

# arteopinião

Nº 13 Janeiro/Fevereiro 1981 Preço: 80\$00



**CINEMA DE ANIMAÇÃO • BANDA DESENHADA E FASCISMO • ECO-POLÍTICA  
CANTEIROS • DESIGN • FOTOGRAFIA • JOSÉ ESCADA  
O ESTADO NOVO E AS ARTES • PALHAÇOS • ARQUITECTURA • ETC.**



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



**FICHA TÉCNICA**

**Director**

Filipe Rocha da Silva

**Director Adjunto**

Eduardo Coutinho

**Coordenadores**

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

**Gráficos**

Álvaro Rosendo  
Eduardo Coutinho

**Colaboraram neste número**

Carlos Amado  
Cândida Ruivo  
Luísa Lima  
António Campos Rosado  
António Calvet Magalhães

**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

**SUMÁRIO**

- 2 BANDA DESENHADA E FASCISMO  
Luís Mourão
- 5 ECO-POLÍTICA  
Jacinto Rodrigues
- 8 CANTEIROS  
Uma entrevista com a cooperativa  
Primarte
- 12 O FANTÁSTICO DAS FIRMAS  
E SEUS MODELOS  
P. Gavi
- 15 FOTOGRAFIA PORTUGUESA  
Luís Carvalho
- 18 CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS  
DE COIMBRA  
Teixeira de Sousa
- 21 J. ESCADA
- 26 BREVES
- 29 O ESTADO NOVO E AS ARTES  
I. A POLÍTICA CULTURAL  
Margarida Calado
- 33 CROQUETE E BATATINHA
- 36 DESIGN E DIDÁTICA  
António Sena da Silva
- 38 TEXTO GRATUITO SOBRE  
AS ÁGUAS DO ARTISTA  
Jacinto Nóbrega
- 39 ARQUITECTURA, UMA  
DAS BELAS-ARTES?  
Michel Tap
- 41 FERNANDO BRITO  
O SUPERFRIQUE E A B.D.
- 44 CINANIMA 80  
José Calvet de Magalhães
- 48 SÁTIRO



# Banda desenhada e fascismo

Quando decidido cruzas a sala adivinhas certamente ao fundo a aranha. O cigarro porém não a toca, tece hesitações e afasta-se.

Eu percebo o medo que te sai pela boca. O livro (1) ainda brilha negro sobre a mesa e tu recitas martelando os primeiros parágrafos:

Aparentemente a teia desenvolve-se em movimentos circulares (envolventes) e a ritmo pendular atinge as suas verdadeiras proporções no exacto momento (instante) da eclosão.

Reduzida ao círculo microscópico revela-se então, no banho da pós-adolescência, no estado adulto. Complexa, a teia, emaranha-se sobre o seu próprio ventre, centrada em ângulos laboriosamente definidos (calculados) e pouco propensos à mutação. É assim que o desprazer atinge na geleia das suas fibras um estado de irredutibilidade paraquímica que nos confunde e sufoca, que nos queima e estrangula. Sei lá.

Senta-te e escuta-me uma outra história. (Não é agora, comprado o silêncio, que podemos falar?).

## UM

A mão riscou no branco uma nuvem e a faixa de amarelo tremeu sob os pés nús. Diluiu-se nos dois lados a soluçar, ali perdia-se no infinito para tombar deste lado em cheio no traço negro. Sinfónico o som da água trepava às paredes e escapava no pontilhado da

cúpula. Magnífica e brutal a simbiose ergue-se trinta e seis mil dias contados.

Breton e Éluard, "a imaculada concepção", Andrépaul, lembra-te?

Disse-to pelas nuvens  
Disse-to pelas árvores do mar  
O enigma é não saber se estamos a demolir ou a edificar (2)

Néscio olhava-te a mergulhar em Kupka (3) e vibrante romperes (rasgares) a sobreposição. Plans par couleurs onde tímido aprendia a sublime unidade do sonho sob todas as formas. E sem dar por isso, nervudo Bartók (4) empunha o pincel e acaricia na tela o "First String Quartet". Guardo na mão um acorde violeta e a palavra sussurrada.

## DOIS

Sabe-se que a matéria, uma vez amorosa enlouquece. Perdido o equilíbrio da paixão, quebrada sem controle a simbiose perfeita, deixa-se (ligada indissolavelmente ao que a fez brotar) cair nos laços fétidos da teia e rebolar no estômago do monstro.

Os limites são flácidos (fluidos, elásticos). A distância entre a boca e o fruto, entre o dente e a dentada, não se diz. Eficaz a ciclópica massa vagueia por aí, na margem daquilo que nem se distingue. Sorvendo.

É por me doer aqui talvez que te falo assim da imagem e da palavra (das



ternuras mútuas), do outro lado do gesto que se atinge, da **banda desenhada**, daquela ideia nova de narrativa que vai crescendo (um barco de rotas submarinas) num inventar contínuo, quotidiano.

Pratt e Reiser, Schuiten, Bilal ou Crumb (mil velas negras cheias de ar) são pássaros de fogo, irmãos de um Ícaro comedor de sóis. Voam planando com as garras arando-nos por dentro. Borges de uma escrita diversa, Bosch de outro grafismo.

A sorrir se vêem evoluir por entre a névoa, cada vez mais longe da teia. Mas trememos sempre que o retículo se distende e felino (viscoso) joga um tentáculo no espaço da liberdade.

Peço-te um segundo de dor. (Warhol. Dali. Almada. Uderzo. Kurtzman. Shelton...).

Ainda ontem Kafka (5) me dizia afogando com um dedo um verme no café — "Para mais, o animal não caminha na minha direcção e é por isso que o ruído se mantém invariável. Segue um plano cujo significado ainda ignoro. Sem querer dizer que ele sabe da minha existência, admito apenas que procura cercar-me, já traçou vários círculos em volta do meu covil desde que me dou às minhas observações".

### TRÊS

Quando encarcerada a obra de arte, inicia-se imediatamente o processo de empobrecimento (apodrecimento). Sabes isso.

(Quantas noites?) acordávamos ao silvo do fumo entre a nossa janela semiaberta e a parede maciça do túnel. A sessenta segundo por minuto (vertigem) o universo roçava aqui e ali a pedra levantando formas primitivas de bebedeira. Éramos pequenos e eles riam de nós.

Nunca mais deixes que nós toquem

assim — cospe-lhes no rosto. (Hergé e Franquin, Disney, Graton Chester Gould ou Frank Robbins...). Anda comigo beber-lhes o sangue num ritual louco de libertação. Éramos demasiado pequenos. Hoje inventaremos torturas.

É verdade que te conto ainda a saga (lenda, canção) do veleiro de sonhos sentimentos e sensações que é a **história aos quadrinhos**, essa **nova matéria** simbiose de muitos mundos. De como se liquefaz por acção dos ácidos da besta.

Gaudí entrega Barcelona a um general arquitecto de moldes de plástico. Imagina uma cópia de Amadeo ("Máscara do Olho Verde. Cabeça") que entoa "A Portuguesa". Ou Picasso ébrio confiar a Torga a sua paleta.

Sobretudo não penses que as coisas são simples.

É outra matéria, uma submatéria que aqui temos. Corrompida, dissolvida, lembrando aos sentidos uma rugosidade estranha e doentia.

Retomada a dualidade resta observar qual das substâncias, oferecendo menor resistência ao suco, se perdeu já: a magia das palavras ou a das cores e formas. É assim meu caro que Fred nada tem a ver com Derib e decididamente Pessoa não é Guerra Junqueiro.

### QUATRO

Joga-se tudo no poder terrível do ilusionista. (Vidro por cristal e pinho por ébano). A imagem e a palavra decifram-se num décimo do tempo que se lêem e fica-nos permanente a **ilusão**.

Não te esqueças de mandar postais ilustrados com arranha-céus e de não ler jornais enquanto andares na Disneyland; já sabes que guerreiros barbudos continuam a tomar Moncada por entre fumaça de Habanos e vivas a Marx. Rouba se puderes os slips azuis do Superhomem ou traz uma coca genuína para recordação.

O pior é que nem tudo o que produzem os falsários é intragável (Batman pela mão de Neal Adams, nunca tão sedutor nem tão hipócrita). O pior é sermos analfabetos. Do corpo e do gesto, da imagem e da palavra.

Nunca nos apetecia (era isto?) remexer o fundo da fossa. E no entanto sabíamos que ali, abaixo da camada malcheirosa, viviam noutra mais horrível estação ratos enormes, ratos disformes, gigantes, maiores do que tigres quase elefantes.

E tu declamas de novo (agora trauteando entre dentes):

Em dias de digestão inspirada o monstro destila uma mistela particularmente repelente que quando devidamente besuntada a um corpo em idade mental própria produz danos pouco calculáveis. Tens a mão a tremer e o livro ri de ti negro sobre a mesa.

Custava sete e quinhentos e vendia-se em mil novecentos e oitenta, na Amadora, a crianças e comandos. O excremento.

Trinta mil exemplares. Traz publicidade e promete muitas histórias mais; chora o fim da guerra colonial-fascista e narra as desenvoltas atrocidades de um bando de neo-nazis contra um país africano. No escarro filamentos de elogio aos mercenários e a forte impressão de que tudo vai mudar. O major Alvega vò, mais luso que britânico a seu lado — certamente mais imperfeito e nazi.

O pior bem te digo é sermos analfabetos. É não sabermos distinguir a ave do réptil e a cobra da víbora.

O pior é cairmos na ilusão da farsa. Escorregar no truque e não pensar.

Amanhã quando olhares a narrativa luminosa do nosso quotidiano, a perfeita unidade da imagem e da palavra de Devil ou Manara, rirás da teia e inventarás nomes estranhos para aquilo que já não



é **banda desenhada**, sem o deixar de ser. Vomitarás ao sentires a aranha e esmagá-la-ás.

Amanhã quando falares de paz lembra a guerra (6). Sofrerás a repressão a pensar em liberdade. O amor em desamor. E a luta sempre antes do prazer.

Não vais deixar que ninguém esqueça porque criarás maneiras de contar a história. Levantarás a camisa e mostrarás, mesmo a cem olhos esbugalhados numa sala de aula, o sangue ainda fresco a correr.

## CINCO

Amanhã ainda vais a tempo julgo eu, de inventar uma narrativa e escrever um poema, pintar um grito, compor uma

melodia, traçar ou não os quadrados de um universo rebelde e atear a fogueira. Ver como se consome, como chia se espalha e agita antes de morrer. O monstro.

Olha-me nos olhos que é urgente e empresta-me um canhão ou um pincel, um lápis mesmo serve, duas folhas brancas e uma bala ou uma faca de cozinha. Uma lança ou uma lata de tinta. E se alguém telefonar para mim pergunta-lhe se sabe amar ainda, diz que hoje chego muito tarde a casa.

Só então hesitante cruzas a sala e cospes o medo esborrachando o livro sobre a mesa; espera dois minutos que eu vou contigo, se não der resultado sempre faço uma magia...

