a mínima ideia. Arrancava páginas do guião, porque me diziam que eu não podia filmar, não havia meios, não havia condições e eu inventava outras situações, um pouco guiado pela intuição e pela confiança um pouco cega de que o que estaria cá dentro pois concerteza que seria mais

forte do que eu e acabaria por sair. E até ao final da rodagem nunca soube como é que o meu filme acabava. E quando filmo a noite da pancada, que é digamos, o pré-final do filme, começo a filmar — eu tinha três noites para filmar essa cena — começo a filmar como estava no guião. E é exactamente quando estou a rodar na primeira noite, quando acabo de rodar, às seis da manhã, que me apareceu, com uma clareza óbvia, que o final do filme não podia ser esse. Não me perguntes muito porquê, porque eu não sei, sei que foi muito claro, muito óbvio, chamei o assistente de realização e o chefe de produção e disse-lhes: dispensem tudo o que é figuração, tudo o que é camponeses, guardas, etc. e aquilo que a gente vai fazer é só a cena da pancada, porque o Runa vai ser morto e o filme acaba com o Adriano no largo, a sair da vila. O final apareceu exactamente como o filme me foi aparecendo. Eu fiquei simultaneamente contente e assustado porque, por um lado, eu tinha conseguido finalmente recusar aquilo que à partida me parecia mais incómodo no guião. Mas, por outro lado, eu não

sabia como é que o final, que me aparece tão tardiamente e tão finalmente no fim, poderia funcionar a nível de montagem. Mas, a partir do momento em que eu encontro o filme na montagem, não o filme que eu pretendi fazer mas sim o filme que acabou por ser feito, acho que as coisas bateram todas muito certas. E quero, agora, acrescentar uma coisa: se o filme do Manuel tem uma estrutura circular a partir de um flash-back, eu creio que essa estrutura eu a mantive. O meu filme tem, também uma estrutura circular, só que tem outro tipo de partida e de chegada.

#### **O FILME ACABADO E O PRÓXIMO FILME**

**AO — Perante o filme acabado, qual é a tua opinião sobre ele: estás satisfeito, não estás satisfeito?**

**LFR —** Olha, depois de atravessar várias fases, contraditórias, de eu gostar e de me desgostar profundamente do CERROMAIOR, quando finalmente o vi, pronto, acabado, em cópia 5, devo dizer-te que, pessoalmente, fiquei muito satisfeito com o meu trabalho. Posso dizer-te, assim muito francamente, que, neste momento, o CERROMAIOR é exactamente aquilo que eu sou capaz de fazer.

**AO — E o próximo filme?**

**LFR —** O próximo filme, eu ainda não te posso dizer muito bem o que é. Só te posso dizer que é um filme sobre o Jorge de Sena. Não andarei ainda muito longe da literatura. E penso na adaptação de um outro romance, que é a TERRA MORTA, do Castro Soromenho. Depois disso, talvez eu comece então a fazer uma ou duas histórias minhas. Mas eu quero dizer-te o seguinte: para mim, como autor, não é fundamental falar de mim. Para mim o fundamental é a minha expressividade. Ora isso é tão possível com histórias minhas como com histórias de outros, que eu roubo mas que acabam por ser minhas, porque são profundamente sentidas, transfiguradas e escritas em cinema por mim.

**AO — Eu colocaria a seguinte questão: na medida em que comesças a escrever tu próprio as tuas histórias para os teus filmes, não se afastará o teu cinema cada vez mais da literatura?**

**LFR —** É provável que sim. É óbvio que cada vez mais eu me afastarei da literatura. Quanto mais eu for amadurecendo e caminhando com um bocadinho de segurança e um bocadinho mais de fôlego pelas vias do cinema.

**AO — E, ao fim desta entrevista, ainda continuas a gostar mais de literatura do que de cinema, como me disseste no início?**

**LFR —** Pois, talvez já não... (risos).



# BREVES

## 1780/1980 BICENTENÁRIO DA ESBAP



1780/1980

Realizou-se no passado dia 17 de Outubro a abertura das comemorações do bicentenário da Escola Superior de Belas Artes do Porto que se prolongarão até 17 de Fevereiro do próximo ano.

Estas comemorações pretendem traduzir a vivência da ESBAP, ao longo de duzentos anos, através de uma série de exposições, conferências, colóquios, concertos, espectáculos de teatro, dança, cinema, etc.

Dos trabalhos históricos realizados destacamos a brochura "ORIGENS DE UMA ESCOLA — Subsídios Documentais para a História do Ensino de Belas Artes na Cidade do Porto" da autoria de José Coelho dos Santos, encarregado do curso de História de Arte da ESBAP.

Subordinada ao tema "A ESBAP no Passado" foi inaugurada uma exposição que reúne uma apreciável quantidade de obras de antigos alunos. Encontram-se expostos desenhos de Vieira Portuense, Domingos Sequeira, Auguste Roquemont, Soares dos Reis, Silva Porto, Marques Oliveira, José de Brito, Henrique Pousão e Alberto Sousa Pinto, e trabalhos de arquitectura de José Silva Sardinha, Tomás Augusto Soller, Henrique Pousão, Miguel Ventura Terra, José Marques da Silva, Teixeira Lopes, Francisco de Oliveira Ferreira e Manuel Marques.

De salientar também a exposição "A Escola na Comunidade" que foca as "Exposições/Encontro" realizadas entre 1977 e 1980 em Aveiro, Lamego, Chaves, Vila Real, Braga, Viana do

Castelo, Vila do Conde e Amarante, nas quais se pretendeu contactar com as populações do norte do país, e as "Jornadas no Exterior", com equipas de professores e alunos, destinadas "à salvaguarda de toda a manifestação e sinal estético de raiz autêntica".

Não queremos deixar de destacar a exposição inaugurada no dia 10 de Novembro que, sob o tema "Desenhos Italianos" nos mostra valiosos trabalhos de Leonardo de Vinci, Miguel Angelo, Rafael, Veronese, Poussin, Tiopolo, etc.

As comemorações tiveram como entidades patrocinadas, o MEC, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Fundação Eng. António de Almeida e a Câmara Municipal do Porto e contou com a colaboração do Instituto Alemão do Porto, British Concil, Consulado de Espanha no Porto, Instituto Francês do Porto, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Ordeão Universitário do Porto, Teatro Experimental do Porto e a Cooperativa Árvore.

Além do programa para os próximos meses publicamos ainda na página 6 o discurso de Alexandre Alves da Costa, "Considerações Sobre o Ensino da Arquitectura", proferido na abertura das comemorações.

### DEZEMBRO:

2— "EXPOSIÇÃO DOS DOCENTES DA ESBAP" NA ESBAP

3— "CONCERTO" PELO GRUPO DE MÚSICA ANTIGA DO PORTO

6— "CONCERTO" DE JOVENS EXECUTANTES E COMPOSITORES DO CURSO "SILVA MONTEIRO"

10— "CONFERÊNCIA" PELO PROF. DR. JOSÉ AUGUSTO FRANÇA

11— "CONFERÊNCIA" PELO PROF. FRANÇOIS BURKHARDT

12— "EXPOSIÇÃO DO ACERVO DA ESBAP", TEMA "GRANDE COMPOSIÇÃO"

16— "CONFERÊNCIA" DE MARC LE BOT

19— "CONCERTO DE PIANO" PELA PROF. FERNANDA WANCHNEIDER

### JANEIRO:

8— "BALLET" PELA COMPANHIA DE BAILADO NACIONAL

12— "REENCONTRO COM A POESIA" — EUGÉNIO DE ANDRADE E SOFIA DE MELLO BREYNER ANDERSON

16— "A ARTE DA MEDALHA" POR DR. ANTÓNIO GUILHERMINO PIRES

20— "SARAU" PELO ORFEÃO UNIVERSITÁRIO DO PORTO

24— "EXPOSIÇÃO DO ACERVO" RESTANTE AMOSTRAGEM DO ESPÓLIO ARTÍSTICO DA ESBAP

26— "EUGÉNIO DE ANDRADE, PRESENTE"

28— "RENÉ ALLIO, O ARTISTA, O HOMEM DE TEMPO E O CINEASTA"

### FEVEREIRO

2— "EXPOSIÇÃO MESTRE BARATA FEYO" NA CASA DO INFANTE

5— "AS LETRAS E AS ARTES PLÁSTICAS" AGUSTINA BESSA LUIS E VIRGÍLIO FERREIRA

6— "CICLO DO CINEMA" MANUEL DE OLIVEIRA E ANTÓNIO REIS

7— "EXPOSIÇÃO -EVOCAÇÃO HISTÓRICA DA ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO"

9— "CONFERÊNCIA" PELO DR. FLÓRIDO DE VASCONCELOS

11— "I ENCONTRO IBÉRICO DAS ESCOLAS SUPERIORES E FACULDADES DE BELAS ARTES"

14— "CONFERÊNCIA" PELO PROF. DR. JOSÉ AUGUSTO FRANÇA

15— "D. PERLIM-PIM-PIM" DE GARCIA LORCA NO ANFITEATRO DA ESBAP

17— "SESSÃO DE ENCERRAMENTO" NA ESBAP

# ASSINE

# arteopinião



## 4 números — 240\$00

Envie já a sua assinatura em cheque ou vale de correio, para **Arteopinião**, ESBAL, Largo da Biblioteca Pública n.º 2 — 1200 Lisboa.

## CINANIMA 80



Teve lugar em Espinho, entre 19 e 23 de Novembro, o IV Festival Internacional de Cinema de Animação, organizado pela Cooperativa de Acção Cultural Nascente.

A realização, orientada para a divulgação do cinema animado, foi composta de três mostras: **Retrospectiva** com filmografias representativas de diversos países e os premiados do Cinanima 79; **Não Competitiva Internacional** onde se destacam Mc Laren e os realizadores portugueses; **Competitiva Internacional** que reuniu filmes de trinta países, que foram apreciados por um júri internacional composto por: Rui Feijó (Portugal), presidente; Beatriz Alçada (Portugal), assistente da ESBAP; Vladimir Goldman (Checoslováquia), representante da ASIFA; Roger Noake (Inglaterra), representante da BILIFA; Edward Tanner (Irlanda), representante da FICC e Jean François Laquionie (França), realizador.

De destacar, mais uma vez neste Cinanima, os **ateliers de animação** onde sob a orientação do professor Gaston Roch e a colaboração da equipa francesa "Collodium Humide" os alunos de artes visuais de várias escolas puderam, utilizando meios simples, desenvolver a sua capacidade criadora no cinema de animação.

Ainda no âmbito do Cinanima teve lugar uma mesa redonda, na qual estivemos

presentes, sobre o ensino de animação e que contou com a participação de vários professores de animação europeus. Realizou-se ainda, sob a égide da Federação Internacional de Cineclubes, um seminário subordinado ao tema "Cinema de Animação e Juventude".

No próximo número de ARTE OPINIÃO faremos a cobertura do que foi o Cinanima 80 notável iniciativa da Cooperativa Nascente que tem feito um importante trabalho de divulgação e ensino de animação no nosso país.

## VIAGEM AO MUNDO DA LINHA, DA FORMA E DA COR



Estará presente até ao fim deste ano, na Rua Conde Ferreira em Almada, a exposição "Viagem ao mundo da linha, da forma e da cor".

Esta exposição, que reúne trabalhos de mais de uma centena de artistas plásticos de todo o país, é uma iniciativa da Câmara Municipal de Almada.

Segundo os seus organizadores, pretende-se com esta iniciativa "criar um espaço onde linhas, formas e cores evoluam, perante os olhos dos observadores, libertas de hierarquias culturais e transitem — sem pagamentos de direitos nas alfândegas da erudição — do quadro para o vestido de cambraia ou para o papel de parede, da escultura para a forma do sapato, para as linhas do automóvel ou para os pormenores arquitectónicos do arranha-

céus". A exposição pretende ainda "...contribuir para a denúncia da chantagem intelectual, exercida pelo rebuscado transcendentalismo da criação artística, sobre as pessoas a quem os condicionamentos de classe vedaram o acesso aos códigos da cultura convencional".

Na mostra de artes plásticas poderão ser apreciadas obras de pintura, escultura, desenho, cerâmica, cenografia, cartaz, água-forte, litografia, linóleo, serigrafia, etc. Haverá ainda mostras de fotografia, artesanato e mesmo de objectos de uso corrente.

Várias "oficinas" em funcionamento darão à exposição o carácter dinâmico pretendido pelos organizadores.

O grande interesse desta iniciativa justifica concertar um passeio à outra banda.

## JOSÉ ESCADA



Desde Dezembro que está patente na S.N.B.A. um exposição quase retrospectiva do pintor José Escada, que no passado mês de Agosto, subitamente, "trocou" esta vida por outra que o seu espírito religioso acreditava existir.

Morreu novo. Apenas com 46 anos de idade e num período de pujança criativa.

"Não sei fazer outra coisa senão pintar" dizia em entrevista (a última) sobre "a condição do artista" no último número de Arteopinião. E foi isso que fez desde a sua primeira exposição em 1954, durante mais de dez anos em Paris, como "compulsivamente emigrado", e nestes últimos anos em Portugal onde o "25 de Abril" não evitou uma subsistência precária.

A obra vasta e variada (pintura, desenho, colagens, objectos...) ficou dispersa em

mãos de amigos e de amadores de arte.

É parte significativa dessa obra que a S.E.C. reuniu, na Rua Barata Salgueiro, na louável intenção de nos mostrar o que para nós foi feito. Mais de duas centenas de obras revelam-nos a personalidade de um artista que, sensível a algumas das mais significativas correntes estéticas do nosso tempo, é sobretudo atento ao que os seus olhos viam e o seu coração sentia, fez obra pessoalíssima.