**Luis Mourão**  
professor primário

## NOTAS:

(1) *Trinta folhas sob o título "Comandos ao ataque 'mamassuma'", com tiragem de um dos maiores toureiros portugueses de sempre. "Malícia", a melhor revista erótica publicada em Portugal ao preço de quinze escudos. Ou "Maravilhas de Portugal", os cromos que fazem a colecção mais educativa que se pode oferecer.*

*Editou-se em mil novecentos e setenta e sete e pode-se ler na primeira página:*

**"Angola, após quinhentos anos, tornara-se num país luso-africano, cuja prosperidade prometia um futuro promissor para todas as populações. Todos viviam em paz e em segurança.(...) Em 1961 foi a vez de Angola — e pouco a pouco de todo o Ultramar Português — ser atacada por grupos terroristas. Para esse efeito (...) utilizaram marginais e paranóicos (...) Mas o terrorismo foi completamente derrotado (...) Então, não lhe restando outro recurso essas potências (...) atacaram na retaguarda, em Portugal.(...) Esta b.d. conta a acção de um grupo de comandos, num episódio de guerra de resistência(...)."**

(2) *Colhidos ao sabor do mais rigoroso acaso os dois primeiros versos são de Paul Éluard ("Primeiramente") e o último de André Breton ("De 'Os Estados Gerais'")*

*"A Imaculada Conceção" é uma unidade de textos criada pelos dois maiores poetas do Surrealismo e apresenta-se no sentido que lhe imprimimos agora como um verdadeiro prodígio de simbiose.*

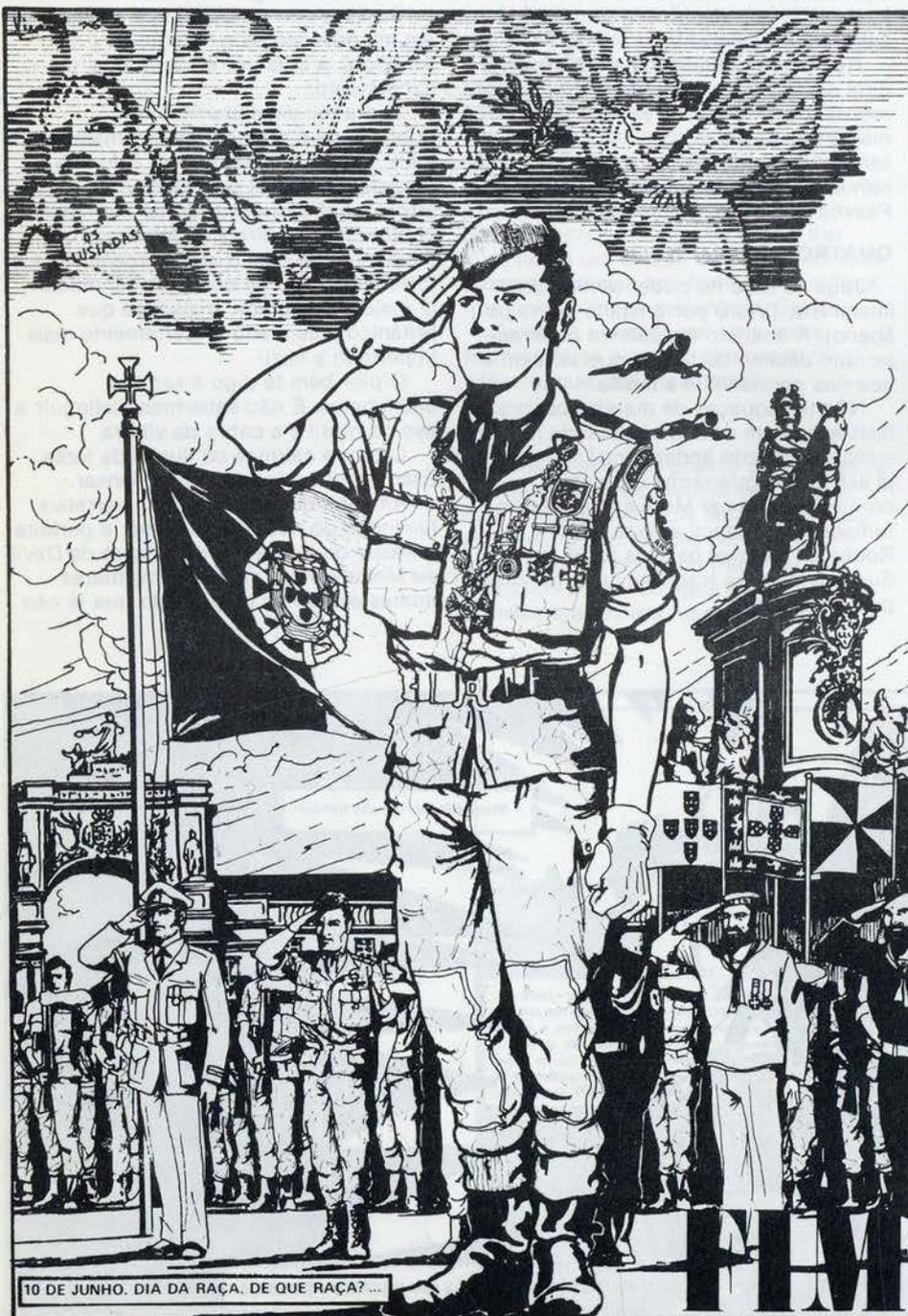
(3) *Quando Frantisek Kupka pinta em 1910-11 "Plans par Couleurs" é a ele (Checo em Paris antes de virar o século) e a Ciurlionis, ao russo Charchoune e a Valensi pouco depois, que vamos encontrar na crista do "abstraccionismo musicalista".*

*Todos eles trabalhavam no sonho de dar à pintura a autonomia expressiva da música, "traduzindo em cor os sons e ritmos musicais que neles despertava uma ressonância interior". (Cavallaro).*

(4) *Ao contrário de composições posteriores é em "First Quartet" (1908), escrito no entanto após um profundo estudo da música folclórica húngara, que curiosamente os reflexos desta são menos marcados. Um pouco fora, ou prenúncio, de tudo o mais "First Quartet" é sobretudo Béla Bartok a entrar pelas palmas das mãos como pelos ouvidos e olhos.*

(5) *Franz Kafka — "O Covil". De quem (como diz J.G. Simões), "todos nós nos capacitamos, lendo-o, de que o que lemos não é exactamente aquilo que está escrito".*

*Deve ter sido horrível morreres sozinho no sanatório. Porque não telefonaste?*



# Eco-política

## Fundamentos teóricos para uma sociedade alternativa

Explicitar nalgumas teses em que consiste a eco-filosofia, a eco-lógica, a eco-política é tarefa impossível. A definição global duma concepção tão vasta e sem auto-limitações é um contra-senso. Aqui cabe a reflexão de Adorno que considera a verdade como algo de parcelar. O pretenso totalitarismo do conhecimento abstracto impõe limitações ao ser do qual se desconhecem os limites.

É certo porém que se incorre no risco de hiper-criticismo quando, pelo temor da globalidade, se abarca a realidade como fragmentada. A nova metodologia pressupõe uma síntese, uma tentativa de apreender uma visão global.

Mencionarei alguns pensadores contemporâneos que melhor contribuíram para fundamentar esta nova filosofia, esta nova corrente, a eco-política.

Em primeiro lugar referenciarei Edgar Morin, que é um dos pensadores que mais contribuiu estes últimos anos para um conhecimento mais profundo dum modo de filosofar tendo em vista uma nova praxis. (1) Para além de lhe atribuir a paternidade da palavra "eco-política" farei largamente referência às suas teses neste artigo.

Edgar Morin tenta formular uma nova metodologia, criando uma ruptura com a lógica mecanicista e positivista da ciência e da filosofia dominantes. Tal é a machadada com que destrói os paradigmas, os axiomas pretensamente imutáveis do saber.

Larga contribuição deve procurar-se também em Moscovici, que soube explicitar com rigor a problemática da hominização e situar a morfogénese da sociedade num substrato ecológico. (2) Referirei também J. de Rosnay na tentativa de formular uma nova lógica. São ainda de importância os trabalhos de Lewis M. Mumford e Robin Clark, que evidenciam as repercussões ao nível da sociedade das opções tecnológicas. Mostram claramente que não é possível destrinçar técnica de política global (civilização, cultura, organização social e do território).

Com Schumacher aprofunda-se uma alternativa — aqui e agora — para começar a empreender uma metamorfose social.

As contribuições de W. Reich, dos filósofos da Escola de Frankfurt, de Raul Vanegheim estarão aqui referidas, assim como a problemática de Cooper, Laing, Mannoni e Bruno Bettelheim no domínio da antipsiquiatria.

São também subjacentes à preocupação desta tentativa de síntese

os movimentos utópicos, a problemática de Maio de 68, a primavera de Praga, a alternativa política aberta em França por René Dumont e prosseguida hoje por Garaudy.

### CONTRIBUIÇÃO METODOLÓGICA: ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA, ETOLÓGICA E ECOLÓGICA

1. Situar a sociedade industrial europeia em que vivemos aqui e hoje, é inserir esta etapa histórica nas etapas anteriores: sociedade feudal, sociedade escravagista, sociedade primitiva.

Esta sociogénese, desde a aparição da sociedade primitiva, leva-nos também a pensar na interligação da sociedade humana com a história natural dos seres vivos.

2. A hominização é a progressão sucessiva dos vários antropóides que tornaram explícito o domínio do "homo sapiens" sobre o envolvimento natural graças à civilização — cultura e técnica. A hominização mergulha as suas raízes na evolução dos primatas.

A antropogénese (etapas sucessivas da evolução do homem), portanto, não pode entender-se sem a íntima conexão com a biogénese.

Da antropogénese à biogénese um nexa pode estabelecer-se. A etologia em geral e a primatologia, em particular (estudo do comportamento dos primatas, dos animais no seu próprio meio ambiente), mostram um fundo comum subjacente à natureza humana ao mesmo tempo que marcam rupturas qualitativas.

3. A ligação do homem às restantes espécies animais é visível na interdependência ecológica do homem ao eco-sistema geral. A ruptura qualitativa entre o homem e o animal consiste no fenómeno cultural ligado à linguagem humana que proporciona uma **evolução histórica**. A intervenção consciente (cultura e mediações técnicas) proporciona experiência civilizacional transmissível graças aos mecanismos de aprendizagem através da aquisição cerebral de conhecimentos. A sociedade humana diferencia-se da sociedade animal por esse sistema cerebral e cultural de transmissão. Este sistema não se restringe ao sistema genético, único veículo de transmissão aparente da sociedade animal. Esta diferença distingue pois **instinto de consciência**.

4. Não se pode contudo criar diferenciações estáticas entre sociedade animal e sociedade humana. Há dentro da etologia argumentos para pensar na necessária diluição de fronteiras entre



homem e animal. Assim algumas formas **protoculturais** são hoje já explicitadas em algumas experiências com animias (golfinhos, macacos, etc...).

5. A biogénese contudo, não está, também, completamente separada da cosmogénese. Compreender a sociogénese é estabelecer conexões que mediem a sociedade humana à própria génese do cosmos.

A geosfera (o elemento físico do nosso planeta) estabelece relações com a biosfera (o elemento vivo da terra).

6. Na geosfera existe um "**biotopo**": o espaço onde a vida se estabeleceu. Nem toda a geosfera é permissiva da vida. Condições especiais de calor, humidade, atmosfera e recursos minerais são necessários para que o "biotopo", se forme proporcionando locais favoráveis à vida. "Biotopo" e "**biocenose**" (relações que os seres vivos estabelecem com o local e relações entre os seres vivos eles próprios) constituem o "**eco-sistema**".

7. O eco-sistema é assim o nexo necessário entre relações de seres vivos e a geosfera. Esse nexo é uma imposição de necessidades a que os seres vivos estão sujeitos no seu processo vital.