Exposição a não perder!

## OS DESENHOS DE JAIME



Os desenhos de Jaime são a história de um homem que, internado num hospital psiquiátrico, começa a desenhar já com sessenta anos. Jaime Fernandes nasce em 1900, na Beira Baixa. Trabalhador rural. Em 1938 é internado no Hospital Miguel Bombarda onde morre trinta e um anos mais tarde.

No seu internamento produz desenhos, pequenas extensões de papel cobertas a esferográfica ou lápis, (ironicamente um deles a mercurocromo!) que são vestígios da sua vida, da sua imaginação.

Cada desenho dá-nos uma situação em que o Homem-Animal são apresentados isoladamente, em confronto, coexistindo ou por vezes integrando-se um ao outro.

Uma sobrecarga psicológica está sempre presente, uma tensão que nos é dada pelas situações, pelos "personagens", por uma técnica de exaustão da linha, de densidade da cor, da saturação da superfície.

Apreciar estes desenhos equivale a apreciar a loucura, a realidade de Jaime, as suas

"visões interiores", pois eles são representações do seu mundo.

Em 1973 António Reis realizou um filme sobre Jaime e a sua obra. Podemos agora ver 74 desenhos na Fundação Gulbenkian. O que ilustra esta notícia não se encontra na Gulbenkian e pertence a um nosso amigo, Campos Rosado.

No próximo número publicaremos um artigo sobre Jaime e algumas das problemáticas levantadas por esta exposição.

## 27º ENCONTRO INTERNACIONAL IMAGEM E SOM

27 Novembro a 1 Dezembro de 1980  
Casa da Cultura da Juventude de Coimbra

A criação de sentido na comunicação audio-visual. Filmes para crianças — exigências pedagógicas e princípios estéticos. Educação para a linguagem em imagem — Novos modelos pedagógicos. A expressão da criança pela imagem em movimento — Filmes e video-tape: o audio-visual e os deficientes auditivos. A imagem como instrumento de comunicação.

Dinamização do Encontro:  
José Vieira Marques — Centro de Estudos e Animação Cultural  
Monique Grégoire — Centro Internacional do Filme para a Infância e Juventude-Paris.

Jane Morrison — The Media Center for Children-New York

Reiner Keller — Arbeitsgemeinschaft für Jugend Filmarbeit und Medienerziehung Aachen  
Pierre Dumont — Initiation à la Communication Audio-Visuelle-Bordéus

Claude Desimoni — Centre d'Initiation Cinématographique-Lausanne

## GALERIA DE ARTE CAPITEL



Destinada a ser "um local de presença artística para recreio do espírito", a Galeria Capitel, em Leiria, não tem deixado de incluir Arteopinião neste tão seu promissor "recreio do espírito".

Esperamos em breve ter a oportunidade de a visitar, na Rua Duarte Pacheco, 12-2.

## A CRIANÇA E A COLEÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN



Apesar de lamentavelmente ter já encerrado as suas portas, não pode Arteopinião deixar de assinalar uma iniciativa de tão fundamental interesse, notável exemplo de uma prática museológica como a que foi a exposição "A criança e a coleção Calouste Gulbenkian", exposição com a qual o museu Calouste Gulbenkian, brilhantemente, deu resposta um ano depois às recomendações da UNESCO e do ICOM para o Ano Internacional da Criança. Esperamos que este fugaz

e aliciente momento, ao ser de facto o "resultado de uma reflexão interna" do museu, "abra a primeira porta" a uma convivência renovada com a obra de arte.

## VEISEU INFORMAÇÃO

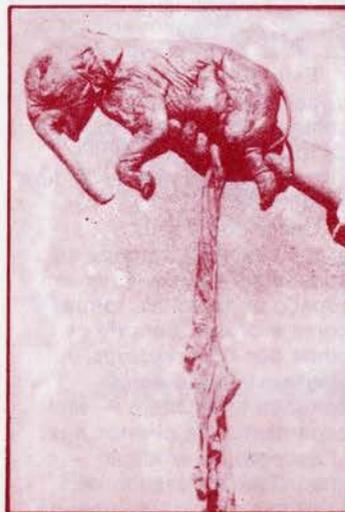


Dentro do interesse que sempre nos mereceu a imprensa regional, referimos aqui o semanário "Viseu Informação".

Com quase um ano de existência, este semanário tem vindo a alargar as suas secções e interesses, privilegiando, como é óbvio, a região e dedicando um especial interesse ao desporto.

Esperamos que "Viseu Informação" seja, cada vez mais, um elemento de efectiva dinamização cultural da região e desejamos aos seus responsáveis um maior sucesso na concretização deste objectivo.

## CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA



Por mérito das iniciativas que tem levado a cabo, o "Círculo de Artes Plásticas de Coimbra" é já um importante

centro cultural desta região.

As últimas exposições promovidas pelo CAPC foram da responsabilidade de Alberto Pimenta e Cerveira Pinto (foto acima).

Se vive em Coimbra e ainda não conhece o CAPC tem andado a perder muita coisa. Vá depressa à Rua Castro Matoso, ao número 18. Mais vale tarde do que nunca.

## REVISTA CARAVELA



Do "Instituto Cultural Português" de Porto Alegre, no Brasil, recebemos um exemplar da revista "Caravela".

Especialmente vocacionada para a literatura e a linguística, esta publicação é um valioso contributo para a divulgação da cultura portuguesa no Brasil e para uma maior aproximação dos dois países através da língua comum.

## FRENTE ECOLÓGICA

Recebemos o n.º 3 da Série Especial de "Frente Ecológica", conjunto de iniciativas animadas pelo incansável Afonso Cautela (quem se recorda dos artigos que escreveu em Arteopinião?). Em jeito de telegramas, vamos sabendo que a Associação Portuguesa de Ecologistas "Amigos da Terra" vai editar o jornal "Acção Verde" para o qual promove um concurso com prémios e tudo; que entre as 10,30 e as 11 horas há "Ecologia em Diálogo" na

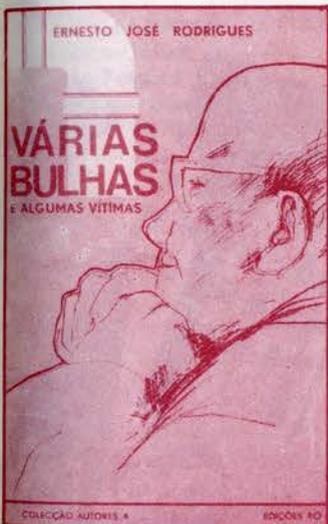
# BREVES

RDP 1, onde são levantados alguns dos temas básicos propostos aos ecologistas; que sairá em breve um novo caderno da colecção "100 dias" em que será desenvolvido o tema "nem CEE - nem COMECON", mostrando "porque será fundamentalmente ecológico o projecto de contar 'com as nossas próprias forças' face aos galopantes imperialismos industriais que nos esfalecem a identidade, o povo, o território, os recursos, a vida e a alma".

Associação Portuguesa de Ecologistas "Amigos da Terra", Praça Ilha do Faial, 14 - Lisboa.

## VÁRIAS BULHAS E ALGUMAS VÍTIMAS

Ernesto José Rodrigues



Numa corrente contínua de rebelde, as palavras de Ernesto Rodrigues têm a urgência do sonho (pesadelo?) que logo se esquece. "Várias bulhas e algumas vítimas" é livro de medos e de maus malandros, mas também de coragem e de amizadas. Através dele reencontrámos um amigo que, ávaro de palavras no convívio quotidiano, nos dá a conhecer todos os mundos que é.

Munidos do optimismo que este livro nos dá esperamos ansiosamente pelo próximo.

"Várias bulhas e algumas vítimas" pertence à colecção "Autores" das "Edições

## IV SALÃO NACIONAL FOTOGRÁFICO E III IBÉRICO 1980



Patrocinado pela Associação Fotográfica do Porto, e organizado pela Comissão de Propaganda e Cultura de "O Lar do Comércio", realizou-se o IV Salão Nacional Fotográfico e III Ibérico 1980", com exposições em Catassol, no Porto e em Lisboa.

O catálogo, com um arranjo gráfico original e algumas reproduções de grande qualidade, reúne 17 fotografias a preto e branco e a cores, representativas dos prémios atribuídos a espanhóis e portugueses.

Raras são as oportunidades de apreciar a arte fotográfica, e esta iniciativa, do maior interesse, não passou despercebida a Arteopinião.

## RE-CAMÕES

E.M. DE MELO E CASTRO



"A escrita deste livro é um exercício de re-presentação. Sobre uma imagem (conceptual? emocional?) de Camões a recuperação em síntese de fragmentos da minha própria experiência do texto-poema. Não que compare ao dele o meu estro ou fortuna como tantos assim foram tentados (desde Bocage ou Garrett a Jorge de Sena) e outros que certamente o serão ainda.

Não. Entre mim e Luis Vaz nada há de comum".

Isto (... e tanto mais) é o que diz E.M. de Melo e Castro no seu último livro: "Re-Camões" já à venda.

Nós dizemos (assaltando-lhe a escrita) que de um autor assim português, engenheiro, proletário, de degredo em espaço interior, sem glória nem humilhação, português de escrita que é diferente, diferenciado, distante, de simétrica semelhança apartado, o livro, o retrato (Re-Camões) não chega a ser, sendo-o, inesperado.

Edições Limiar.

Preço: 100\$00

PUB

## ÁREA, DE NOVO



Não pode Arteopinião deixar de saudar o jornal Área, de Torres Vedras, que após uma breve interrupção de dois meses, voltou agora a sair à rua. Uma iniciativa que merece o nosso maior respeito.

Neste número de Novembro, além dos artigos regionais, um artigo sobre a terceira idade: "A velhice, que chatice..."

A este jornal ainda novo continuamos a desejar uma longa vida.

REVISTA PORTUGUESA DE FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAIS

# NOVA Imagem

A FOTOGRAFIA AO VIVO!

Uma revista <sup>Vivica</sup> para quem ama a vida e a fotografia



DIRIJA O SEU PEDIDO DE ASSINATURA A:  
Edições Foto-Jornal  
Rua Tomás Ribeiro, 43-6.º Dto. 1000 LISBOA

edições foto-jornal

## Na cidade o espectáculo é o espectáculo da cidade

**Eu não gosto desta cidade**

**Porque preciso de derramar os olhos num mar de imaginação  
para lhe lobrigar a cor  
porque me obrigam a percorrê-la numa geografia artificial e  
imóvel**

**porque a todo o momento a minha vista se fere  
nos infelizes arabescos das fachadas dos seus edifícios  
porque as largas avenidas têm árvores apenas por engano  
e querem sempre obrigar-me a assentar nelas os meus pés  
de solas de calçada irregular e restolho cortado rente  
porque me faz imaginá-la e inventá-la de novo  
e no seu rio de barcos grandes e disformes  
os peixes nadam vestidos de gásóleo  
porque os seus habitantes se vestem de cores falsas  
para disfarçar a sua pobreza.**

• • •

**Na cidade o espectáculo é o espectáculo da cidade  
na sua linha direita de vai-e-vem circular  
o tamanho disforme de alguns prédios esparsos  
os monumentos antigos testemunhando a história  
o frenesi comercial e industrial futurista  
os movimentos de gente cotovelo em riste nas ruas  
os letreiros luminosos faiscando raios coloridos  
as montras cheias de tudo lembrando-nos de que há ricos  
as navalhadas e tiros do bas-fonds sombrios  
a vida desconhecida de miseráveis infraumanos  
o fervilhar dos bares no intervalo do almoço  
o deserto da baixa aos domingos e feriados  
a eloquência da vendedeira estrategicamente à esquina  
a oportunidade do vendedor das cautelas da sorte  
o silêncio nocturno após o grande ruído  
os assaltos às lojas e a morte dos guarda nocturnos  
a passagem do rolls royce do diplomata estrangeiro  
a atracagem do petroleiro de duzentas mil toneladas.**

**Ao pintor deram água  
e ele molhou a tela de modos inusitados  
e dessa tela molhada nasceu uma nova fala  
com o seu seu percurso e o seu discurso  
que cresceu e se desenvolveu  
logo na sua riqueza impressionando o espectador  
que esse  
num transe interpretativo  
houve que quebrar na memória os ecos das escritas conhecidas.**

**E quem disser que esse pintor não é poeta  
também terá coragem para dizer  
que os poetas não pintam o texto.**

• • •

**Um homem acende um lume  
e o entrega a uma criança  
e ela com ele olha o mundo  
as estrelas e os pensamentos.**

**Não é poeta, esse homem?**

**E que pretende quem  
criando assim uma luz  
a esbanja sem hesitar  
pelos que estão à sua volta?**



Texto: António Louzeiro  
Desenho: Josefina Gamito

# Festival Internacional de Cinema

## CLASSIFICAÇÃO

- Grande Prémio  
— **Cerro Malor**  
Luis F. Rocha, Portugal 1980
- Segundos Prémios  
— **Cristo Parou em Eboil**  
Francesco Rosi, Itália 1979  
— **Para Além do Amor**  
I. Engstrom, RFA 1979  
— **Educação de Vera**  
Pal Gabor, Hungria 1979
- Imagens e Documentos  
1 **Manobras**  
F. Wiseman, EUA 1979  
2 **Bom Povo Português**  
Rui Simões, Portugal 1980
- Prémio do Júri  
— **Obra de Margarite Duras**
- Prémio da Federação Internacional  
dos Cine-Clubes  
— **A Casa Trágica**  
Masikuddin Shaker, Sheikh Niamat Ali,  
Bangla Desh 1980

Se nos ativermos aos critérios indiscutíveis que são a extensão em quantidade (e muito sublinhada qualidade) da programação, a afluência e interesse do público e ao aplauso praticamente unânime da crítica e informação, forçoso é concluirmos que ao fim de apenas nove edições, o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz atingiu o objectivo de qualquer iniciativa deste tipo, a triplicia confiança dos produtores, realizadores e distribuidores, do público e da crítica, tanto a nível nacional como internacional. Este triunfo é, claro está, resultado de uma prática seguida ao longo destes anos. Da sua análise e apreciação me ocuparei, já que como Secretário Geral do Festival, seu director portanto, não me compete a apreciação da edição que acaba de ter lugar de 12 a 21 de Setembro último. Seria mesmo abuso tentar fazê-la. Tentarei pois, nos parágrafos seguintes, materializar o meu aliás ambicioso propósito.

1) **Festival de descoberta.** A um Festival de Cinema abrem-se hoje várias perspectivas de objectivos, porventura contraditórias entre si. Há os Festivais Turísticos (e/ou Gastronómicos) que em torno de algumas projecções de filmes escolhidos mais ou menos apressada e atabalhoadamente servem para que se fale de uma instância turística ou se reúnam algumas dezenas de amigos dos directores para uns animados banquetes e repousantes dias de férias. No início do verão passado principiou assim numa localidade termal de França um novo festival cujas sessões reuniam um máximo de 10/15 espectadores, embora um camping ao lado abarrotasse de campistas. Nem a maior parte dos convidados entrava habitualmente nas salas. Há outros, a maior parte, que se limitam a fazer a promoção das novas produções já adquiridas e programadas para o mercado nacional respectivo. Há ainda os festivais herméticos em que o esotérico do critério de selecção de filmes atrai apenas cinéfilos convencidos, por vezes um tanto maniacos por reverem de novo o que já conhecem de cor. Na Figueira da Foz não se procurou nunca fazer original por original mas com consciência da pequenez do nosso mercado, apenas com cerca de 400 salas e sem circuitos paralelos nem, em 1972, Cinemateca em funcionamento, procurou-se fazer do Festival um espaço ou momento de **descoberta**.

Descoberta do outro cinema, daquele que não tem acesso aos circuitos normais de exibição, embora a breve ou a longo prazo os venha a enriquecer com a novidade e a originalidade de novos

nomes e porventura de novos estilos e formas. Assim em 1972 foi essencialmente o ano do Novo Cinema Alemão (Schlondorf, Fassbinder, Herzog, Straub, etc.); em 1973 tivemos um arejo de cinema espanhol recente com Jaime d'Arminã (Mi Querida Senorita) que em 1974 estaria presente em força com Carlos Saura e Victor Erice ao lado de uma das **Grandes Descobertas** do Festival, o (novo) Cinema Suiço (Daniel Schmid, Thomas Koerfer); 1975 é o ano de Marcel Hanoun, Steve Dwoskin, Robert Kramer, Urnal Sen e Theo Angelofouler; em 1976 verifica-se a primeira presença que viria a valorizar-se em todas as edições seguintes, do **Cinema Independente Norte-Americano** (Barbara Margolir, Barbara Kaffle, Affonso Beato, etc.). As últimas quatro edições, mais presentes na memória do leitor/espectador prosseguiram na mesma senda estreando obras significativas de Margarite Duras (França), Mark Rapport, Issam B. Makdissey, Barry Brown, Deborah Shaffer, etc. (EUA), de Margareth Von Trotta, Jutta Bruckner (Alemanha Federal), K. Zanussi, Andrej Wajda, K. Kieslorwski, Agnieszka Holland, etc. (Polónia), Peter Bacro, Judit Elek, András Kovacs, etc. (Hungria), etc., etc., etc. Em algumas edições esta perspectiva foi explorada mais profundamente com algumas retrospectivas (a obra de Driga Vertof ou o Cinema Espanhol Contemporâneo, por exemplo). Se se tratasse de procurar justificações poder-se-ia dizer que a afluência do público às obras desses autores e o interesse em discutir-las comprovam a justeza e a oportunidade da prática seguida neste aspecto.

2) **Festival diversificado.** A diversificação de que aqui se fala tem sido tanto formal como contentuística. De facto, logo desde 1972, o Festival procurou **formalmente** distribuir por mais de uma sala a sua programação, proporcionando tanto quanto possível ao público uma escolha ou opção e não a frequência eventualmente seguidista e passiva de uma única sala. Do ponto de vista do conteúdo, isto é, da diversidade de filmes, a primeira grande aquisição da programação (para além da fase inicial de **filmes de ficção**) verifica-se em 1975 com a inclusão da secção Imagens e Documentos aberta a documentários de mais de 50 minutos, que desde logo merecem o interesse do público. A partir de então a programação do Festival foi-se enriquecendo com outras secções e a edição de 1980 inclui **Filmes de Ficção** (a concurso e extra-concurso), **Imagens e Documentos** (a concurso e extra-

concurso), **Presença de Cinema Português, Panorâmica de Cinema Espanhol Contemporâneo, Retrospectiva, Cinema para Crianças**, com um total de 125 filmes entre longas metragens (a grande maioria), médias e curtas metragens (os filmes para crianças).

### 3) Festival para o Cinema Português.

Como tem sido largamente assinalado, das mais diversas formas, o Festival da Figueira da Foz tornou-se numa tribuna de excepção para a promoção do Cinema Português. Em especial a secção **Presença do Cinema Português** e os debates com os realizadores dos filmes exibidos foram os detonadores para uma situação nova em que o Cinema Português, ignorado pelo nosso público, passa a ser objecto de interesse, de discussão. Com isso, só terá a ganhar um melhor conhecimento de nós próprios como povo e como entidade, já que é com as nossas imagens, e da nossa vida, que esses filmes são realizados. Pessoalmente creio que o presente interesse é apenas o início de um processo que pode levar a resultados ainda insuspeitados por agora.

4) **Festival para o público.** Antes de mais, se se atender às linhas iniciais do parágrafo 1), esta característica parece menos paradoxal do que a uma simples leitura superficial. De facto, uma das perspectivas principais do Festival, tão essencial como as outras, tem sido a valorização e valoração do público. Da valoração do público faz parte, por exemplo, a programação de debates após a exibição da maioria dos filmes abertos a todo o público com a correspondente recusa à prática elitista de **cenáculos fechados**. Dela faz parte também a programação da secção de extensão do Festival a outras localidades do concelho da Figueira da Foz, desde o início e, desde 1974, a outras localidades do país. Assim, filmes do Festival estiveram já presentes em Lisboa, Funchal, Porto, Coimbra, Aveiro, Viana do Castelo, etc.. Pela perspectiva da valorização do público se deve entender evidentemente todo o conjunto de actividades do próprio Festival. Dever-se-á, no entanto, relevar um aspecto menos conhecido do público: as facilidades de participação postas à disposição de todo o público, através da chamada categoria de **participante**, mediante inserção prévia e o pagamento de uma quantia módica, qualquer pessoa tem garantido o acesso a todas as sessões e documentação do Festival bem como alojamento "decente" e a uma ajuda para alimentação. Foram 240 os participantes, provenientes de todo o continente e das regiões autónomas que beneficiaram este ano das regalias de **participante**. No entanto, a forma mais significativa desta **justa consideração** pelo público manifesta-se certamente na constituição do júri oficial do Festival. De facto, este **sal** do público habitual do Festival, por voluntária proposta dos próprios, até um máximo de trinta elementos que correspondem a três grupos de espectadores: simples espectadores, espectadores que,

participando embora a título pessoal, fazem parte de associações culturais de qualquer género e espectadores que são ou críticos ou profissionais de cinema. Resulta daqui que todos os palmarés dos Festivais correspondem, de algum modo, às preferências do público do Festival e não a interesses outros de um qualquer grupo de individualidades convidadas ou a intenções mais ou menos veladas da Direcção do Festival.

5) **Festival Cultural.** O Festival da Figueira da Foz não tem — talvez apenas por falta de infra-estruturas específicas necessárias — uma secção de mercado, isto é, de apresentação de filmes para simples divulgação e eventual comercialização. Não creio que a inclusão de tal actividade — pois disso se trata, muito mais do que uma nova secção — prejudicasse o perfil marcadamente cultural já adquirido por esta manifestação. A presença anual de numerosos realizadores e cineastas portugueses e estrangeiros, a tónica posta nos debates, a abundante e criteriosa documentação distribuída junto do público sobre cada filme, a diversidade e abundância dos filmes programados são alguns dos elementos que potenciam esta característica de um ponto de vista dinâmico, activo. De facto, falar de Cultura Viva, em movimento, construído na troca de opiniões, por vezes contraditórias, na procura de significados ocultos na estética das imagens, no encontro com mensagens e obras que chegam das quatro partidas do mundo. Afinal, resulta de tudo isto que este Festival, em lugar de homenagear nomes feitos (o que também faz), procura sobretudo ser um **espaço de liberdade** onde ao público liberto de condicionamentos da publicidade, do "diz-se e conta-se", seja oferecida a oportunidade de confrontar ele próprio, sozinho ou no seu grupo natural ou de circunstância, com obras de autores conhecidos ou desconhecidos.

O que atrás fica dito não é necessariamente exaustivo sobre a prática do Festival e creio que levantará no espírito do leitor muitas outras questões. Se assim for tanto melhor, pois será a melhor prova de que testemunhei bem do espírito que cada ano em Setembro se vive no Festival Internacional da Figueira da Foz.

Vieira Marques



# Manifesto

## Grupo para o levantamento das manifestações megalíticas e paramegalíticas em Portugal

### INTRODUÇÃO

O panorama que podemos, hoje e aqui, disfrutar do nosso património, não é muito tranquilizante, especialmente para quem tenha inclinação pelo estudo do passado. Os alertas estão patentes onde quer que os saibamos ler, aqui numa muralha que se arruina, ali numa obra de arte que sai fronteiras por mãos pouco amigas do país, além numa capela que desaparece. E cada alerta é um convite sério a que engrossemos, ainda que com um contributo modesto, o grupo daqueles que tentam, exumando-o, estudando-o, divulgando-o, sensibilizar os homens de hoje para a preservação desse património.

A nossa proposição parte, antes de mais, da constatação da situação precária que vive o nosso património. Mas não só: quando começamos a visitar lugares na intenção de travarmos algumas destruições iminentes, rapidamente compreendemos que só através das populações era possível uma eficaz defesa. Por um lado, porque essa população se incluía, muitas vezes, entre os diversos agentes de destruição. Não, evidentemente, movida por "vandalismo" ou "brutalidade", como escrevia Leite de Vasconcelos em 1911 nas colunas do seu "Arqueólogo Português", mas por um espírito pragmático que frequentemente se sobrepõe, sem se conciliar, ao instintivo culto (Cultural) dos marcos da Tradição. Mas por outro lado, porque essa população convive com o património, incluindo-o, positiva ou negativamente, no seu quotidiano.

Assim, a nossa proposição de trabalho parte, em segundo lugar, da convicção de que o património tem de ser restituído aos homens, na medida em que só a reapropriação cultural por parte das populações pode restituir ao património o sentido da sua defensabilidade.

Leite de Vasconcelos (e com ele a arqueologia convencional na generalidade) atribuía a destruição do património "a mão brutal do povo" e preconizava que se defendesse o património da população, "se necessário pela força" (o mesmo que contra a população). O nosso projecto preconiza exactamente o contrário: que se capacite a população para essa defesa.

A primeira das questões que atrás referimos determinou, de certo modo, o tipo de património sobre que se debruça, preferencialmente, o nosso projecto: o mobiliário megalítico, um dos que está, entre nós, sujeito a maiores perigos. A segunda questão imprimiu uma metodologia ao nosso trabalho: forte

articulação do trabalho de investigação com o contacto com as populações, incluindo-as nesse trabalho.

Teçamos algumas considerações sobre cada uma delas.

### IMOBILIÁRIO MEGALÍTICO PRIORIDADE PORQUÊ?

A escolha do mobiliário megalítico como tema preferencial do levantamento para que desejamos contribuir, impôs-se nos por várias ordens de factores, das quais destacamos duas:

Em primeiro lugar, esse mobiliário, como já dissemos, encontra-se entre o património mais sujeito aos agentes de destruição. Um desses agentes é o natural, ao qual não escapa nenhum tipo de património. Mas nem por isso é o mais perigoso nem o que nos merece maior atenção. Bem piores são aqueles que dependem das mãos dos homens.

O primeiro desses agentes humanos remonta, decerto, a épocas próximas das da sua edificação: carregados como estão de significação cultural, as sucessivas religiões devem ter visto nos monumentos megalíticos perigoso garante da sobrevivência desses cultos hereges. Essa atitude manifestou-se de duas maneiras: ou destruindo o monumento, ou recuperando-o para a religião instituída, muitas vezes com adulteração da estrutura (caso, por exemplo, das antas-capelas e dos menires-cruzeiros).

Outro agente de destruição é, sem dúvida, a população. Mas a constatação desse facto não nos parece dever levar à incriminação e à hostilização dessa população mas antes ao seu esclarecimento e à sua sensibilização para o valor cultural desses monumentos. Na maioria dessas situações, a destruição teve origem na utilização das próprias partes do monumento em novas construções, ou então o monumento foi adulterado para adaptação a funções imediatas, como pocilgas, abrigos, arrecadações. Actualmente, outra situação se torna mais frequente: o amanho da terra leva o agricultor a olhar o megalito como um obstáculo. Não sensibilizado para o seu valor intrínseco, promove a remoção desse obstáculo. Também acontece, por vezes, o usufrutuário da terra saber que a divulgação da existência do monumento lhe pode custar uma expropriação compulsiva executada em termos extremamente desfavoráveis, o que leva a evitar dá-lo a conhecer, destruindo-o. E nesse caso concreto temos de considerar como parte desse agente de destruição as próprias instituições competentes e as

leis que pautam a sua actuação.