8. Com o fenómeno da "hominização", a imposição das necessidades é contornada pela criação cultural do homem. A hominização impõe sobrevivência onde a morte parecia impor-se. Assim através da caça o antropóide sobrevive à escassez da floresta. Graças a esta actividade predadora torna-se fabricante de utensílios (homo faber). E essa nova actividade proporciona-lhe dextriedade e maior inovação criativa. A agricultura e a pastorícia são salto decisivo para o **controlo consciente da terra e do animal** a que até ali estivera dependente. A cultura agrícola liberta-o da fertilidade espontânea e incontrolada. A domesticação animal é o exercício de manutenção de alimento e força de trabalho constantemente ao seu alcance.

**Domínio mecânico** (graças ao fabrico de objectos), **domínio vegetal** (graças à agricultura), **domínio animal** (graças à pastorícia e domesticação dos animais) são os três passos decisivos do alargamento da civilização: autonomização crescente do homem — através da cultura e da técnica — da natureza. Essa "autonomização" vai rapidamente querer transformar-se em **domínio e exploração da natureza**.

Este processo tem várias etapas que Mumford denominou de **complexos tecnológicos**, ressaltando neste conceito o conjunto de técnicas, energias, organização social e cultura que formam um todo mais ou menos homogéneo num determinado período.

No processo histórico percorrido pela sociedade humana podemos observar uma **tecnosfera** cada vez mais complexa. Os meios mais próximos e directos (a **litotécnica**) são a utilização da força humana e animal e o controlo do fogo. A sociedade encaminha-se progressivamente para o uso de novas técnicas e energias. O vento, a água e a

terra são o reservatório das suas futuras inovações.

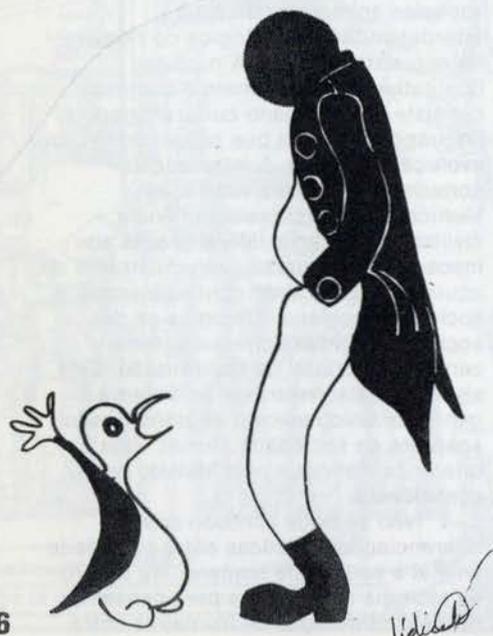
A **antropotécnica** é a reflexão das novas tecnologias e energias constituindo o aperfeiçoamento da agricultura e da tecnologia dos metais. A **eotécnica** desenvolverá os meios energéticos provenientes do vento e da água (moinhos, velas de barco, azenhas e rodas hidráulicas). A fase da **paleotécnica** e da **neotécnica** caracterizam-se pelo uso das energias fósseis (carvão, petróleo, urânio).

Como bem mostrou L. Mumford a noção de complexo tecnológico não se restringe apenas às fontes energéticas, às forças produtivas. Complexo tecnológico é civilização, cultura, organização social também. Uma inter-relação dialéctica interfere nesta global definição de complexo tecnológico. Técnica e energia, sociedade, economia, ideologia e envelope espacial caracterizam uma época dada. A instância determinante pode saltar da economia para a ideologia ou dos movimentos sociais para as transformações tecnológicas, porém é certo que uma coerência geral da etapa é afectada pelas rupturas intervenientes em cada um desses sectores. E quando desarticulada a homogeneidade do complexo tecnológico, uma nova metamorfose surge com saltos qualitativos ou com discontinuidade apenas quantitativa. É o nascimento de uma nova homogeneidade que se verifica. Um equilíbrio de desequilíbrios mas que caracterizam no entanto o perfil (ainda que contraditório) de um outro complexo tecnológico. O urbanismo adapta-se como signo dum outro sistema. A semiótica da nova época explicita-se na reprodução de novas linguagens culturais, sociais. E o lugar de produção alterou-se pela nova energia e tecnologia.

Para parafrasear, em síntese, acerações célebres podemos dizer que a sociedade vegetalista era pacífica mas também estática. A caça e a pastorícia desenvolveram novas aptidões culturais mas criaram também a guerra e a escravização. A "canga", instrumento que favoreceu a generalização da tração animal, ajudou a eliminar a escravização humana. O castelo impôs a servidão para uns e a guerra para outros. O moinho e a azenha foram a paternidade da fábrica. E a fábrica tornou-se o modelo de toda a sociedade actual.

9. Na neotécnica, etapa contemporânea, em que a produção industrial se generalizou a todos os sectores da sociedade o homem criou aparentemente a mais lata independência do seu meio. Porém, na realidade, essas sucessivas mediações técnicas criaram perigosos desequilíbrios que agravam antagonismos e injustiças sociais, contradições entre trabalho-lazer, actividade manual-actividade intelectual, dirigidos, produção industrial-produção agrícola, cidade-campo, etc...

Robin Clark aponta como saída uma reformulação de toda a tecnologia,



procurando fazer passar a transformação política e social pela opção tecnológica. O eco-desenvolvimento ou a eco-técnica tende a generalizar-se na consciência colectiva face à generalização das poluições, ameaças e perigos reais de cataclismos.

Inserindo-se no projecto de eco-desenvolvimento não podemos deixar de pressupor uma nova alternativa global do modo de vida.

Esta alternativa é uma ruptura de civilização. Não faz sentido empreender a compreensão do novo modo civilizacional com espartilhos referentes ao modelo actual — loucura, trabalho, amor, educação têm pressupostos diversos pois diversa é a problemática posta pela **ecotécnica**. A ecotécnica consistirá no novo complexo tecnológico que assenta na descentralização, nas tecnologias doces, nas energias naturais, numa organização social comunitária e autogestionária em que a cultura é iniciação ao processo consciente de realização de seres livres, autónomos e cooperantes.

## BIÓNICA

A bionica pode entender-se como a "ciência ou a arte de copiar a natureza".

Aparentemente esta ciência é remotíssima. Desde que a humanidade pretendeu dar respostas funcionais às dificuldades que encontrava, prolongava através do cérebro e da mão um instrumental técnico que lhe era sugerido pela observação da natureza.

Porém, a forma *consciente* de, sistematicamente, apreender modelos naturais para os imitar de um modo científico parece ser recente.

Um dos precursores mais eminentes da bionica seria Leonardo da Vinci, copiando no voo dos pássaros o "modelo" da sua máquina de voar.

É, no entanto, a partir do Congresso de Dayton em 1960, que esta ciência ganha foros de metodologia científica. Segundo Gerardin, deve-se ao Major Jack E. Steele a ideia de procurar traduzir tecnicamente sistemas biônicos. Pretende assim a bionica elaborar modelos artificiais através de analogias com modelos e sistemas que se encontram na natureza e que respondem a funções específicas.

Vamos ver, com alguns exemplos, alguns destes sistemas naturais e a sua funcionalidade. Nestes exemplos explicitaremos apenas sugestões que possam incentivar uma abertura a esta nova ciência.

### — Os morcegos

Desde o século passado que Spallanzani descobriu que o morcego possuía um sistema de orientação relacionado com o aparelho auditivo. Mais tarde, os estudos de Griffin, durante a segunda guerra mundial, permitiram a realização do radar que é uma reprodução biónica do funcionamento natural baseado na detecção do eco dos ultrassons que permite ao morcego orientar-se com um rigor total. O

morcego tem um sistema natural de radar. Graças à inteligência humana, traduzindo este sistema natural para um sistema técnico, pôde o homem elaborar uma criação biónica útil para o avanço da civilização.

### — O golfinho

Este mamífero considerado como "um animal dotado de "razão" (3) é actualmente motivo de pesquisas para a realização de um "zonard".

### — A libélula

Possuindo uma articulação entre o corpo e as asas permitiu a descoberta de um eixo-rótula para a ligação entre as asas ventoinhas e a carlinga dos helicópteros soviéticos.

### — A pulga

As patas em forma de alavancas permitem a este insecto saltos que ultrapassam sessenta vezes o próprio tamanho. Estudos de alavancas articuladas estão em curso para uma possibilidade de aplicação tecnológica.

— O estudo da baba das aranhas, que produz uma fibra com que tecem a teia, é motivo de pesquisas para obtenção de substâncias fortíssimas na aplicação de cabos.

A bionica parece ser ainda de grande interesse para a aplicação à arquitectura e urbanismo: as formigas térmitas criam, através de corredores, complexos de bioclimas naturais dentro do formigueiro capazes de neutralizar temperaturas ambientais no exterior do nicho.

Até agora a ciência positivista tem procurado, numa lógica quantitativa, criar modelos cibernéticos. A bionica veio mostrar a riqueza profunda dum imaginário criativo que a natureza viva contém. Veio mostrar que a vida, complexa, antimecânica, explícita na sua aparente "desordem" soluções fecundas e mais adaptadas ao homem e à sociedade....

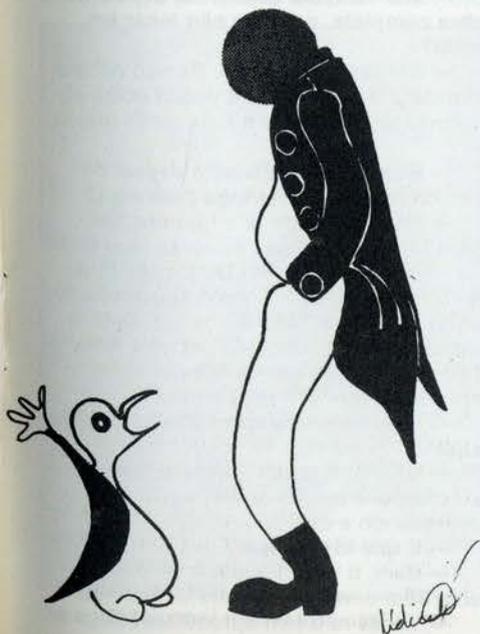
A. Jacinto Rodrigues  
Sociólogo — Assistente  
da ESBAP

## NOTAS:

- (1) Ver "O Paradigma Perdido" e "La Méthode" em particular.
- (2) In: "A sociedade Contra-Natureza".
- (3) Título de um sugestivo romance de Robert Merle

## BIBLIOGRAFIA:

GERARDIN, Lucien, "La Bionique", Editions Hachette.  
MIRONOV, "La Bionique", Editions Mir-Moscou.



# Canteiros

## Entrevista com a cooperativa Primarte



*O canteiro, indispensável colaborador do escultor (pelo menos na grande escultura), é um desconhecido do grande público. No entanto, também ele tem algo a dizer sobre a escultura, as artes e principalmente sobre os artistas.*

*Fomos à Primarte, em Sintra, ouvir esses homens anônimos.*

**— Como começaram? Há quantos anos? Como é que aprenderam? Talvez o sr. Etelvino, que é o mais velho...**

— Em tempos fui patrão de quase todos aqui, fui o “malandro” deles todos...

E começámos todos da mesma maneira, no mesmo local, na exploração da pedra na pedreira. Começava-se por se fazer aquelas coisas mais simples para as obras, entretanto cada um, consoante aquilo que sentia, ia para aqui ou para ali onde poderia aprender mais.