Ainda incluídos neste tipo de agentes, são frequentes os casos de violação ou mesmo destruição completa da estrutura megalítica, na intenção de conquistar o espólio supostamente valioso em termos materiais. É situação típica das que podem evitar-se mediante um correcto esclarecimento acerca do espólio habitual desses monumentos.

E outro agente é, quantas vezes, o próprio arqueólogo. Contam-se às dezenas os casos ocorridos entre nós, em que, ao dar importância primordial à exumação do espólio, o arqueólogo contribui para a ruína do monumento. A remoção das partes arquitectónicas sob o pretexto do perigo da derrocada do conjunto sobre o seu interior, é uma atitude tão grotesca como seria a demolição de um castelo para maior facilidade e segurança no desentulhamento de uma cisterna.

Por exemplo Leonel Ribeiro descreve, no relatório da "missão" arqueológica realizada por si e por Leisner na Beira Alta em 1966, a remoção da laje de cobertura da câmara da anta Carapito I, por si próprio executada, sob os olhares curiosos dos populares. Com que imagem do arqueólogo terão ficado esses populares? Decerto que não a de defensores e preservadores do património.

Não nos arrogamos mais capacidade do que Leisner ou Ribeiro para escavar Carapito I, mas pelo menos sabemos que, em alternativa à sua capacidade, neste caso tão mal orientada, teríamos tido o bom senso de não escavar, se o preço disso fosse a destruição parcial do monumento, e teríamos, disso já estamos certos, feito muito melhor trabalho junto da população. O arqueólogo, na nossa concepção, não pode limitar-se a ser o técnico apto. Tem que ser também um homem cheio de sensibilidade, quer em relação aos testemunhos do passado, quer em relação aos homens de hoje.

Em segundo lugar, surge outra forte motivação para a nossa escolha: o imobiliário megalítico (e o nosso projecto transcende esse âmbito) é uma componente de uma vasta panóplia de manifestações de uma espiritualidade em íntima conexão com a natureza (sob vários aspectos, de entre os quais um dos mais evidentes é o geomorfológico). Temos razões para admitir que, para a recuperação dessa conexão, de que nos afastámos tanto, teremos que retomar algo perdido, quem sabe, algures entre o Neolítico e a conquista da metalurgia. O problema não é novo, e não estamos sós na tentativa de o resolver. Mas nem sempre nos sentimos bem acompanhados.

O conhecimento muito lacunar que se tem sobre o megalitismo e o paramegalitismo (por paramegalitismo designamos as manifestações que, embora não respeitando concretamente a monumentos megalíticos, se situam na mesma problemática mitológica), juntamente com a natural curiosidade que desperta um assunto tão vasto e

profundo como a relação do homem com o seu desenvolvimento transcendente, torna este tema um dos mais apetecidos por quem tenha tendência para as especulações desinseridas da realidade. Ora, a nosso ver, a verdade, independentemente de se é ou não atingível, tem que ser procurada na realidade. Esta questão distingue, para nós, a atitude científica da atitude anticientífica.

Sentimo-nos, por exemplo, muito mal acompanhados por um Veiga Ferreira, ao ver as suas especulações sobre a pretensa intervenção extrahumana no megalitismo. Leia-se as suas palavras: "E esta? quem lhes (aos homens pré-históricos) ensinou uma coisa que só muito mais tarde foi dificilmente provada e admitida?" "Quem os ensinou? Onde aprenderam estas pobres gentes coisas ainda hoje tão complicadas?", "Quem ensinou tal matéria complicada ainda mesmo hoje para universitários a este povo ou povos que usavam ainda materiais de pedra polida...", etc. São frases que levam a entender que o homem, só por si, não pode promover a sua evolução, numa dinâmica dialéctica entre a evolução biológica e a cultural, mas antes que é necessária a "mãozinha" de algum ser extraterrestre, talvez para, paternalmente, como convém, obstar à irremediável estagnação a que a nossa "pobre espécie" estaria condenada. São frases, acima de tudo, impregnadas de paternalismo relativamente ao homem de hoje, e de complexos de superioridade relativamente ao conhecimento não universitário. Mas em relação a este aspecto, algumas coisas diremos ainda mais adiante.

Pensamos que uma visão de conjunto sobre o megalitismo, ainda não oferecida por nenhum autor, viria esclarecer muito acerca deste tema e retiraria terreno de manobra a essas posições anticientíficas. Não nos atribuímos capacidade de promover esse esclarecimento, mas não temos dúvidas de que cabe no nosso projecto um valioso contributo.

### **POPULAÇÕES RURAIS E ARQUEÓLOGOS COLABORAÇÃO NECESSÁRIA?**

Como referimos atrás, a inovação metodológica que nos atribuímos é a de articularmos o nosso trabalho de investigação e de pesquisa com uma acção muito intensa junto da população. A comunidade rural é o palco sociológico mais frequente do objecto do nosso estudo. Tem esse tipo de comunidade uma realidade cultural bastante diversa da nossa.

A distância cultural que separa o cidadão do homem rural costuma definir-se em termos de fases diferentes de uma mesma via de evolução cultural. Geralmente atribui-se ao "homem do campo" um suposto estado de cultura por que o homem da cidade já terá passado há uns séculos atrás. Este teria, assim, ultrapassado essa fase e situar-se-ia numa outra mais avançada. Ora essa

concepção, à qual nos opomos radicalmente, leva a uma atitude paternalista, imbuída de complexos de superioridade. A aproximação dessas populações é, por esta ordem de mentalidades, caracterizada por dois tipos de preconceitos: por um lado, a ideia de que tudo sabem, os que tiveram acesso às formas de cultura erudita, conduz ao pressuposto de que a relação a estabelecer com essas populações rurais apenas se poderá fazer na base do que lhe possam e queiram ensinar (a atitude pedagógica é, aliás, essencialmente burguesa e urbana); por outro lado, a ideia de que as populações rurais vivem na ignorância, afastadas das formas "elevadas" de cultura, conduz à atitude de desprezo pelas suas ideias e conhecimentos.

A imagem do "homem da cidade" que perdura em muita gente do campo é o testemunho dessa relação equívoca e deplorável. Em muitas situações tivemos sérias dificuldades em ultrapassar a barreira imposta por essa imagem.

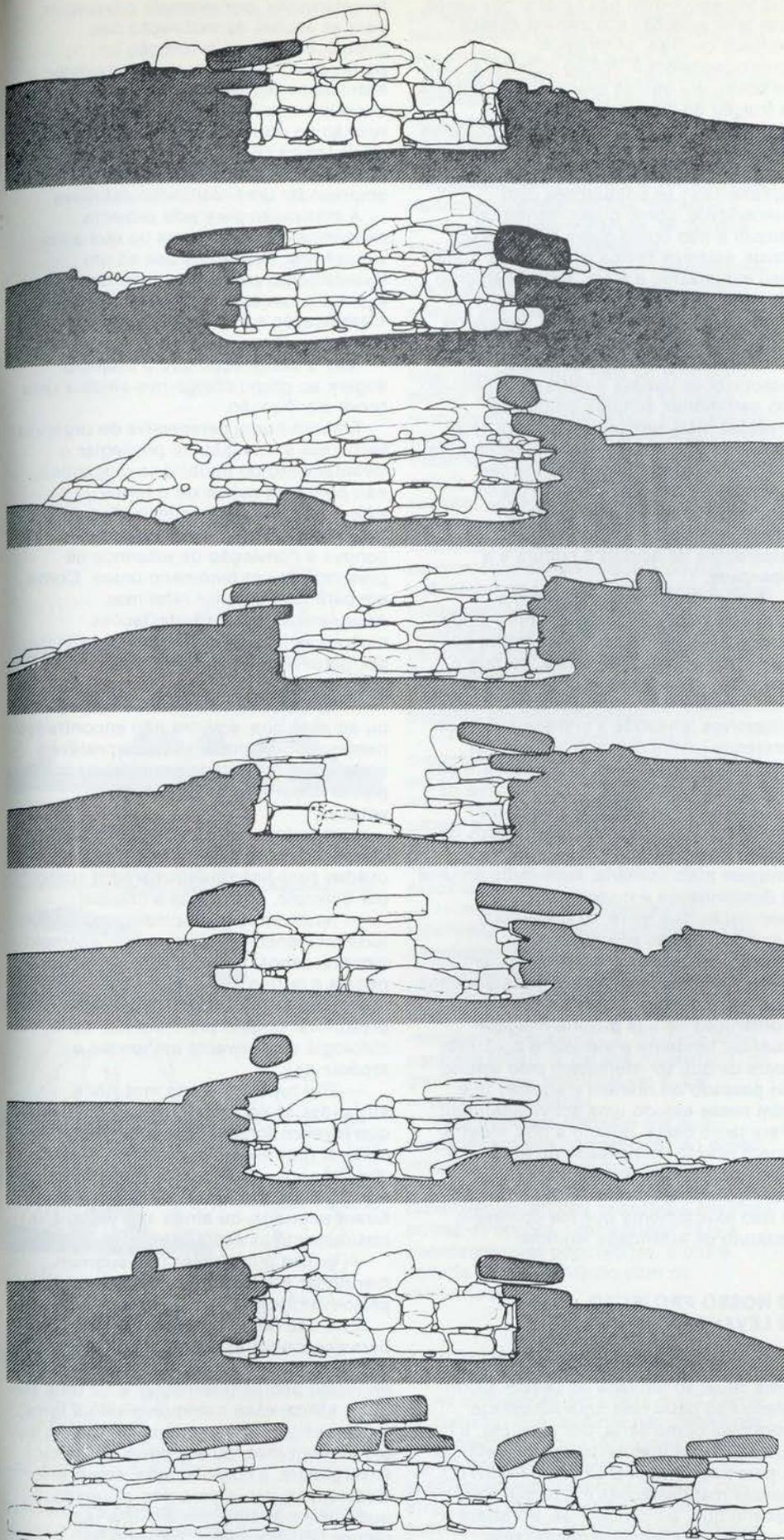
Da nossa experiência nesse domínio, embora curta ainda, tirámos já algumas conclusões: em quase todos os casos em que pretendemos levar a essas populações o nosso conhecimento e a nossa visão das coisas, encontrámos da sua parte um conhecimento que nos corrigiu e uma visão das coisas muito mais ligada à realidade. No fundo encontrámos gente que, tudo nos leva a crer, está mais perto da verdade do que nós. E as dificuldades que porventura vivemos nessa aproximação, tiveram causa em traumatismos deixados por contactos arrogantes, autênticas agressões perpetradas por homens cheios de culto de si mesmos, mas por certo vazios de cultura e de sensibilidade. Entre eles contavam-se alguns que, antes de nós, ali haviam ido em busca de "coisas antigas".

Mas esta questão não é apenas um problema de ética. Tem ainda como consequência actos concretos que nos obrigam a uma breve referência.

A noção de "homem inculto" arrasta aquela outra de homem para quem os marcos de uma cultura (que se estabelece como tal) nada podem representar. Como então atribuir-lhe o direito de posse desses marcos? E para quê incluí-lo na sua abordagem científica?

Relativamente a estes dois aspectos temos uma posição muito clara, e que pauta a nossa acção: consideramos não só que é legítima a posse do património por parte da população que com ele convive cultural e geograficamente, como consideramos que qualquer alteração dessa posse efectiva constitui, para todos os efeitos, um roubo. Consideramos também que qualquer abordagem científica desse património, por mais especializada que seja, deve incluir essa população, ter o seu acordo e ser por ela avaliada.

Nos casos em que o problema tem sido por nós levantado, temos deparado com populações interessadas na



"Tholos" do Monge — cortes e alçados.  
 Parte dos diagramas realizados pelo grupo em 1977 nas campanhas de levantamento topográfico de monumentos megalíticos da região de Sintra.

recuperação do património levado da sua região, curiosas pelos resultados de estudos efectuados sobre ele e sensibilizadas para a criação, nas suas terras, de "locais de encontro" com esse património (evitaremos a designação "museu", pela conotação desse termo com certas instituições caducas, por vezes de existência duvidosa, que têm o principal efeito de deturparem a própria cultura).

Mas não são raras entre nós posições que, pretendendo demarcar-se da abordagem paternalista das populações, dela não diferem no essencial, juntando-lhe uma grande dose de demagogia e de hipocrisia. Referimo-nos àquelas posições segundo as quais a "cultura da cidade" é a origem da degradação intelectual e espiritual, e que apenas há que aprender com as populações ligadas à terra, portadoras ainda da "cultura pura", não maculada pela tecnologia. No fundo essas teses geosóficas pretendem-se acima da ciência e, apontando as más aplicações da técnica, em que ela é voltada contra o homem, acusam a ciência e as técnicas no seu todo e lutam contra o progresso indiscriminadamente.

Estamos igualmente em frontal oposição a essa atitude. Consideramos que a relação entre o "homem da cidade" e as comunidades rurais deve ser biunívoca. Se um trabalhador agrícola, por exemplo, tem um conhecimento muito especial da realidade que o envolve, pela situação privilegiada que o liga a essa realidade, nós tivemos acesso a instrumentos de tratamento desse conhecimento que ele não teve (a começar, muitas vezes, pelo simples saber ler). Parece-nos, então, que de ambos os lados há conhecimentos, fruto de contextos culturais diferentes, que podem ser complementares.

Isto que nos parece verdade, qualquer que seja a motivação para esse contacto, surge-nos como particularmente evidente no caso do objecto do nosso estudo.

Ainda é bastante intensa a carga mitológica com que os vestígios arqueológicos afectam a vida quotidiana das populações. A sua presença é assinalada, em geral, por lendas através das quais sobrevivem dados muitas vezes indispensáveis à total compreensão desses vestígios. Por outro lado, são-lhes atribuídos ainda, em alguns casos, propriedades que podem hoje conduzir à reconstrução da sua funcionalidade original.

Mas não é apenas com o conhecimento da mitologia sobrevivente que o homem do campo pode contribuir para a investigação arqueológica. Quase todas as formas de arte popular, por exemplo, retratam, de um modo mais ou menos nítido, uma outra realidade que encerra as chaves para a resolução de muitos problemas de interpretação e reconstrução arqueológicas.

Essas manifestações, ao contrário do que sucede em muitos casos com as formas de arte erudita, não foram deixadas em registos que permitam a sua restituição em épocas posteriores. Elas

dependem de um único testemunho ainda vivo: a memória mantida pela sucessão das gerações. Temos ainda entre nós a última dessas gerações capazes de memória; ela perder-se-á para sempre quando morrerem os últimos velhos de hoje dos nossos campos.

Decifrar numa dança popular o código que a mergulha na actividade laboral ou no ritual religioso que estariam na sua origem, ler numa musica o ritmo ancestral de alguma linguagem perdida; detectar numa renda ou no talhe de um madeiro o gesto arcaico com que o homem se terá projectado para além de si próprio. São tarefas urgentes de registo e leitura que cabem à etnografia, mas também à arqueologia, como disciplina vocacionada para o estudo do passado.

Estes são exemplos, entre muitos que poderíamos dar, de sabedoria popular que não pode ser segregada pelo arqueólogo enquanto "recolector" de dados. Mas reciprocamente, o arqueólogo deverá colocar os seus instrumentos de análise ao alcance dessas populações. Começando pelos próprios materiais e conhecimentos por si tratados.

O "homem da cidade" vive preferencialmente sentado. Tudo o que lhe permita evitar levantar-se, mexer-se, deslocar-se, agrada-lhe. O arqueólogo é, em geral, um "homem da cidade" e, como tal, prefere trazer a si o objecto do seu estudo a deslocar-se ele aos locais onde esse objecto se situa. Esta é a primeira motivação para a centralização museológica. É, fundamentalmente, uma questão de comodidade.

Não apontamos, como é evidente, que se encerrem os museus centrais. São locais onde se devem observar e estudar objectos e conhecimentos relativos a diversas regiões e tipologias, onde se devem poder encontrar "visões de conjunto". Cada estação significativa deveria, quando possível, estar representada nesse tipo de locais. Mas em cada região deviam existir locais com condições privilegiadas de resguardo e conservação, onde o património mobiliário dessa região estivesse exposto didacticamente e onde estivesse ao alcance das populações o resultado do seu estudo e as conclusões a que eventualmente se tivesse chegado. Teriam sempre um carácter mais particularizado, monográfico, mas através de uma prática de permuta e intercâmbio entre si, muitas dessas instituições poderiam vir a constituir grandes centros de pesquisa e estudo, onde as populações estivessem empenhadas e comprometidas.

Entre os poucos exemplos de museus monográficos e regionais que existem entre nós, há muitos aspectos positivos que ilustram esta nossa posição e provam a sua viabilidade.

A restituição do património às regiões não viria comprometer, na maioria dos casos, o espólio exposto nos museus centrais. Iria, isso sim, tornar útil e vivo o

espólio escondido nos sótãos, nas caves, nas arrecadações e armazéns desses museus centrais, subtraídos criminosamente à fruição pública. E viria também, em muitos casos, tornar pública a fruição de objectos guardados indevidamente em colecções particulares privadas.

Este é um plano que, a ser apresentado às populações com sinceridade, como quem restitui um direito e não como quem concede um favor, estamos certos que contará como seu entusiasmo e o seu empenhamento. Em muitos locais já existem estruturas capazes de dar os primeiros passos na sua efectivação. Autarquias, comissões de moradores, centros culturais, associações ligadas à defesa e ao estudo do património, simples grupos de pessoas mais sensibilizadas para este assunto. E onde não existem, facilmente as populações encontrarão formas próprias de dar corpo a esse plano, desde que lhes seja mostrada a identidade dessa acção com as suas aspirações de acesso à cultura e à liberdade.

E para finalizar diremos que a arqueologia, quanto a nós, conta ainda com pouca curiosidade e interesse por parte das populações rurais, porque é, em geral, olhada como uma disciplina "em circuito fechado", que tem os seus objectivos limitados a si mesma, que se pretende justificar por si própria, de cujos progressos apenas aproveitam os próprios arqueólogos. Ora uma área de investigação que mobiliza recursos económicos e humanos, deslocados de outros sectores que gozam de uma imagem mais utilitária, facilmente angaria a desconfiança e o cepticismo da população que sofre no dia-a-dia a escassez desses recursos.

Não conhecemos acções que tendam à alteração dessa imagem. Consideramos que a arqueologia deve obrigar-se à construção da sua própria imagem pública, tendente a atenuar o contraste entre os que se interessam pelo estudo do passado do homem e aqueles que vêm nesse estudo uma actividade inútil. Para tanto basta, quanto a nós, mostrar que o estudo do passado do homem é contributo indispensável para o conhecimento do homem de hoje, e que é isso exactamente que lhe confere o estatuto de actividade legítima.

## O NOSSO PROJECTO. O LEVANTAMENTO.

O nosso projecto confere ao grupo uma situação limitada no tempo. Com efeito não cabe nele uma actividade continua, como seria, por exemplo, a do ESTUDO das manifestações megalíticas e paramegalíticas. O LEVANTAMENTO dessas manifestações é um objectivo restrito que, ao concluir-se, esvaziará o projecto. Isto, evidentemente, sem prejuízo de que o grupo se reconstitua sob outra designação em torno de outro objectivo, talvez na sequência do

levantamento (por exemplo prosseguir com as acções de motivação das populações para a protecção ao património megalítico, ou empreender o sistemático registo gráfico descritivo dos imóveis megalíticos, etc.). Mesmo em relação ao objectivo assim contornado, ainda temos como prudente propormo-nos CONTRIBUIR PARA, e não empreender uma realização definitiva.

A motivação para este projecto, pensamos que ficou clara no que atrás expusémos. Pensamos que só um levantamento permitirá o recenseamento, e que só com este se poderá proceder à **classificação e à imunização do património**

Mas a designação que o projecto sugere ao grupo obriga-nos ainda a uma breve clarificação.

Embora numa perspectiva de urgência tenhamos a intenção de privilegiar o levantamento do imobiliário megalítico, não podemos deixar de o tornar extensivo a outras manifestações cuja conexão com esse imobiliário nos conduz à convicção de estarmos na presença de um fenómeno único. Como em parêntesi anterior referimos, designamos essas manifestações, embora sem intenção de termo definitivo, por paramegalíticas. Entre elas destacamos:

- os espólios dos imóveis megalíticos ou aqueles que, embora não encontrados nesses monumentos, são interpretáveis em comum (caso, por exemplo, de placas decoradas e outro material votivo);

- monumentos não megalíticos, mas que revelam indícios de terem sido usados para fins ritual-funerários (caso, por exemplo, das grutas artificiais);

- fenómenos geomorfológicos com forte incidência mitológica (por exemplo montes, cabos, rios, nascentes, penedos, pedras e outros locais que são associados a práticas rituais com presumível origem pré-histórica, ou a mitologia sobrevivente em lendas e topónimos);

- arte rupestre e arte mobiliária atribuídas às épocas do magalitimismo, e que revelam fortes indícios de intenção cultural (por exemplo, pintura e gravura dos próprios monumentos megalíticos ou dos locais não megalíticos e que atrás foram referidos, ou ainda arte mobiliária nos respectivos espólios);

- lendas e costumes que sugiram mergulhar a sua origem em mitos pré ou proto-históricos.

Este tipo de património (megalítico e paramegalítico) está praticamente todo referenciado. Não há zonas impenetradas no nosso pequeno território, e de uma ou outra forma, esse património veio a lume, ou em artigos de periódicos regionais, ou em monografias, ou em obras de maior envergadura. Excepção feita, como é evidente, ao património não exumado, que prevemos seja numeroso, e que requer um sistemático trabalho de prospecção. Mas a nossa intenção de dar prioridade ao que corre maiores perigos, faz-nos considerar menos urgente essa

prospecção, e mobilizar apenas para o levantamento do que os olhos humanos podem levar as mãos a destruir.

Entre os instrumentos de trabalho que consideramos necessários para esse nosso objectivo, contam-se dois que reputamos essenciais: um índice de toda a bibliografia publicada até hoje sobre o megalitismo em Portugal e um inventário da toponímia relacionada. Só após a produção desses materiais, se poderá empreender o levantamento.

A nossa posição crítica relativamente à arqueologia convencional e a nossa reserva em relação e alguns arqueólogos consagrados, não nos leva a considerar prescindíveis a consulta da sua obra. Não apenas porque nela se incluem muitas vezes as referências únicas a monumentos de que já não há vestígios físicos, mas também porque o seu trabalho de investigação conduziu a um estado de conhecimentos de que nos convém partir. Mas não daremos por atingida esta etapa enquanto não tivermos publicado esses instrumentos, porque consideramos que é pouco trabalharmos só para nós. Prontos esses instrumentos de trabalho, ainda que imperfeitos, queremos pô-los nas mãos de todos os que se dispõem ao estudo do passado.

Planeamos esta frente do nosso trabalho em três direcções:

— recolha bibliográfica até à organização do índice, por seis fases (1. sobre o mobiliário megalítico; 2. sobre o mobiliário paramegalítico; 3. sobre arte rupestre; 4. sobre o mobiliário, incluindo a arte mobiliária; 5. sobre geomorfologia significativa; 6. sobre a mitologia associada);

— inventário e localização da toponímia relativa ao megalitismo e ao paramegalitismo;

— levantamento (inventário e localização) do megalitismo e paramegalitismo, em cinco fases (1. do mobiliário megalítico; 2. do mobiliário paramegalítico; 3. da arte rupestre; 4. da geomorfologia significativa; 5. da mitologia associada).

Esta frente de trabalho é a que verdadeiramente corresponde ao nosso projecto, nas sempre que as nossas actividades profissionais permitem, promovemos acções orientadas em duas outras direcções, uma voltada para a abordagem das populações, e outra voltada para o contacto com os monumentos.

## A ABORDAGEM DAS POPULAÇÕES

As motivações para esta outra frente de trabalho que, embora não definidora do projecto, é a que, no nosso entender lhe confere legitimidade, estão já suficientemente desenvolvidas no que atrás ficou dito. Também daí se deduz o espírito com que fazemos a abordagem duma população. No entanto, embora esse contacto seja informal, materializado numa conversa sem restrições de âmbito, logo após as

primeiras experiências entendemos ser necessário apoiar o registo das informações num impresso onde se formulassem e sistematizassem as várias questões que queríamos contemplar. Temos o cuidado de não o exhibir, na convicção de que a presença de um instrumento de registo (seja impresso, seja um gravador de som ou seja uma máquina fotográfica) pode constituir factor inibitório. Apenas recorremos ao uso desses meios em circunstâncias em que esse factor esteja atenuado por uma confiança adquirida.

Mas a abordagem da população não se esgota na realização do inquérito. Digamos que este é uma das duas correntes recíprocas que procuramos estabelecer. Através dele tentamos obter informações e propostas e saber intenções; mas também nós temos informações, ideias e sugestões que queremos dar. Os contactos com que realizamos o inquérito não permitem essa permuta em termos eficazes. Então promovemos outros dois tipos de acções, por vezes associados: exposições fotográfico-documentais, constituídas por painéis, maquetes e projecções automáticas de diapositivos, e sessões públicas com projecção comentada e debate. Um e outras tentamos acompanhar com a distribuição de textos que sintetizam o tema dessas sessões.

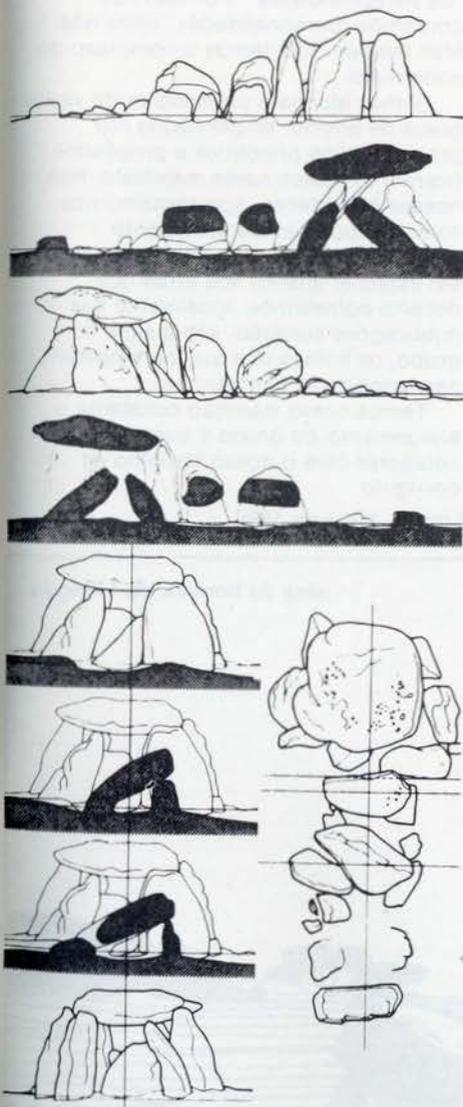
## O CONTACTO COM MONUMENTOS

Prevemos que existam ainda muitas centenas de monumentos megalíticos e paramegalíticos em Portugal, em estado que permite e merece uma completa cobertura fotográfica e um rigoroso registo gráfico. Na grande maioria dos trabalhos que pretendem descrever monumentos, os autores denunciam uma evidente segregação dos imóveis em relação aos espólios. Enquanto estes merecem várias páginas de desenhos, fotografias e tabelas tipológicas, aqueles são tratados em excertos esboçados omissos em inúmeras informações, e nalgumas fotografias, em geral mais ao próprio autor e à sua equipa, do que ao imóvel. Temos a consciência de que não está ao alcance dos nossos meios técnicos e humanos empreender uma tal tarefa de uma forma sistemática. Mas temos feito essa abordagem em alguns casos, em geral movidos por critérios de urgência, tratando-se quase sempre de imóveis em eminente perigo de destruição e cujo levantamento gráfico mais se afasta do que consideramos aceitável.