A mim coube-me ir para Lisboa, para a Rua Ivens junto à Escola de Belas Artes, naquela casa que faz esquina com o Largo da Biblioteca. Agora está fechada, mas era uma oficina de estatuária e foi ali que comecei a aprender em 1934.

**— E a Escola de Belas Artes já ali funcionava...**

— Já. Era o mestre Simões, o mestre Leopoldo de Almeida, o mestre Euclides Vaz, o mestre Ângelo Teixeira e tantos outros que já não recordo.

Ali funcionava a casa Máximo Ribeiro e antes de ir para lá tinha trabalhado na extracção do calcário numas pedreiras em Trajouce, que já desapareceram.

**— E os primeiros trabalhos?**

— Comecei pelas coisas mais simples que iam aparecendo, e fui sendo promovido à medida que ia aprendendo.

**— E havia máquinas como agora?**

— Havia, mas fazia-se muito trabalho através de compasso, os artistas usavam muito fazer a escultura em metade do tamanho e depois era passada à escala exigida.

**— Este aparelho como se chama?**

**Como funciona?**

— Nós chamamos cruzeta. Substitui o compasso com vantagem, é uma peça articulada que nos facilita o trabalho, transporta as medidas do molde para a pedra.

**— Isso será portanto a primeira fase do trabalho...**

— Não, isso é já a fase do desbaste. A primeira fase foi o bloco rectangular de pedra.

**— E a fase final de acabamento é feita manualmente e da responsabilidade do canteiro?**

— É manual, mas nesse caso depende é do artista.

**— Mas é o artista que termina a obra?**

— Não, mas diz como a quer acabada e nós temos de copiar o modelo.

**— Mas o modelo é geralmente em gesso, tem uma expressão, ao passo que a pedra tem outra...**

— Evidentemente que o canteiro tem a sua parte de modelação, que é mais ou menos perfeita, e é conforme a modelação do canteiro que a peça em pedra sai melhor ou pior. De qualquer modo, o que nos é exigido é uma cópia fiel.

**— E a pedra inicial pode ser qualquer bloco?**

— Pode, por exemplo este era um matacão que foi cortado em rectângulo, é pedra verde de Viana, calcário...

**— E não têm que atender ao corte?**

— Sim, há pedras que se cortam melhor para um lado do que para outro por causa do que nós chamamos currume, ou seja, o lado onde é muito difícil de cortar. E há que procurar o jeito para se ser bem sucedido.

**— Em 1934 iam muitos alunos da Escola vê-los trabalhar a pedra?**

— Por força das circunstâncias todos ou quase todos passavam à porta e olhavam para lá, mas não me lembro de ver nenhum por lá parar a não ser algum artista que ia lá acabar as peças. Porque os artistas, se não é muito é pouco, mas alguma coisa retocam com uma limazinha ou uma indicação que dão. É o trabalho deles e eles têm autoridade para emendarem aquilo que quiserem, até porque nesse tempo, mais do que agora, penso que eles sabiam trabalhar alguma coisinha a pedra.

**— Mas também acontecia, depois da obra completa, o artista não tocar em nada?**

— Sim se achava bem. Se não achava mandava tirar, ou se era pouca coisa ele próprio tirava; artista a tirar muito nunca vi!

**— E em 34 o sr. Etelvino depois de sair da rua Ivens veio logo para aqui?**

— Não, eu saí de lá e fui trabalhar para Leiria para umas estátuas, que estão no jardim de Leiria, do Dr. Cortês Pinto, feitas pelo escultor Ângelo Teixeira, e fiz umas coisas em Maceira de Liz. Depois estive nas oficinas que o escultor Ângelo Teixeira montou em Campolide e então em 1955 é que vim para aqui.

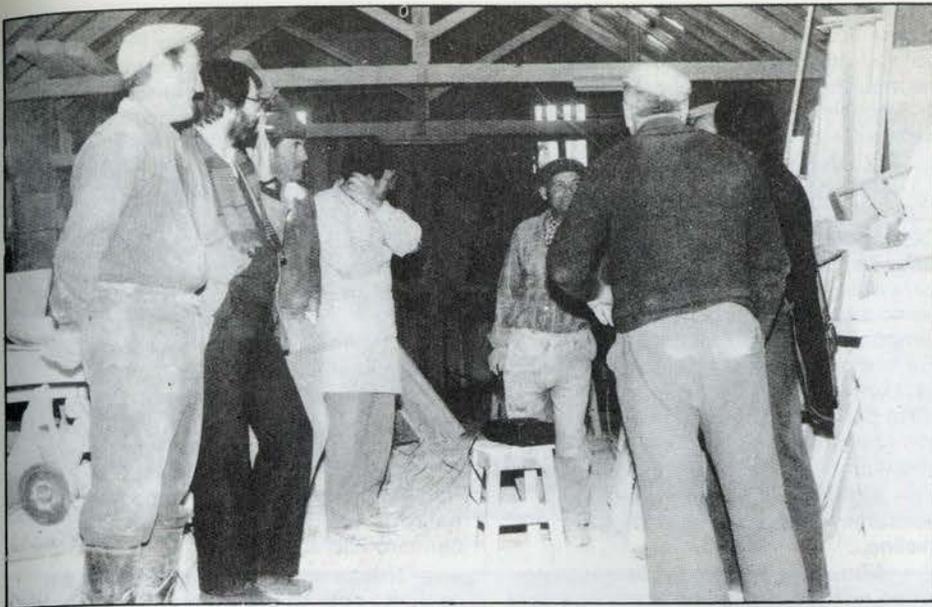
**— E os canteiros que trabalham agora aqui?**

— Isso foi a pouco e pouco, uns que eu chamei e outros que foram aparecendo e que eu admiti.

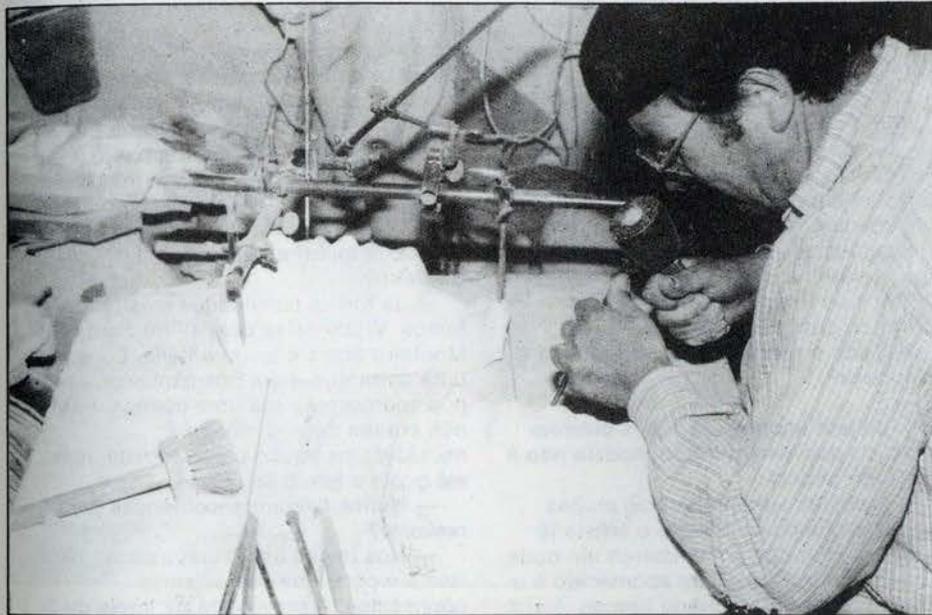
**— E que idades têm?**

— Bem, o mais novo é o sr. Avelino, com 38 e o mais velho sou eu com 62.

**— Vocês não têm aprendizes? Diga sr.**



Primarte: seis elementos activos mais quatro não activos — uma questão burocrática...



A cruzeta e o escopro: o mecânico e o manual.



Uma equipa capaz para o restauro.

#### Isidro...

— Não. Nem um só. Quer dizer, no campo do mármore para a construção civil ainda aparecem, mas no campo da escultura não há ninguém. E eu só lhe posso dizer que, depois de eu sair da casa do José Raimundo em Pero Pinheiro, e entrei para lá assim que saí da escola primária, não houve mais ninguém a aprender cantaria.

— **Os senhores constituíram-se em cooperativa?**

— Sim, desde 75.

— **E são só os seis elementos aqui presentes?**

— Há mais quatro elementos não activos, por uma questão de formalização, porque uma cooperativa tem que ter 10.

— **As pessoas que trabalham o mármore para a construção civil também se chamam canteiros?**

— Esses é que são canteiros. Nós somos chamados canteiros ornataistas. No sindicato há o canteiro e o canteiro ornataista.

— **A nível sindical o canteiro ornataista ganha mais do que o canteiro?**

— Ai é que está o busílis e por isso mesmo não há malta interessada neste tipo de trabalho. Ganha quase tanto o canteiro que trabalha o mármore para a construção civil, como o canteiro que faz esculturas e que quebra as costelas por mais uns escassos 10 a 15\$00 por dia. É uma insignificância.

— **E a que sindicato pertencem?**

— Estamos integrados no Sindicato da Construção Civil. Seja como for, é o Sindicato dos Operários de Mármore e Ofícios Correlativos.

— **Os senhores aqui só trabalham mármore?**

— Trabalhamos mármore, calcários e granitos. Fizemos muitas estátuas em granito.

— **E o granito é mais difícil de trabalhar?**

— Muito mais!

— **Vocês estão aqui há quantos anos?**

— Há 25 anos.

— **E nesses 25 anos calculam quantas esculturas fizeram?**

— A gente até ao 25 de Abril só fazia isso e campas de cemitérios e jazigos. São tantas que não sabemos, mais ou menos todos os artistas passaram por aqui. Só podemos dizer que foram 20 anos consecutivos a fazer estátuas.

— **Depois do 25 de Abril até agora já se podem contar as estátuas que fizeram?**

— Podem, são poucas. Temos feito algumas para cemitério, obras para o Estado poucas. Não há encomendas.

— **E não sabem porquê?**

— Bem, por outro lado a mão-de-obra encareceu muito e força-nos a pedir determinados preços. E, por outro, talvez seja melhor para nós, porque a estátua é toda feita só à base de mão-de-obra, enquanto no mármore para a construção civil podemos utilizar a máquina a 100%.

— **Uma estátua que leva 5 ou 6 meses a fazer, em quanto sai ao escultor?**

— Nós fornecemos a mão-de-obra e a pedra. Uma estátua dessas custaria hoje

400 a 500 contos, ou talvez mais, não sei. Antes do 25 de Abril já custou 170 ou 180.

— **E o dinheiro era cobrado a quem?**

— Ao artista. Por vezes o artista fornece o modelo, vende o trabalho à Câmara e esta chama diversos canteiros, adjudica a obra a um e paga-lhe. Mas em muitos casos o artista tomava conta de tudo, e nós tomávamos da mão do artista, recebendo aquilo que ele queria dar. É que o artista já tinha a parte dele e fazia a diligência para ganhar o máximo. Havia exceções, mas isso há sempre.

Estava também ao critério dele a escolha do material e isso estava muito mal visto também.