## QUEM SOMOS

Resta-nos fazer agora uma breve referência à actividade já realizada e à constituição do grupo.

Com uma limitada disponibilidade de tempo, deixada pelas nossas actividades profissionais ou pelos estudos, sem subsídios que nos permitam uma



Dolmen 1 da herdade da Gonçala — planta, cortes e alçados. Parte dos diagramas realizados pelo grupo em 1978 nas campanhas de levantamento topográfico de monumentos megalíticos da região de Pavia (Alto Alentejo).

despreocupação material, com apoios apenas pontuais e contingentes de autarquias ou instituições regionais, e sem um local onde trabalhar desafogados e instalar cartas de implantação, ficheiros, laboratório de fotografia e desenho, oficina de maquetagem, etc., o grupo tem-se debatido com imensas dificuldades. As tarefas relativas ao inventário, têm decorrido durante o tempo de aulas, com todos os inconvenientes de dispersão e retardamento consequentes. Quanto às campanhas, têm ocupado férias e outros períodos de interrupção de aulas, tornando-se intermitentes e provocando, muitas vezes, grande descontinuidade.

As nossas actividades de campo decorrem desde o Verão de 1978, e podem sintetizar-se em:

- Microtopografia e registo gráfico de oito monumentos na herdade da Ordem, um na da Gonçala e três na da Figueirinha, todos nas margens da ribeira de Almadafe, perto de Pavia, Alto Alentejo; trabalho idêntico no monumento cupuliforme do Monge, em Sintra; trabalho idêntico também em três dolmenes da região de Belas (Monte Abraão, Pedra dos Mouros e Istria);

- inquérito à população da região de Pavia-Cabeção sobre o património megalítico dessa zona;

- exposições e sessões públicas em vários locais (na sede da Cooperativa "Terra Livre", em Cabeção, com a presença de trabalhadores agrícolas e moradores da vila; na Câmara Municipal de Mora, com a presença de numeroso público e de representantes da autarquia; no liceu D. Pedro V, em colaboração com o núcleo de arqueologia daquela escola; na Biblioteca Operária Oeirense; na Escola Secundária de Odivelas, em colaboração com o grupo de História daquela escola; na Escola Superior de Belas Artes, em colaboração com a

cadeira de Museologia e Arqueologia).

Outras actividades em curso ou em vias de realização, podemos sintetizar em:

- microtopografia e registo gráfico da galeria coberta de Carenque;

- idem de três grutas artificiais em Vila Chã;

- levantamento das manifestações megalíticas e paramegalíticas do concelho de Feira, patrocinado pela respectiva Câmara, incluindo o inquérito à população e a instalação de uma sala arqueológica sobre o espólio pré-histórico da região;

- a publicação dos trabalhos realizados no Alentejo e em Belas-Sintra;

- uma série de sessões em sequência, sobre problemas técnicos e metodológicos na representação gráfica de imóveis pré-históricos.

Finalmente, e em relação ao grupo, podemos dizer que, em coerência com as nossas posições, que tentámos deixar tão claras quanto possível, nos pretendemos demarcar da arqueologia "de personalidades". Por isso não contamos "personalidades" entre nós. Mas também não temos o complexo do anonimato.

Somos alunos e professores de vários graus de ensino, empenhados no projecto cujos princípios e propósitos ficaram expostos neste manifesto. Nas nossas actividades, apresentamo-nos como grupo, mas paralelamente responsabilizamo-nos individualmente, em especial quanto aos erros que decerto cometemos. Igualmente nas publicações surgirão, sob a sigla do grupo, os nomes dos que participaram nas respectivas campanhas.

Temos como intenção constante o alargamento do grupo a quem queira colaborar com o nosso trabalho e corrigi-lo.

Lisboa, Maio de 1980.

anta da herdade da Gonçala



# Fotojornalismo

## Seu nascimento e a República de Weimar

Com o fim da 1ª Guerra Mundial em Novembro de 1918, a Alemanha com os sociais-democratas no poder, inaugura um período da sua história que se viria a chamar de República de Weimar.

Com o desmoronar do Império criado por Bismarck, o povo alemão, habituado a obedecer à autoridade durante séculos, não compreende o sistema pluripartidário sobre o qual uma Democracia Republicana se estrutura.

Desde o início que os sociais-democratas instalados no poder são acusados de trair o país, ao assinarem o tratado de Versalhes, onde se estabeleceram as condições impostas à Alemanha pelos aliados vencedores.

A ala esquerda do partido no poder fomenta uma revolução em Berlim em Janeiro de 1919, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, chefes da revolta espartaquista, são presos e assassinados pela polícia.

Em 1920, o governo vê-se novamente em embaraços com uma tentativa de golpe de direita, que o exército se recusa a combater: será novamente em Munique que Hitler em 1923 tenta um putsch com

o general Ludendorff; prontamente dominado, leva Hitler à prisão onde acabará por escrever o seu livro "Mein Kampf".

As consequências directas da guerra e o problema das indemnizações colocam o país numa situação económica difícil; indemnizações de tal amplitude exigidas pelo tratado de Versalhes que a Alemanha não cumpre, e em 1923 tropas francesas e belgas ocupam o Ruhr para forçar a Alemanha a pagar o atrasado.

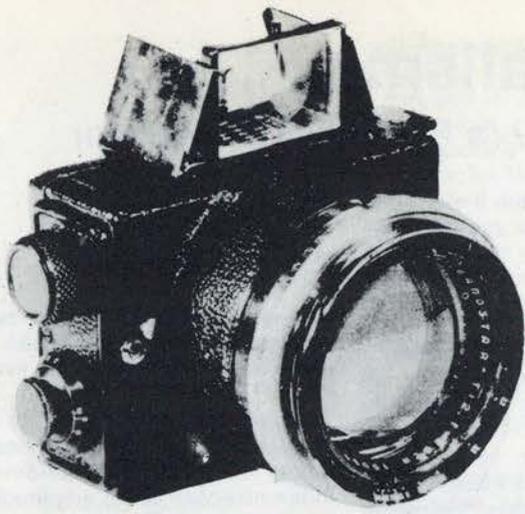
Esta ocupação de uma zona onde se situa a indústria pesada alemã virá a ter consequências desastrosas para as já abaladas finanças alemãs; ela provocou uma inflação que alterou as relações entre as classes sociais alemãs.

Era habitual nesta altura encontrar pessoas nas ruas com uma pequena mala na mão, para guardar a grande quantidade de dinheiro em notas, que não tinham lugar num porta-moedas vulgar.

No princípio da ocupação do Ruhr o dólar valia cerca de 10.000 marcos, três semanas depois valia 50.000, no Verão de 1923 o dólar subia para 100.000 marcos, depois um milhão e em seguida para 10 milhões; no Outono, 39 fábricas de papel



Timothy H. O'Sullivan — veterano de guerra, ferido na batalha de Gettysburg da guerra da secessão, 1863.



Câmara  
Ermanox  
1920.



e 1800 tipografias trabalhavam no fabrico de papel-moeda.

Em Novembro de 1923 o governo detém a inflação, estabiliza a cotação do dólar em 4,2 biliões de marcos, um bilião de vezes mais do que no principio da inflação, e introduziu uma nova unidade monetária, o Rentenmark = 1 bilião de marcos.

O grande capital é menos afectado por esta medida que a média e pequena burguesia. Para eles esta medida significa a ruína.

Dez anos mais tarde serão estas classes que votarão em massa em Hitler.

Apesar de tudo a República de Weimar dura 15 anos.

Mas o espirito liberal que se instala na Alemanha durante este curto período, permite um extraordinário florescimento das artes e das letras.

Nos anos 20 são vários os escritores alemães que se impõem.

A "Montanha Mágica" de Thomas Mann aparece em 1924. Franz Kafka morre no mesmo ano em Berlim, e um ano mais tarde é publicado "O Processo", no qual o regime de terror dos anos 30 é já descrito profeticamente. Vimos entre nós recentemente um filme de Ingmar Bergman, que recria de uma forma extraordinária o ambiente que se vivia nesta altura, "O Ovo da Serpente".

Em 1919, o arquitecto Walter Gropius funda a Bauhaus, onde Laszlo Moholy Nagy, um dos professores da escola, terá uma influência decisiva na fotografia, particularmente nas fotomontagens e fotogramas.

Os músicos novos são: Alban Berg e Paul Hindemith.

Einstein recebe o prémio Nobel em 1921.

Tornam-se conhecidas mundialmente as pesquisas psicanalísticas de Freud.

Na pintura, Kandinsky, Paul Klee, Emil Nolde, Kathe Kollwitz e George Grosz dominam as novas tendências da arte.

Kurt Schwitters e Richard Huelsenbeck são os representantes mais notáveis do movimento DADA na Alemanha.

Berlim é a capital da jovem República e afirma-se como centro dos movimentos artísticos e intelectuais. O seu teatro torna-se célebre com os encenadores Max Reinhardt e Erwin Piscator, e as peças de Bertolt Brecht e Karl Zuckmayer.

Os filmes mudos da UFA, dirigidos por Fritz Lang, Ernst Lubitsch e outros talentos conhecem uma reputação universal.

A imprensa, que foi estreitamente censurada durante os anos da guerra, toma um novo papel na república liberal. E assim, nas principais cidades alemãs, aparecem os jornais ilustrados.

É neste contexto que jornais como o "Berliner Illustrierte" e o "Münchener Illustrierte Presse" com uma tiragem de dois milhões, iniciam a idade do ouro do jornalismo fotográfico.

Mas vejamos alguns pontos anteriores que referenciarão o aparecimento desta actividade, o Fotojornalismo.



Alfred Eisentaedt — Mussolini falando à multidão na praça de S. Marcos, Veneza 1934.



László Moholy — Nagy — Jalousie. 1927.

Os últimos decênios do séc.XIX marcam o princípio de uma nova era, a industrialização já fortemente mecanizada avança extraordinariamente com a introdução do motor eléctrico.

Os mercados alargam-se. Esta expansão deve-se em boa parte às maiores facilidades de comunicação. O telefone é inventado em 1870 por Bell.

Em 1880 o Caminho de Ferro Mundial estende-se por 371.000Km; neste ano aparece pela primeira vez num jornal, o Daily Herald de New York, uma fotografia reproduzida por meios puramente mecânicos, uma forma revolucionária de fazer transmitir acontecimentos.

Até essa altura gravava-se manualmente em madeira, a partir da fotografia; são prova disso os inúmeros jornais de viagens que utilizaram esta técnica.

Algumas inovações técnicas irão abrir o caminho para a utilização da fotografia na imprensa; em 1871 aparece a placa de gelatina-brometo, permitindo a preparação prévia dos negativos.

Em 1884 aparecem as objectivas anastigmáticas e as películas em rolos; em 1872 são transmitidas pela primeira vez imagens por telegrafia.

Em 1904, o Daily Mirror, Inglaterra, ilustra as suas páginas somente com fotografias, assim como o Illustrated Daily News, New York, em 1919. Desde 1885 que regularmente os semanários e as revistas mensais, dispondo de tempo para executar as técnicas necessárias, publicam fotografias. A introdução da fotografia na Imprensa é um fenómeno de grande importância, ela vai mudar a visão do grande público.

A tarefa dos primeiros repórteres fotográficos era a de fazer fotos isoladas para ilustrar uma história. E não se pode dizer que tenha sido fácil. Utilizando uma aparelhagem pesada, os fotógrafos nesta época eram-no pela sua forma física, não pelo seu talento, era uma profissão considerada inferior. A utilização de magnésio, além do incomodativo clarão, libertava um fumo ácido e um cheiro nauseabundo. Os resultados não eram bons. Poses desvantajosas, políticos e figuras públicas não viam os fotógrafos com bons olhos.

Destacam-se neste período os nomes de Roger Fenton, que em 1855 fotografa a guerra da Crimeia enviando para Londres cerca de 300 clichés ao longo de 3 meses, dando uma visão muito "escolhida" da guerra a fim de não preocupar as famílias dos soldados.

Mathew B. Brady e o seu colaborador Timothy O'Sullivan fazem milhares de clichés da guerra civil americana, demonstrando perfeitamente o horror da guerra.

Jacob A. Riis, jornalista do New York Tribune, recorre à Fotografia para ilustrar os seus artigos sobre as condições de vida miserável dos imigrantes, sendo aqui a primeira vez que a fotografia é utilizada como instrumento de crítica social.