Os artistas (alguns) escolhiam o material que os senhores podem calcular, o mais barato. Se a peça estava paga por 200 contos com o material definitivo, o artista dizia: "Eu gostava de fazer isto em pedra, mas quanto é que o Etelvino pede por isto?" Eu fazia as contas e era tanto. "Não, não posso dar isso, então vou para bronze!" E o Etelvino, que às vezes tinha outras coisas para acabar, conhecia os artistas, conhecia todos os ateliers, e às vezes limitava-se um bocadinho. Mas o artista, não contente com essa redução, dizia: "eu posso ir para o alumínio, para o cimento branco, sou eu que resolvo neste caso" e às vezes até ia, porque eu não podia ir até onde eles queriam, e há muitas obras feitas em cimento branco e outras em alumínio, que podiam muito bem estar feitas em pedra ou em bronze. Tanto o cimento branco como o alumínio são materiais muito mais pobres e se o artista tinha dinheiro para pagar o bronze ou a pedra já tinha aquela parte que lhe cabia, que era dele, penso que podia, com um bocadinho de boa vontade, fazer naquele material que servia melhor a entidade que pagava.

Nós não tínhamos concorrência de outros canteiros que houvesse, esses não estragavam os preços, o que estragava preços era os artistas com a história do critério que utilizavam no material. Então o concorrente era os materiais.

— **Quer dizer que até ao 25 de Abril nunca vieram cá escultores passar a pedra obras que não estivessem vendidas?**

— Pois, mas eles agora estão com falta de encomendas, praticamente deixou de se fazer escultura, o que é pena, pois eu gostava muito mais de fazer estatuária do que pedras para as obras.

— **E os outros senhores também gostam mais de fazer estatuária? Aqui o sr. Veríssimo Paulo diga...**

— Olhe, eu comecei a trabalhar na arte ainda era pequeno. Comecei nas pedreiras, naqueles buracos, a fazer pedras para as obras. Mais tarde vim para aqui, para a oficina deste senhor.

Eu tenho 47 anos e quando nasci comecei logo a ouvir a bater os canteiros com as macetas em volta da minha casa. O meu pai é que me ensinou a arte. Trabalhava para a construção civil.

— **Diga sr. Etelvino...**

— A arte de canteiro não é lá muito estimulada, nunca foi, e assim nunca houve interesse da parte dos rapazes. Eu no meu tempo fui um teimoso e aqui o sr. Veríssimo que nasceu no meio das pedras.

— **E aqui o sr. Isidoro?**

— Há 35 anos puseram-me a fazer pias para despejo para a construção civil. Depois de andar 12 ou 15 anos a trabalhar na arte convidaram-me para ir para uma casa trabalhar na escultura como aqui. Andei lá a trabalhar uma temporada, abalei e fui para o Algarve. Fui sempre vadio. Do Algarve vim para cá, convidaram-me e pronto. Ao fim e ao resto pouco percebo da escultura. Eu sempre gosto mais da construção civil do que disto.

— **Algumas vezes aconteceu recusarem-lhes uma peça? Diga sr. Avelino...**

— Não, e é por isso que levam tanto tempo a fazer. Não é por acaso que essa cabeça que está aí, uma outra já foi posta de parte, e não foi por azar do canteiro, foi por azar do próprio mármore, não servia e nós entendemos que não devíamos fazer.

— **Nesse caso o prejuízo é vosso?**

— É, sempre, mas raramente acontece.

— **Vocês podem ver por fora se um mármore é pior ou melhor do que outro?**

— Podemos, mas também nos enganamos. Há males que estão à vista, mas às vezes a pedra à vista apresenta-se boa e no interior lá estão as tais coisas de que já falámos.

— **Todo o mármore que utilizam cá é português?**

— É.

— **Já tem acontecido vocês dizerem ao artista que determinado modelo não é viável em pedra?**

— Isso não tem acontecido muitas vezes porque normalmente o artista já tem o mínimo de conhecimento até onde é que pode ir. O que tem acontecido é o artista propor determinado tipo de mármore e nós dizemos à partida que não pode ser.

— **Para que é que serve o maçarico?**

— Serve para queimar qualquer defeitozinho que a pedra tenha. Aparece às vezes, chama-lhe a gente o "lore", e então com a cera e o maçarico queima-se aquilo. O "lore" é um vestígio de "currume" que aparece na pedra. O "lore" pode ser mais aberto ou mais fechado.

— **Além do "lore" e do "currume" que mais pode aparecer na pedra?**

— O "lezm", que é a mesma coisa que o "lore", ou o "cravo" são manchas que aparecem na pedra. E há ainda umas linhas branquinhas que a gente diz que são o "salgado" porque parece sal. E ainda há as "abelheiras" que são uns furinhos, os tais buracos interiores com líquido e em volta desse buraco há o sal. Pode aparecer um ou mais.

— **E a pedra que aqui têm, vem donde?**

— Vem de Vila Viçosa, Estremoz, daquela zona. É a Pero Pinheiro que a

vamos buscar.

— **E as pedreiras de Pero Pinheiro?**

— Havia, e esta estátua grande é de lá. Mas os caboqueiros foram desaparecendo e as pedreiras foram ficando também esgotadas, e então começaram a voltar-se para Vila Viçosa, que é uma pedra com pouca abelheira. É uma pedra sã e boa.

— **Apesar da falta de encomendas há hoje em Portugal um escultor que vive só de escultura em pedra trabalhada por ele...**

— O Cutileiro! Nós conhecemo-lo e ele também nos conhece.

Ele tem um tipo de trabalho que criou mas que não tem nada a ver com isto. Ele imaginou, ele criou, ele tem o seu tipo de trabalho que é só dele. E a trabalhar a pedra ao pé de nós não é nada. Já vi algum trabalho dele, como canteiro não acerta.

— **Nunca pensaram em trabalhar em conjunto com os escultores?**

— Eu acho que não devia ser o escultor a ensinar a trabalhar a pedra. Devia ser um canteiro.

Um escultor, por muito que saiba trabalhar na pedra, não sabe ensinar. O escultor ensina pelo fim ou quase pelo fim. Um canteiro como nós é que devia ensinar o aluno a trabalhar a pedra, porque ensinava-lhe os primeiros passos. O escultor não aprendeu, também não sabe.

— **E já foram ao atelier do J. Cutileiro?**

— Já fomos convidados mas nunca lá fomos. Vi um peixe dele ali no Pardal Monteiro que ele levou a Itália. Eu vi lá uma coisa que, para nós canteiros, se nos acontecesse era uma doença. Para nós era um defeito, nós não mandávamos aquilo para o artista, mas ele gosta e tem o seu valor.

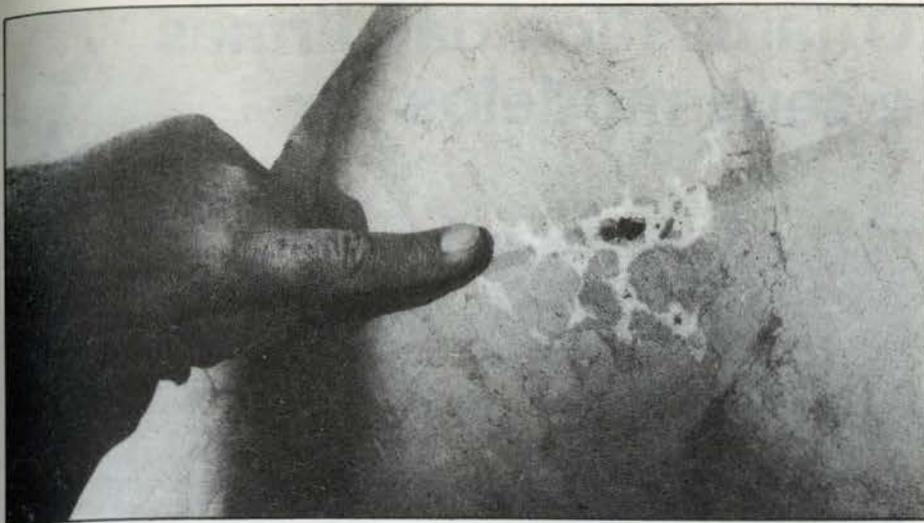
— **Nunca tiveram encomendas para restauro?**

— Nós temos uma equipa capaz para isso e é pena que não sejamos conhecidos. A prova está na Igreja de S. João Baptista em Tomar. Está feito e segundo as pessoas, pelo menos aparentemente bem. Mas não fomos nós os empreiteiros. Nós para fazermos esse restauro tivemos que nos socorrer do artista. Pedras do estilo gótico, ou lá o que é, que ele teve de modelar no gesso na totalidade e depois nós passávamos para a pedra. Foi o escultor Trindade.

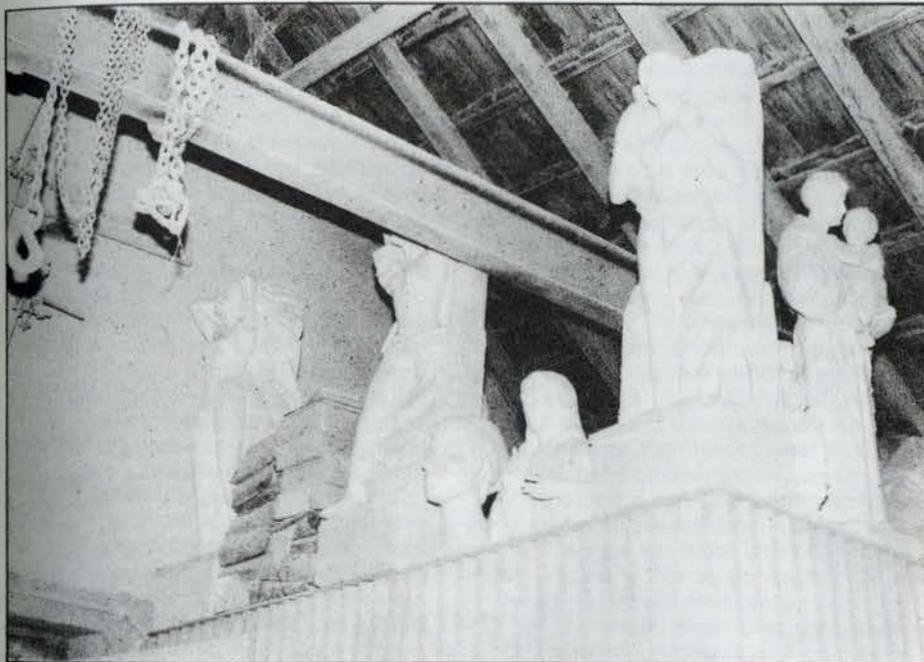
Em relação ao restauro era muito importante que se soubesse que nós fazemos isto. Porque neste caso fomos sub-empreiteiros, houve alguém que foi buscar uma determinada quantia. E aqui não foi o artista, não foi adjudicado ao artista, nós é que nos socorremos do artista.