Roger Fenton, Crimeia, 1855



Mathew B. Brady — General Robert F. Lee, 1865



Alfred Eisenstaedt — Churchill, 1951

Também o sociólogo americano Lewis W. Hine, que fotografou entre 1904 e 1914 as crianças no trabalho de doze horas diárias nas fabricas e nos campos, faz estremecer a consciência dos americanos e suscita uma mudança na legislatura sobre o trabalho das crianças, sendo esta a primeira vez que a fotografia foi utilizada como arma na luta pelo melhoramento das condições de vida das classes mais desfavorecidas da sociedade. Mas nem sempre a fotografia assim foi utilizada: os defensores da Comuna de Paris que em 1871 se deixaram fotografar nas barricadas foram posteriormente identificados e fuzilados pelos agentes de Thiers; foi a primeira vez que a fotografia foi utilizada como indicador de policia.

Mas é na República de Weimar que a imagem na Imprensa é ela própria história, que conta um acontecimento numa sucessão de fotos, acompanhadas de pequenos textos por vezes reduzidos a legendas; é o nascimento do fotojornalismo.

Os fotógrafos que trabalham para esta imprensa não têm nada em comum com os primeiros repórteres fotográficos, são gentlemen, com boa educação e cultura, oriundos da pequena e média burguesia.

Utilizam as câmaras Ermanox F-2 de grande luminosidade e pequeno formato, bem como a película de 35mm perfurada de cinema, recentemente inventada. Conseguem com a utilização deste material fotos sem poses, espontâneas, sem os personagens se aperceberem.

Posteriormente à Ermanox, uma câmara se destaca nesta época, a Leica, criada por Oskar Barnack, especialista em mecanismos de precisão que trabalha na indústria óptica em Iena; em 1911 é director do Laboratório de pesquisas das fabricas Leitz em Wetzlar, que fabricam microscópios e binóculos. Em 1913, constrói um protótipo da Leica, que será apresentado ao público na feira industrial de Leipzig de 1925, causando grande sensação.

A maior parte dos repórteres fotográficos adere à utilização da Leica pondo de parte a Ermanox, sendo a invenção desta câmara de grande importância para a afirmação do fotojornalismo.

O mais célebre dos fotógrafos desta época foi o Dr. Erich Solomon.

Em 1928 Solomon consegue fotografar dentro de um tribunal um julgamento que apaixonava a opinião pública alemã, dissimulando a máquina dentro do sobretudo, em virtude da lei alemã proibir fotos nos tribunais. É com esta fotografia publicada no Berliner Illustrierte que Solomon começa a sua carreira de fotógrafo, que se desenvolverá em cinco anos: 1928/1933.

Solomon nasce em Berlim, em 1886, filho de famílias abastadas; estuda Direito e é mobilizado em 1914, combate em França e é feito prisioneiro pelos franceses, chega a Berlim em 1918.

A situação económica do após guerra na Alemanha não era propicia para Solomon se estabelecer como advogado,

e a sua familia como tantas outras da classe média perdera uma grande parte da sua fortuna.

Trabalhando numa firma de publicidade, uma das suas tarefas consistia em elaborar contratos de afixação de publicidade em muros, paredes de casas, etc.; daí resultam vários problemas de ordem jurídica e Solomon utiliza uma câmara fotográfica para obter provas que depois utiliza como testemunhos nos tribunais.

Depois da sua foto do tribunal e utilizando a mesma técnica, fotografar sem que as pessoas se apercebam, fotografa políticos, artistas, personalidades como Richard Strauss, Toscanini, Einstein, Thomas Mann. Publica em 1931 um livro com 102 fotografias com o titulo "Contemporâneos Célebres fotografados em momentos inesperados".

Quando a Alemanha começa a restabelecer a sua economia, explode a crise nos Estados Unidos em Outubro de 1929, reflectindo-se directamente na economia alemã. Nos anos seguintes o desemprego aumenta, em 1932 há seis milhões de desempregados. A miséria é um dos factores decisivos do acesso de Hitler ao poder.

Com as dificuldades da vida económica, a vida politica radicaliza-se. Hindenburg encarrega Hitler de formar governo em 1933.

Solomon foge para a Holanda com a mulher e os seus dois filhos; o cidadão alemão que em 1914 combateu em França é morto em 1944 nas câmaras de gás de Auschwitz devido à sua origem judia.

O espirito democrático demonstrado na imprensa alemã durante a República de Weimar tem um fim brutal com a ascensão de Hitler.

Os repórteres fotográficos que contribuíram para o relevo que os jornais da época tiveram, reunidos na agência fotográfica Dephot (Deutscher Photodienst), com o regime nazi saem da Alemanha para a França e os EUA, influenciando a transformação que se irá verificar na Imprensa Ilustrada desses países.

Em França o jornal francês "Vu", fundado em 1928 por Lucien Vogel, faz-se reunir de bons colaboradores, nomeadamente os fotógrafos André Kertezs e Andrei Friedman, ambos ex-Dephot. Este último Andrei Friedman entrou para a Agência com 18 anos; quando vem para França toma o pseudónimo de Capa e funda em 1947 a Agência Magnum. A célebre foto da Guerra Civil Espanhola, de um republicano espanhol caindo atingido por uma bala, de autoria de Capa, é publicada pela primeira vez na revista "Vu" em 1936.

Alfred Eisenstaedt vai para os EUA e quando a "LIFE" sai em 1936, dirigida por Henry Luce, é também um ex-Dephot um dos primeiros fotógrafos da revista.

# Crioulo, o que é?

Creio que não será fácil, nem certamente desejável, analisar um Crioulo com a "frieza científica" com que é possível analisar as línguas em geral, dentro, por exemplo, dos objectivos específicos da descrição gramatical de uma língua.

A consideração e o estudo de um crioulo dificilmente poderá abstrair do facto de que se está em presença de uma língua marcada, desde a sua origem, por uma relação de dominação.

Isto é, de uma língua, cujo aparecimento decorre de situações de supremacia cultural, económica ou política de uma comunidade linguística que, em determinados contextos históricos, se impõe a outra(s) comunidade(s) de língua(s) materna(s) diferente(s). Parece-me, pois, ser esta a óptica política, lato sensu, que deve constituir o pano de fundo de qualquer tipo de análise linguística de um Crioulo.

Não penso ser necessário, por evidente, salientar a importância determinante de que se reveste a língua, entendida como factor de coesão interna de uma comunidade, logo que está em causa a afirmação do poder. Não seria difícil citar casos em que a luta pela exclusividade do poder, seja ele de que natureza for, implica a luta pela exclusividade linguística.

O maior ou menor êxito do processo de imposição da língua do mais forte, e consequente aniquilamento da(s) outra(s) língua(s), dependerá como é óbvio, do tipo e do grau de dominação que sobre as comunidades que as falam for exercida, dos fins que o agente colonizador pretende atingir, dos meios de que dispõe para os alcançar, etc. Dependerá ainda, naturalmente, da vontade e capacidade de resistência, por parte dos dominados. Estas condicionantes sociológicas permitem situações de colonização linguística que poderão ir de um "canibalismo" quase

total a atitudes de coacção menos radical. De qualquer forma, a violentação linguística exercida pelas línguas de dominação é uma constante destes processos.

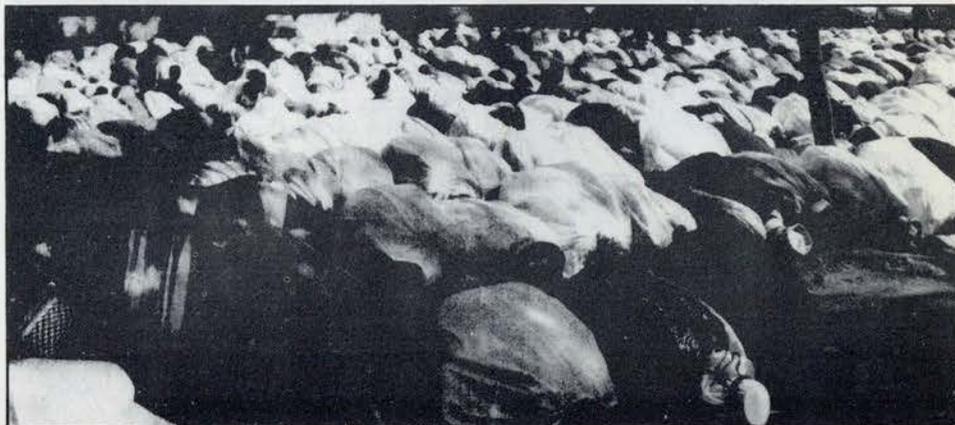
No caso particular dos Crioulos, a sua formação subentende a imposição da língua do grupo dominante e o apagamento da(s) língua(s) materna(s) do(s) grupo(s) dominado(s), reduzindo o papel desta(s) a pequenas contribuições de ordem lexical, fonética e morfo-sintáctica.

A estratégia linguística do grupo dominante, no intuito de conseguir uma maior eficácia na comunicação, consistia, grosso modo, numa simplificação, a todos os níveis, da língua colonizadora, e inspirou-se na chamada "língua franca", língua de contacto comercial, empregada, já antes do século XV e durante muito tempo, na zona mediterrânica.

Teses recentes defendem que os portugueses tiveram conhecimento desse sistema linguístico, através de contactos mantidos com mercadores e marinheiros genoveses utilizando-o, mais tarde, durante o seu estabelecimento no litoral norte de África, para onde, entretanto, se tinha deslocado o comércio genovês, criando-se assim uma forçosa convivência linguística entre genoveses, portugueses, árabes e berberes.

Posteriormente, o alargamento do domínio português à África negra ocidental, e a circunstância de os navegadores e comerciantes terem ido encontrar populações africanas aloglotas, leva-os a pôr em prática, para que fosse possível a comunicação entre uns e outros, o processo de consciente redução linguística já anteriormente utilizado. O sistema daí decorrente seria a estrutura linguística de base que levaria à progressiva formação do Crioulo de superstrato Português.

O estabelecimento de colónias



portuguesas na África ocidental, posterior aos primeiros contactos de tipo puramente comercial, vai proporcionar uma situação de continuidade na utilização desta modalidade de língua, que progressivamente se reestrutura, se africaniza, e se institucionaliza, vindo a tornar-se língua materna de, pelo menos, uma grande parte dos indivíduos de uma comunidade de ascendência linguística estritamente africana, na sua origem.

O desenrolar deste processo de criouliização está intimamente ligado, numa primeira fase, ao comércio de escravos que, arrancados às comunidades linguísticas de origem, se vêem forçados a conviver com outros escravos de língua materna diferente, e a compreender e cumprir as instruções dos amos.

Com o desenvolvimento do sistema colonial, começam a surgir franjas da sociedade que se vão, sucessivamente, alargando e que, numa tentativa de ascender a posições socialmente mais vantajosas e, por tal, mais próximas do poder, sentem a necessidade e a conveniência de falar Crioulo. Estão neste caso, por exemplo os criados coloniais, os pequenos comerciantes e mercadores tradicionais.

Numa fase posterior, já em pleno florescimento do regime colonial, a recém-nascida pequena burguesia urbana negra ou mestiça, torna-se bilingue, falando Crioulo entre si, mas usando o Português nos contactos com os portugueses e com as instituições coloniais.

A vida do Crioulo de base portuguesa surgido do movimento de expansão colonial ao longo da costa atlântica da África conhece, hoje, uma indiscutível pujança na Guiné-Bissau, em Cabo Verde e S. Tomé.

Estes dois últimos países, territórios desabitados à chegada dos navegadores portugueses, foram povoados por colonos idos de Portugal e por escravos levados sobretudo da região senegalesa e da Alta Guiné (zona de Cacheu e Bissau). O corte com as raízes culturais de origem e o isolamento a que a própria situação geográfica votava essa nova "sociedade" assim constituída, iria ter como consequência a criação de uma conjuntura social e linguística propícia ao surgimento de Crioulos.

O processo, no que diz respeito à actual Guiné-Bissau, foi diferente, já que os portugueses foram encontrar, nessa região, povos de variadas origens étnicas e falando diferentes línguas. Foram os negociantes portugueses de ouro, de marfim e de escravos que, através do aliciamento de mercadores locais e, até, de alguns chefes tribais, conseguiram, pouco a pouco, insinuar-se, pondo em contacto indivíduos de distintas origens linguísticas. Entre estes traficantes contavam-se os chamados "lançados" ou "tangosmaos", homens banidos de Portugal que se infiltravam no interior africano, acabando por se integrar tão completamente nas sociedades locais que "...(vivião) prescindindo de roupas,

tatuando-se, falando os dialectos locais e participando até em ritos e celebrações feiticistas". (1)

Estes contactos permitiram que o Português se tornasse a "língua-franca" entre africanos e comerciantes portugueses, não o "português metropolitano standard ou substandard, mas um 'continuum' de características 'crioulas', desenvolvido a partir de um 'pidgin' comercial já existente provavelmente no séc. XV". (2)

Sabe-se que, desde os fins do séc. XVI, os portugueses que a pouco e pouco se tinham fixado nas costas da Guiné, desistiram praticamente de avançar para o interior, dada a resistência oferecida pelos povos que ocupavam essas áreas (a sua submissão formal só virá a ser conseguida entre 1913 e 1915). Esta circunstância será, talvez, uma das explicações possíveis para o facto de o Crioulo formado no interior ter sido, e ser ainda hoje, em muitas zonas, uma língua sobretudo veicular, mantendo-se vivas as línguas africanas anteriores à penetração europeia. Poderá, também, explicar que esse Crioulo tenha escapado a uma "contaminação" do português tão intensa como aconteceu em zonas de maior contacto com a língua do colonizador (por ex., Bissau, Bolama, Mansoa), zonas essas em que confluíam, naturalmente, indivíduos de diversas origens linguísticas, cuja sobrevivência dependia, em maior ou menor grau, da proximidade e do tipo de relações mantidas com o colonizador, sendo natural, neste contexto, uma maior permeabilidade à língua deste último. Este Crioulo, falado entre os africanos e mesmo entre estes e os portugueses, conheceria naturalmente, uma evolução diversa da do Crioulo do interior, acompanhando mais de perto as alterações que o próprio Português ia sofrendo ao longo do tempo e recebendo empréstimos lexicais específicos do tipo de actividade que praticavam e da realidade em que estavam inseridos. Pelo contrário, o "Crioulo fundo", mais próximo do Crioulo primitivo, e falado em regiões do interior, não conheceu o mesmo tipo de necessidades, já que a realidade que lhe servia de quadro de referência não se alterou substancialmente desde o período pré-colonial. Além disso, o contacto permanente com as línguas africanas de origem, somado ao afastamento das áreas de mais forte predominância do Português, dar-lhe-ia uma configuração particular. Assim se compreenderá que ainda hoje, espantosamente, se encontrem, na Guiné-Bissau, variantes regionais de crioulo.