— **Vocês têm ideia da parte que vos cabe do custo global duma escultura?**

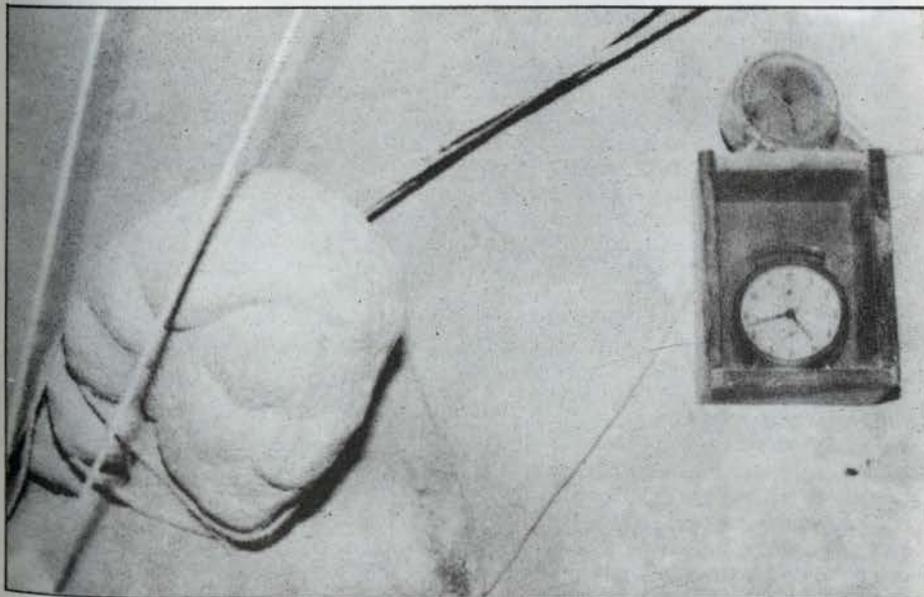
— Era vulgar ouvir-se isto, 3 partes para o artista e uma parte para o canteiro, incluindo a matéria prima. Talvez por isso não haja hoje aprendizs porque não há estímulo material. Cada vez se notam mais pessoas a sair deste tipo de trabalho e que não vão trabalhar



A "abelheira": um risco suportado pelo canteiro.



Os modelos em gesso esquecidos: um volume incômodo para os artistas.



"Eles vão para artes mais limpas".

para o mármore.

— Para além do aspecto técnico, quando passam por uma escultura vocês vêem se é bonito e vos agrada ou não? Sr. Avelino...

— Eu vejo a escultura em si, mas tenho o cuidado de ver em pormenor o aspecto profissional. Esses pormenores também os sabemos discutir. Olhe, por exemplo aquela escultura que está ali num jardim ao pé da Igreja de S. João de Deus, que tem umas meninas de mãos dadas que já não têm braços, foi coisa que nós previmos à partida. Uma escultura com muito movimento, frágil, mais dia menos dia sabíamos que ia partir e foi o que aconteceu.

Nós gostamos muitas vezes de uma coisa que o artista não gosta.

— Mas independentemente do aspecto técnico têm preferência por um artista ou por outro, ou fazem só por fazer? Diga lá sr. Etelvino...

— Não, eu tenho preferências, mas não me devo pronunciar sobre elas. E é evidente que há artistas que eu gostaria mais de repetir que outros.

— E algum de vocês fez alguma vez qualquer coisa em pedra que não fosse trabalho?

— Não. E sabe porquê? Eu sei que não sei, e depois não me habilito, a não ser às vezes para o cemitério umas coisas muito simplesinhas que no cemitério é mais fácil serem aceites.

É que nós fomos todos habituados a copiar, não sabemos sair dali.

O meu pai, que era canteiro estatuário, é que conseguia fazer assim muita coisa à vista e da invenção dele. Eu não.

Entrevista conduzida por  
**Sanches Ramos, Mafalda Osório,  
Eduardo Coutinho**  
Fotografias de **Eduardo Coutinho**

# O fantástico das firmas e seus modelos

O design industrial e de comunicação, podem, à sua maneira e pelas suas diferentes "linguagens", impor, sustentar ou reproduzir o sistema. O designer efectivamente consciente das suas responsabilidades culturais e norteado por princípios éticos, deve procurar evitá-lo a todo o custo; eu cá, prefiro os crocodilos asseados, sérios, conhecedores dos segredos das suas águas, que não cospem nem ladram. Não embarco no design pelo design; só o entendo, à semelhança de tudo o que é arte, comprometido com a história, engajado e de "mãos sujas".

O design é um potencial "contentor" de discursos e mensagens a que a sociologia nunca é alheia.

Apesar da sugestão que é deixada pelo título e que abre o artigo do "Libération" que iremos ler, o convite de um "citroénico" CX, é realmente difícil de declinar; é que o CX da Citroen é indiscutivelmente sexy. Automaticamente (oh, tecnologia, meu doce pardalito!), a suspensão traseira eleva-se, como obediente apêndice do seu dono, erecto e pronto para, em conforto e eficiência, copular as distâncias do Além e do êxtase. O design e o discurso publicitário envolve o produto de "sex-appeal" que, quando não directa ou indirectamente implícito, alguma publicidade tem o arrojo de afirmar (estou a recordar-me de um determinado dentrífico "com sex-appeal"...).

A ressonância do discurso da Citroen é também fruto, sem dúvida, do casamento aparentemente impossível do desejo com os poderes instituídos. O consumidor que vive, a um ritmo contemporâneo, espartilhado entre o consentimento e a lei, entre a lei e o desejo, ao identificar-se com certo design, consome impunemente e sem "escândalo", a conciliação do inconciliável. É a consumação de um Eros impossível...

Ainda assim, a grelha fleumática de um Mercedes, comedida; cromada e sensata no seu personalizado classissismo, consegue, com à vontade, uma perfeita conciliação com o negro do Poder e da Lei; as proporções fálicas e agressivas do Citroen CX aliadas ao Poder, tem o seu quê de chocante e provocam-nos, inconscientemente, uma irritada indignação, qualquer coisa como um pressentimento de monstruoso e inqualificável deboche num mundo fechado, interdito, vergonhoso e interminável.

A psicanálise demonstrou-nos já que a relação do homem com os objectos que o rodeiam, é uma relação complexa em que domina a dualidade de valores, cujos principais mecanismos inconscientes são a identificação, a projecção, o "transfert", cuja dinâmica se traduz, con-

temporaneamente, no consumo hedonístico. Os discursos de persuasão projectam-se no simbolismo que se apoia nas associações de ideias ou de formas; o design da Citroen engendra o desejo (que advem de uma necessidade insatisfeita — por falta ou excesso), para o fazer derivar na fruição erótica dos seus modelos. Não conseguindo ser instigador directo do acto, torna-se instigador do sonho; os modelos da Citroen só se podem possuir com o olhar, permanecendo intransponíveis os espaços que distanciam o real do imaginário.

"Creio que o automóvel é o equivalente bastante exacto das catedrais góticas: quer dizer, uma criação que faz época, concebida por artistas desconhecidos, consumida na sua imagem, senão no seu uso, por um povo inteiro, que através dela se apropria de um objecto perfeitamente mágico". Escreveu-o Barthes, também a propósito de um famoso da Citroen. Pessoalmente, nada tenho contra as grandes catedrais góticas; o que questiono é um certo tipo de "artistas desconhecidos", de estilistas (a que Bruno Munari já aludiu algures), necrófitos cultores do efémero, da moda, do "à la page", quase sempre gratuito e em que a convivência entre forma e função é rara, quase sempre tão árido e vazio de criatividade como as páginas de uma lista telefónica e cujo enunciado "espiritual" (quase sempre o do consumo...) se destitui da mínima seriedade e de qualquer ética profissional. Com os modelos da Citroen, como de resto se verifica em relação a qualquer outro produto, a diferenciação dos públicos subtrai-se, não só da natureza do modelo pelas motivações de compra que pode suscitar, pelas classes sociais que os seus preços determinam e as classes ideológicas que o seu simbolismo envolve.

O artigo que iremos passar a ler, é de particular acutilância e saborosamente irónico. Dirige-se particularmente, de maneira substancial e directa a todos os estudantes e profissionais do design. Creio que constitui um documento que proporciona excelentes motivos para meditação em torno de alguma problemática específica do design:

— da sociologia da fonte de persuasão

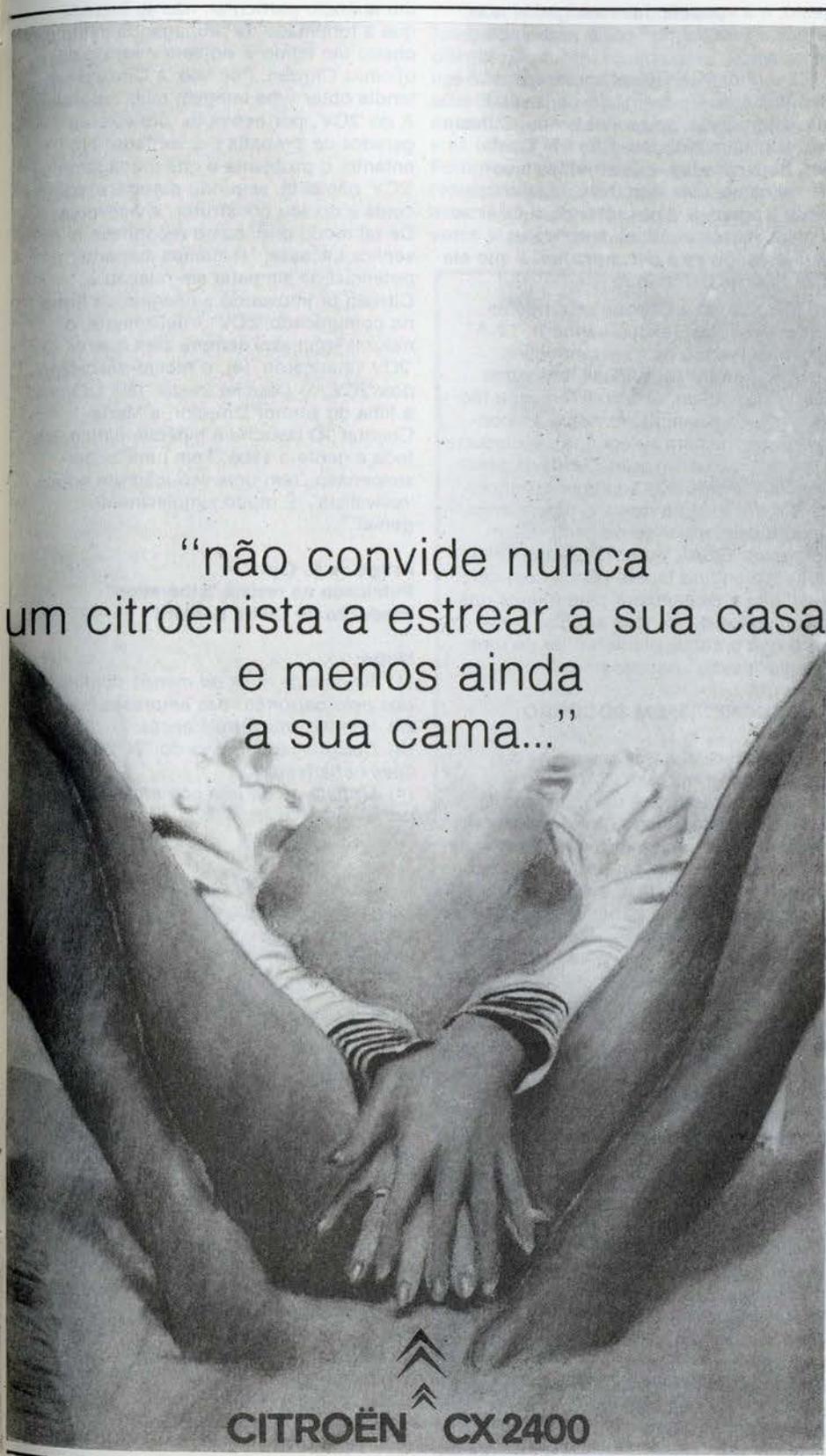
— da sociologia da forma e da mensagem

— dos mecanismos psicossociais do consumo e da produção

— do erotismo no discurso da forma e da mensagem publicitária.