A permanência do Crioulo como língua de comunicação privilegiada pressupõe a não-existência de um processo de total "glotofagia" (imposição absoluta da língua do dominador e consequente desaparecimento da(s) língua(s) do(s) dominado(s)). No caso específico da Guiné-Bissau, a língua de prestígio e, simultaneamente língua de



superstrato não se sobrepôs tão radicalmente ao Crioulo que não permitisse a sua sobrevivência e desenvolvimento, o que favoreceu situações de bilinguismo (Português-Crioulo) e de multilinguismo (Port.-Crioulo-Línguas africanas).

Poder-se-á explicar este facto, por um lado, por uma atitude de indiferença, por parte do colonizador, que, se nunca incentivou o estudo sistemático do Crioulo nem a sua utilização em situação institucional, também não se aplicou grandemente em impedir a sua expansão; por outro lado, porque a administração portuguesa nunca investiu significativamente num projecto de assimilação linguística e cultural, o que não exclui que houvesse, da sua parte, uma atitude mental de superioridade em relação ao guineense. Num artigo de A. Veiga ("Alguns aspectos da estrutura económica da Guiné Portuguesa"), in Boletim Cultural da Guiné Portuguesa, vol. IV, n.º 14, Abril 1949., o autor escreve: "Segundo o recenseamento de 1940, a Guiné é habitada por 351.089 indivíduos assim distribuídos: população civilizada, 5.822ha., população indígena, 354.267ha. (...). Para efeitos de recenseamento, o elemento negro foi agrupado em civilizado e indígena.

Considerou-se indígena todo o indivíduo que, à data do censo, não satisfizesse cumulativamente, às seguintes condições: falasse português, não praticasse os usos e costumes característicos do meio indígena, e exercesse profissão, comércio ou indústria ou possuísse bens de que se mantivesse. Assim, as operações censuárias chegaram a este resultado, quanto ao aglomerado negro: civilizados, 2.190ha., indígenas, 345.267ha."

Deixando de lado a questão da veracidade destes números (o 1.º censo da população feito com preocupações de rigor foi realizado em 1979 já depois da Independência, é interessante notar que, se apenas foram contados 2.190 negros "civilizados", e se o número total de "civilizados" era de 5.822, daqui se conclui que, a essa data, havia apenas, na Guiné, 3.642 "civilizados" brancos (cerca de 1,04% da população total). Mais, que os "civilizados" negros não ultrapassavam, aproximadamente, 0,6% do número total de habitantes. Dados os requisitos exigidos para serem englobados na categoria "civilizado", ao lado dos brancos, é fácil concluir que só este pequeno número de africanos teve, na melhor das hipóteses, acesso à escola e/ou acesso aos circuitos geridos pelos colonizadores.

Se, depois de 500 anos de colonização, a situação era esta, somos forçados a concluir que a administração portuguesa descurou completamente a divulgação da sua língua e a escolarização dos africanos, provavelmente para lhes facilitar a tarefa de melhor controlar ou mesmo impedir a sua ascensão social e a abertura a outras formas de cultura potencialmente veiculadores de ideologias que pudessem

pôr em causa o "status quo".

Curiosamente, como se verifica, Portugal não apostou na teoria de que o domínio linguístico é uma via para o domínio de facto, ao contrário do que fizeram outros colonizadores (França e Inglaterra, por ex.). O colonialismo português, podemos pensá-lo, nunca suspeitou de que um comportamento deste tipo viria a ter, mais tarde, uma importância fundamental no desencadeamento e consequência do movimento de libertação nacional, e que viria a contribuir para o fortalecimento da coerência de povo e da sua independência linguística e cultural. Disto teremos uma prova no facto de, durante a fase de luta armada, o Crioulo conhecer um considerável incremento, já que foi a língua utilizada para consciencializar e reunir à volta do projecto de independência todos os guineenses quer das zonas urbanas, quer do interior.

A consciência linguística está, pois, íntima e obviamente ligada ao despertar da consciência política.

Tendo em conta estes antecedentes, poder-se-ia esperar que o Crioulo fosse adaptado, após a Independência, como língua nacional da Guiné-Bissau. No entanto e dado que a administração colonial, como foi anteriormente referido nunca promoveu o seu estudo e normalização, o Crioulo manteve-se e prolongou-se exclusivamente como código oral.

Até hoje, ainda não foram estabelecidas as suas normas de transcrição o que não facilita a uniformização da sua escrita, nem possibilita o desenvolvimento de uma literatura Crioula, que vive apenas na tradição oral.

Apesar da urgência em normalizar o Crioulo da Guiné-Bissau, os trabalhos sobre ele realizados, até agora, e nesse sentido, não permitiram ainda que o ensino se processasse nessa língua. A alfabetização de adultos e o ensino oficial continuam a fazer-se quase exclusivamente em Português, o que, em nosso entender, levanta graves problemas de ordem psicológica e pedagógica. uma vez que o Português é, para a quase totalidade da população, e na melhor das hipóteses uma segunda língua.

A verdade é que, e pelo que ficou dito, até este momento, não houve condições que permitissem qualquer outra alternativa.

A opção feita em manter o Português como língua oficial do país, nomeadamente por Amílcar Cabral, encontra a sua razão de ser nos obstáculos de ordem pragmática já sugeridos, e também no facto de o Português, sendo embora uma herança colonial, ser por outro lado e fundamentalmente a língua viável nos contactos entre a Guiné-Bissau e as comunidades internacionais

#### Antónia Coelho da Mota

(1) C.R.Boyer. O Império Colonial Português textos de Cultura Portuguesa, Edições 70, Lisboa 1969.

(2) GERMAN de GRANDA. Estudios Linguísticos Hispánicos. Afrohispanicos y Criollos. Ed. Gredos, Madrid, 1978



# A DIVERSIONIS GORDURA FUMINIS



É duro, muito duro ser-se Sátiro no nosso país. Os nossos mais belos sonhos, aqueles que transportamos nos nossos braços como se da mais delicada porcelana se tratasse, são espeznhados e quebrados como se fossem louça das Caldas da mais **ordinária**, o que é uma dor imensa que não podemos conter. Senão vejam:

1. — Encontrando-me um dia contente, senão feliz, imaginei a seguinte cena que, embora idílica, foi fruto daquela imaginação que torna o real ainda mais real. 2. — Estava em Lisboa, mais exactamente num larguinho onde alguém distraidamente plantou meia dúzia de sobreiros, ao pé de um eléctrico cor-de-boi-quando-morre, templo ao Turismo (de resto, a única forma de cultura que ainda suporta). Todo o tráfego de peões e veículos havia desaparecido, deixando em seu lugar as ruas lisas e cinzentas como espelhos antes de serem polidos. Ao meu lado, o Mosteiro dos Jerónimos com o delicado rendilhado da sua pedra. Em frente, o novo parque de Diversões da Junta de Freguesia da Nazaré, tendo como patrono o excelente engenheiro Kruz Cabeça de Giz. 3. — Então vi o Parque de Diversões animar-se por detrás do arame, que nem precisava de ser farpado, que o rodeava, as pessoas a formigar engolidas por aquela máquina trituradora de prazer, entrando aos roldões (**Imagem épica**) na Bebinca (devolvidos, vinhos e copos), no Castelinho de Cimento Armado, na Andaluzia, no Avestruz, no Boa-Noite, no Feijoadá, no Fernandes, na Tia Adernalina e em tantos outros. Depois saíam, um pouco ébrios, a arrotar farturas e carências. Reparei que muitos deles, à saída, deixavam a família perto do portão e iam mijar nas traseiras, através dos quadradinhos antiferrugem do arame (**cena de banda desenhada**). 4. — Levantavam-se do conglomerado nuvens de fumo azulado, ultra-iluminadas pelas luzes directas das sardinhas, do vinho, do suor, do dinheiro, do chichi das criancinhas, enfim, do contentamento luzidio de algumas dezenas de comerciantes.

O fumo erguia-se no ar às golfadas, impetuoso e heróico. Depois, perdia o balanço e ia depositar-se mole e preguiçoso no tal delicado rendilhado das paredes hirtas do Mosteiro, nos telhados, nas ombreiras das portas, nos, também delicados, interstícios das pedras. E à medida que as sucessivas camadas de gordura opaca se acumulavam nos pormenores, a pedra começou a cobrir-se de cascas e de escamas como os leprosos que transportavam campainhas (**Imagem Histórica**),

e depois tornava-se mole e flácida como margarina. Finalmente (oh!), liquefez-se no solo, transportando no seu caudal para o Tejo, colonatas, cordas, amarrações, lemes, velas, âncoras e bússolas, que assim foram devolvidas ao seu meio ambiente geográfico, de onde nunca deveriam ter saído.

5. — Era a descoberta científica do século que certamente igualaria as lobotomias de Egas Moniz, não fosse a concorrência dos dissidentes dos países de Leste ao Prémio Nobel. Acabou-se a dinamite: o Diversionis Gordura Fuminis faz o que ela faz, junta o útil ao agradável!

6. — Autoridades Nacionais!! Porque não um Parque de Diversionis nos interstícios do Castelo de S. Jorge, no Mosteiro de Alcobaça, na Batalha, no castelo de Óbidos? Liquefeitas, as pedras ocupariam menos espaço e tornariam mais fácil a sua catalogação e depósito em locais seguros, protegendo assim o nosso Património. E mais, quem sabe quais as aplicações possíveis a partir das velhas e inúteis pedras, uma vez liquefeitas?

Mas..., e às vezes sinto a vontade desfalecer, o ânimo quebrar-se, não é que foram embargar o meu sonho??!!! Com miseráveis desculpas que nem a mais embotada lucidez poderia aceitar, quer-se fazer uma política de terra queimada! Em quem se pode confiar, nos nossos dias, se o próprio Patrono se vira contra a sua Obra?

Mas enquanto houver vida AD(e) haver esperança! Os comerciantes e os seus representantes (Junta de Freguesia) organizam-se. Agitam-se. Reclamam o que é justo. E (uma nota de esperança que os acontecimentos no Castelo de S. Jorge fundamentam), estamos certos que o excelente engenheiro vai reconsiderar e acender a luz para o avanço da Construção do Património Actual.

Sátiro

## Dedicado a quem quero

E se a morte for mulher?  
Não, não me interpretem mal.  
Fêmea — nada!  
Alguém disse xandra?! Coisa!  
Mulher, assim, de corpo e espírito.  
Nem bem uma qualquer mulher.  
Aquele, os distintos sabem.  
Bela, boniteza linda demais, se é que dá para atinar.  
E, a morte de tão atraente — então! — deve de ser fêmeo  
Amiga, por certo, amante com que se sonha.  
De necessária que a sentimos  
— sinto, corrigem, e com razão

os ilustres —  
tem por força de ser senhora, como tudo o que  
há na vida.

Santinha, talvez.  
(pois só santa entende birras de cabra ferido da vida)  
Ou, como queira a audiência, carinha de anjo.  
Palpitam o pensar?  
E se a MORTE for a MULHER?!  
E, seil!  
— eu seja chibo se não seil —  
A modos que uma garina cheinha de calor a dar, braços  
e coxame abertos em oferta.  
E de sonho, qual!  
Deixar-me abraçar breve — que ele urge o tempo — por  
companheira

tal.  
Qual cadela, o quê, então!  
Uma pôrra se os presentes — perdão, distintos, que não e  
de  
ofender a assembleia — pensam que estou biasco, nada feito!  
Com uma cadela, eu?!  
Bom seria, a tentar esquecer-me.  
Que nunca consigo.  
Chiça, nem de tesão alçado, me perco de mim.  
Dai que vai a sugestão  
a todos vós, pois

— e se a morte for  
mulherão de alto lá com ela?  
E depois, chamar-lhe minha, hem?!  
De tão enleante que a penso (vem chegando, de manso)  
por certo lhe chamarei minha.  
Aquele que sempre chorei, na ausência, em tom manso.  
E quando vier  
— certo, certinho, unica certeza de quem vive  
a merda da vida —  
com ternura, carinho e mimos, hei-de vir-me.  
Dentro dela, em segredo, fazendo por merecê-la.  
Assim, o meu último (único) verdadeiro abraço.  
Amo-te!

Texto — J. Silva Rosa  
Desenho — Mafalda Osório



Mafalda Osório

# alma

Estimada, em b/  
estado, trespassa-se  
pela melhor oferta.  
Motivo retirada. Tra-  
ta o próprio... corpo,  
no local.