Uma (im) pertinência que justifica a sua inserção no espaço de ArteOpinião.

Pereira Gonçalves



“não convide nunca  
um citroenista a estrear a sua casa  
e menos ainda  
a sua cama...”

  
**CITROËN CX 2400**

## **NÃO CONVIDE UM CITROENISTA A ESTREAR A SUA CASA E MENOS AINDA A SUA CAMA**

“Todos os carros se vendem, mais ou menos facilmente conforme os públicos, e todos os carros têm um público, todas as séries, todos os modelos, todos os coloridos. Em 1979, o “salão de automóveis franceses” dividia-se entre 18.524.000 objectos de contentamento. Um supermercado de pessoas. Um parking é como uma telha viva nas três dimensões dos sentimentos, uma montra de coisas míticas. Porque as firmas de automóveis têm uma personalidade, um olhar sobre o universo social, que provoca também o estilo da direcção dentro destas firmas. E quando se analisa os seus produtos e o seu parecer publicitário, constata-se com regozijo que os cães de quatro rodas têm até o estilo e a voz dos seus donos.

Citroen, uma direcção dura, a apoiar-se nos sindicatos “da casa” (1). Um ambiente policial que se pode concretizar, durante os períodos de tensão, em “comandos” musculados. Ocorre-nos um deles que abusou, uns tempos atrás, duma professora militante esquerdista. A velha casa nunca deixou de exprimir na sua produção, o princípio da luta de classes. Até uma época muito recente, com o “LNA” e o “Visa”, a firma não produzia carros de série intermédia. O seu universo social divide-se entre dois extremos, os pobres e os ricos. O “dois cavalos” e o “DS”, o “ID”, seguido do “GS” e do “CX” que substituíram o “DS”. A lata de ferro ondulado cor de areia ou de cinza, com o tecto coberto de lona, e o grande carro vistoso que conduziu os corpos de Estado e os burgueses novos ricos. O carro de aparato da presidência da República é um “Citroen SM”. Barre (2) viaja num velho “DS” preto. O “DS” e os seus herdeiros conduzem o poder omnipotente.

A suspensão hidro-pneumática permite que estes enormes sexos aerodinâmicos de cores sombrias arranquem e levem os seus passageiros até ao universo incontingente do poder.

### **ULTRAPASSADO DO PONTO DE VISTA HISTÓRICO**

“Os carros da Citroen”, comenta Anne Dollé, psico-socióloga especializada em marketing, “não se dirigem às classes médias que constituem a França actual e constituem o alvo do consumo diário. A Citroen está ultrapassada do ponto de vista histórico, mas qualquer coisa de muito forte salva ainda nesta empresa, a

inovação tecnológica". Pois, Citroen é a empresa que mais inventou no que diz respeito à técnica, em alguns anos: a tracção à frente, a suspensão hidropneumática, o design...

Uma realidade que atraiu um determinado público constituído pelos "citroenistas" fiéis, por entre os quais, alguns, tais como amantes enganados, se queixam hoje de traição. Este poder duro, técnico, vai ainda traduzir-se no próprio conceito do "CX", por exemplo. Para os iniciados, e o poder é negócio para iniciados, o "CX" é coeficiente de penetração no ar: o "CX" apresenta-se como o phallos que obtém o melhor resultado.

A mensagem publicitária da Citroen reproduz fielmente o discurso industrial. Independentemente, das agências. Há, de um lado, o povo, tal como a direcção da Citroen o imagina. "Isto, sim, é um carro", diz o "Visa" que há dois anos assaltou o mercado dos carros económicos. O "Visa super E" apresenta-se como "o carro de poucas calorias". O "Visa super X" dirige-se (quanto a ele), aos recém-eleitos, aos filhos do poder, irrealis, por identificação ou reais por estatuto: "A criança insuportável. Olhem para ela. Com o seu ar agressivo, o seu "spoiler" à frente, descarada e à vontade no seu corpo...". A seguir, vêm as façanhas técnicas apoiadas na velocidade e no nervosismo.

## EU, POIS

A linguagem da alta série é também insuportável. Sempre o poderio agressivo e macho. Imagine estar sentado à mesa junto de um indivíduo que lhe diz: "Eu, pois. Desculpe-me, sou um homem impossível. Tenho ainda algumas fraquezas para com os cromos e "capots alongados. Mas não quero pagar o meu carro pelo preço de um cavalo de corrida. Gosto de silêncio, tanto na cidade como na estrada. E da sonorização na autoestrada; contigência do meu epicurismo. Mas não gosto de um carro preguiçoso. Exijo uma boa máquina para poder dispor, qualquer que seja a velocidade, duma garantia de potência. Sempre em segurança, claro. Também não quero viajar com petro-dólares. Passo mais tempo no meu carro do que nas poltronas da minha sala..." Eis como fala o "Citroen CX Reflex". Acabando com um "Desculpe, sou um egoísta horroroso. E o senhor?". O novo Citroen CX Diesel" cai também no estilo "SAS". "Eu quero tudo... Imaginem, a felicidade com um franco aumento do rendimento. E as curvas enfrentadas com o corpo bem instalado, sem se mover. E a economia do

gesto, e a epopeia das cavalgadas nocturnas... sem ter que parar na bomba de gasolina..."

O senhor "CX Diesel" prossegue: "A República do Prazer não é divisível. E eu, que quero tudo, sou republicano. E desta vez, sou bom cidadão. Não é?" Desta vez, bom cidadão, que significa isso? Numa cama, este tipo deve amar como um selvagem. E é necessário precisar se é pelos carros que ele identifica as mulheres; ou se é pelas mulheres que ele identifica as carripanas!

Até quando a Citroen se dirige às classes médias, (exceptuando o "LNA", que observando as transformações sócio-culturais, fala visualmente uma dupla linguagem, macho e fêmea, a técnica para o primeiro, as flores do conforto interior para a segunda), o discurso apresentado tem o mau cheiro da presidência, dirigido aos sonhos do francês de direita. Resulta disso, o tapete encarnado a desenrolar-se no campo, em frente ao "GSA", ou o "GSA" em cima dum esplêndido tapete persa, com certeza, e que deve custar pelo menos uns dez milhões de francos antigos, mais caro que o carro, diante do lar de uma família "média" francesa.

## O "DEUCHE" (3) EM SOCORRO

O senhor Lacasse, que dirige a Citroen nas empresas Roux, Séguéla, Gaysac e Goudard, é um indivíduo afável, de comportamento tímido, porte delgado. É difícil imaginá-lo falando a linguagem do "Visa" ou do "CX". Não concorda com as minhas interpretações, discute o facto destas publicidades serem agressivas e machistas. Segundo ele, limitam-se a exprimir em voz alta o que as pessoas dizem para si mesmas. "Repare quantas vezes as pessoas dizem 'Eu, pois' quando estão a falar". Não reparei. Ou melhor trata-se de pessoas que não frequento. A Citroen frequenta. Acredito que todo o tipo de indivíduos é necessário para criar um mundo, e que, efectivamente, 'A clientela que compra os carros de grande cilindrada não está em vias de extinção'. Essa fauna ficaria complexada se lhe falassem a linguagem na moda, acerca 'dessa coisa' das economias de gasolina e da indignação pelos machos. 'O 'Eu, pois' tira os complexos', afirma o meu locutor. A Citroen, aliás, entrega novamente a palavra aos grandes parvos. O problema é que, se o macho continua a passar 'Bem, muito obrigado', ele já passou de moda e, apesar do senhor Lacasse afirmar que não há comunicado global na firma Citroen, que a cada produto corresponde

um anúncio particular, não se impede que a totalidade da propaganda exale um cheiro tão fétido e violento como o das oficinas Citroen. Por isso, a Citroen pretendia obter uma imagem mais calorosa. A do '2CV', por exemplo, 'um veículo gerador de simpatia e à vontade'. No entanto, o problema é que a imagem do '2CV' não está, segundo parece, associada à do seu construtor, e viceversa. De tal modo que, como reconhece o senhor Lacasse, "tentamos aumentar o potencial de simpatia em relação à Citroen promovendo a imagem da firma no comunicado '2CV'. Infelizmente, o natural sobressai sempre sem querer. O '2CV Charleston' (4), o recém-nascido dos '2CV', 'o Deuche louco!' fala tal como a filha do senhor Director, a Marie-Chantal: 'O Deuche é hipersimpático, isto toda a gente o sabe. Tem uma 'super-suspensão', tem uma sedução um pouco 'revivalista'. É muito simplesmente genial'."

**Artigo de P. Gavi**  
**Publicado na revista "Libération"**  
**Tradução de Claire Baujard**

## Notas:

- (1) *Sindicatos mais ou menos dominados pelo patronato das empresas.*
- (2) *Primeiro-ministro francês.*
- (3) *Designação afectiva do "2CV" — "deux che (vaux)".*
- (4) *Modelo ainda não comercializado entre nós*

# Fotografia portuguesa

## Para que te queremos?

Os acontecimentos culturais-fotográficos em Portugal no ano de oitenta não foram muitos nem demasiado importantes para a mudança da actividade fotográfica. No essencial encontraram-se as mesmas dificuldades, e as barreiras à penetração do veículo Fotografia foram muitas vezes mais resistentes e de razões pouco claras. E assim se terão de enunciar causas muitas vezes já apontadas: falta uma imprensa

que privilegie a Fotografia como mensagem, existe um alheamento das entidades oficiais (**a SEC não contemplou a disciplina FOTOGRAFIA no campo das outras artes a subsidiar**), a ausência de locais com condições técnicas para expor e a consequente falta de público informado e interessado pela imagem fixa. Depois as próprias limitações materiais, como sejam a falta de produtos sensíveis no mercado e o



António Pedro Ferreira — um portfolio a destacar na Arteopinião em 80.



Luiz Carvalho no CNC. Açores ainda no silêncio de uma tragédia.

seu elevadíssimo preço. O baixo poder de compra, mesmo das chamadas camadas intelectuais, torna difícil a comercialização de livros de fotografia. Os editores portugueses ainda não se aperceberam que este tipo de edições podem ser rentáveis quando se opta pela qualidade e pela escolha adequada de um tema com interesse vasto. Os poucos álbuns estrangeiros postos à venda têm-se esgotado, apesar dos preços variarem entre 800 e 3.000 escudos. Ainda não habitamos nenhum daqueles países onde se podem ver centenas de exposições fotográficas por ano e em que não é difícil em qualquer livraria ver álbuns de fotógrafos jovens e consagrados. Então a Fotografia pode ser coroada rainha por uns tempos, como o fez a Mairie de Paris (organismo municipal) ao dedicar Novembro à Fotografia, numa organização que reuniu fotógrafos de várias épocas e tendências e tratou com atenção especial Henri-Cartier Bresson, Kertesz, Ronnis, Aigner. Ao contrário de Portugal, onde é preciso morrer primeiro para se ser homenageado depois, em França a atenção dispensada aos "vivos da imagem sobre o vivo" foi o reconhecimento próprio de uma sociedade que tem à sua frente homens cultos e responsáveis, conhecedores da importância da Fotografia como referência cultural. **O mês da Fotografia em Paris** foi o maior acontecimento fotográfico internacional do ano e não seria descabido se as nossas entidades se debruçassem sobre este trabalho da câmara do sr. Chirac (um homem de direita) que soube apresentar uma iniciativa cultural bem diferente daquelas em que o sr. Abecassis se tem empenhado, de uma mediocridade artística confrangedora.

#### EXPOSIÇÕES EM PORTUGAL

Mas voltando a Portugal. Os "encontros de Coimbra" foram uma

experiência a registar, até pelo interesse que este ano está a despertar na própria cidade, o que poderá tornar este encontro anual no Arles português. Na Sociedade Nacional de Belas Artes,

**Eduardo Gageiro e Ana Esquivel** expuseram duas centenas de fotografias; eram imagens desiguais mas muitas delas excelentes (as de E.G. dos anos sessenta do tempo da velha Rollei), outras de efeitos técnicos mais fáceis, mas no conjunto foi uma exposição interessante pela presença de um nome que é fundamental na fotografia portuguesa e de uma senhora-jovem fotógrafa que agora se iniciou na aventura dos olhos. Ainda no mesmo local, outra exposição de um nome desconhecido, **Luis Pavão**, que nos mostrou imagens de uma viagem pela Índia. Eram os seus negativos-todos, muita espontaneidade no disparar, o gosto pela focal 35, um certo desinteresse no enquadrar rigoroso, no perfeito mise-au-point, mesmo nas impressões, mas era um trabalho desprezioso, com uma visão bastante pessoal e poética. E foi neste casarão, a sede das "nossas" belas artes, que aconteceu aquilo que não temos problemas em chamar a vergonha fotográfica do ano. A SNBA quis organizar uma exposição fotográfica sobre "**OS NOVOS ANOS**" e escolheu "fotografias" que tinham brinquedos de plástico colados, e rejeitou fotos sobre Portugal que estão representadas na Biblioteca Nacional de Paris, reprovou trabalhos de profissionais em fotojornalismo, pregou nas paredes da SNBA imagens que na maioria dificilmente eram mais do que papel fotográfico mal impresso. Houve fotógrafos que durante a vernissage protestaram, distribuindo um comunicado e retirando as suas obras da parede. Iam sendo agredidos fisicamente por um "mestre" ao serviço da Sociedade. Não havia um único fotógrafo

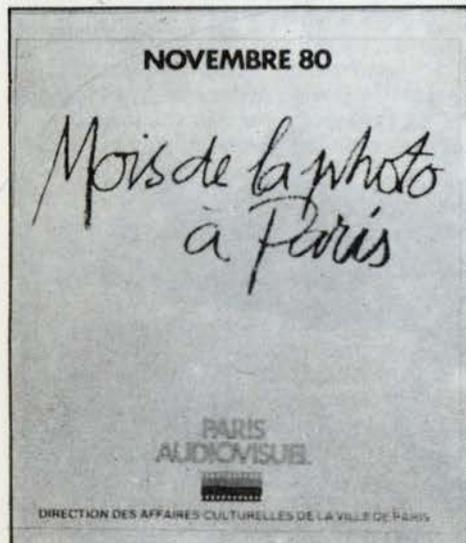
no júri da SNBA e esta entidade recusou-se a um debate no programa radiofónico CAFÉ CONCERTO com os fotógrafos que haviam trazido as imagens para casa.

No Centro Nacional de Cultura, **Luis Carvalho expôs 25 fotografias sobre o sismo dos Açores**, numa tentativa de mostrar outros aspectos deste drama além da destruição física. Como autor desta exposição não me cabe a mim criticá-la.

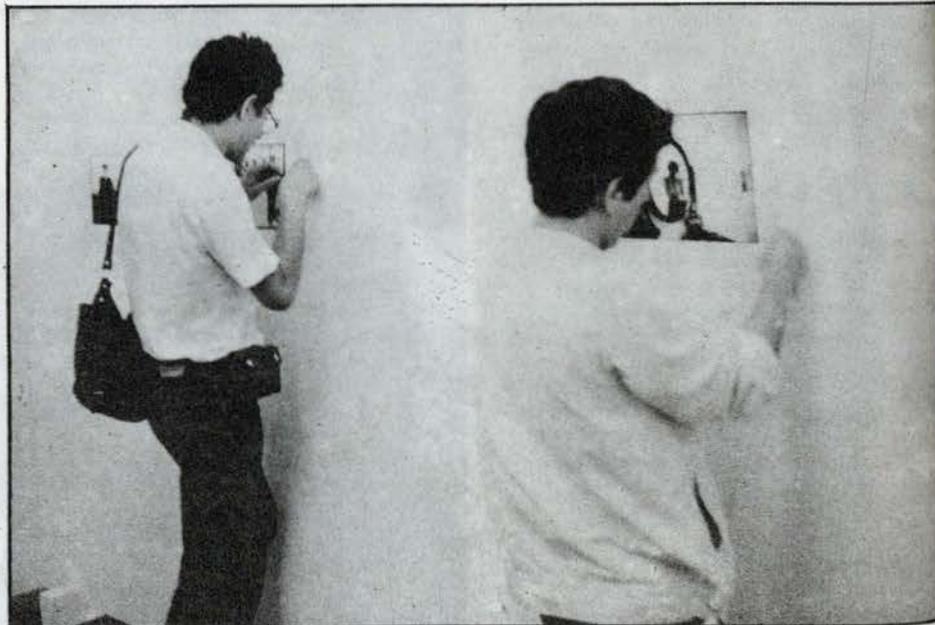
**Pepe Diniz voltou**, agora na ARCO, com paisagens urbanas sofisticadas, onde a especulação formal e técnica se conjugavam para um conjunto homogêneo mas de efeitos técnicos discutíveis.

#### A FOTOGRAFIA NOS PERIÓDICOS

Ao nível das publicações que dispensaram atenção especial à Fotografia estarão a revista Arteopinião, com um espaço regular onde alguns jovens fotógrafos portugueses têm publicado imagens inéditas, o semanário Voz do Povo tem apresentado portfolios, e os semanários O Jornal e Expresso têm referido críticas sobre algumas exposições, como o texto de António Pedro de Vasconcelos, publicado no último semanário citado, sobre a exposição de Molder, que infelizmente não pudemos ver. Ainda no campo das publicações teremos de falar no único magazine português que existe inteiramente para a Fotografia: NOVA IMAGEM. Esta publicação tem sido editada regularmente, o que, sendo positivo, tem alguns aspectos muito criticáveis. E o primeiro será o critério da escolha dos fotógrafos publicados e a falta de artigos sobre nomes importantes da História da Fotografia. É contudo um espaço disponível, com uma direcção que se tem mostrado aberta a fotógrafos de várias tendências, que divulgou este



"Mois de la Photo" — o maior acontecimento fotográfico do ano. E Portugal?



"Novos Anos" na SNBA — fotógrafos protestaram retirando as suas fotos. (foto Luis Carvalho.)

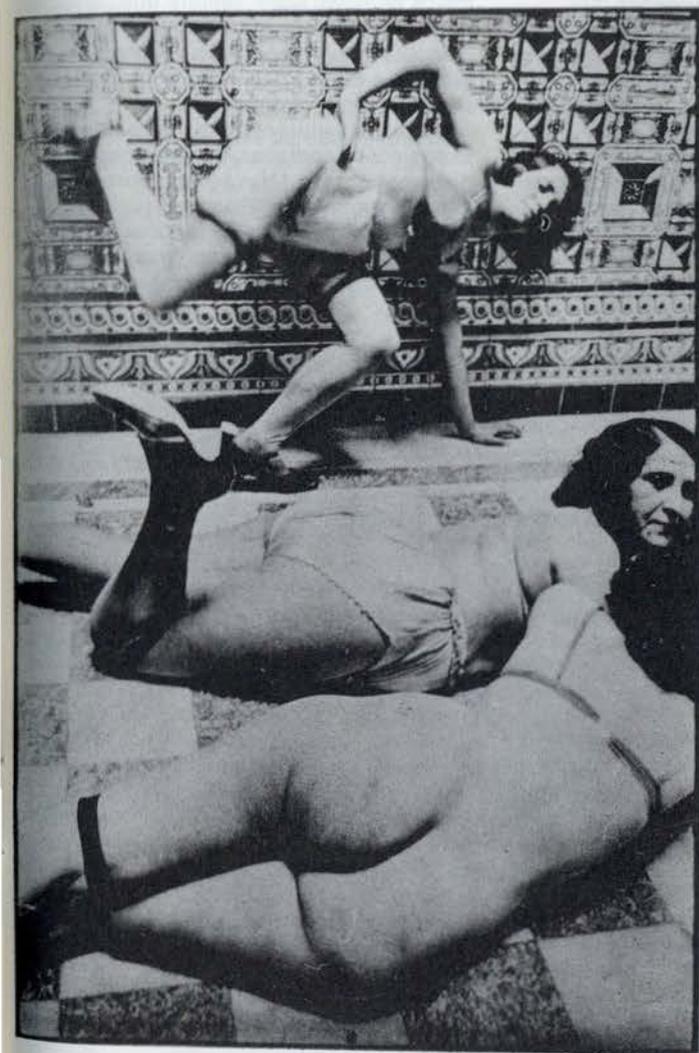
ano Domingos Caldeira e José Reis, dois portugueses pouco divulgados com um trabalho importante, e que cobriu Arles através de Guilherme Silva, um jovem fotógrafo que usou o TIR para ir ver Ronnis, Martine Frank, Le Querrec e o resto. No final do ano a editora FOTOJORNAL lançou uma colectânea que poderia ter sido importante para se ver impresso um conjunto significativo da Fotografia portuguesa contemporânea, mas acabou por se saldar num trabalho sem critério, onde figuram nomes sem significado e faltam outros que deveriam ser referenciados. Além de que as fotografias publicadas não vão ser pagas aos seus autores (condição pré-imposta pela editora), nem mesmo um exemplar vai ser oferecido a quem cedeu as imagens para publicação. Conclusão: o livro tem-se vendido bem, todos os colaboradores vão ser remunerados menos os fotógrafos que, no fundo, foram os autores. Ainda de referir a péssima mise-en-page, pouco própria para um livro de fotografias, e o papel escolhido mais parece toalhas de mesa para não se falar na impressão gráfica demasiado contrastada, anulando muitas gamas de cinzentos nas fotos a preto e branco. Lamentamos profundamente que

o primeiro anuário português de fotografia não refira o curriculum dos fotógrafos representados e se disperse, com dados escusados como a marca das máquinas e das películas utilizadas e em adjectivar certas fotos de "espantosas" (por sinal logo as de pior qualidade).

Para o ano agora iniciado, a "profundidade de campo" para os fotógrafos portugueses em termos de profissão não é muito grande. É necessário fazerem-se mais iniciativas em conjunto, e a mudança das atitudes oficiais face à Fotografia se verificar. Quando se compreender neste país que a importância cultural da Fotografia é tão grande como a das outras artes (não estou a dizer que a Fotografia seja uma forma de arte no sentido académico do termo), e que a **nossa MEMÓRIA COLECTIVA pode passar pelos milhares de fotos dispersas**, que é urgente recuperar e sistematizar, então os fotógrafos terão o seu lugar mais dignificado. O público, ao ver fotografias de qualidade, descobrirá que o que conta não é "flou", "grão", "distorções", "efeitos bonitos", mas sim o amor e a compreensão pelo real, através do visor do aparelho fotográfico. Não se sabe quando aqui a Fotografia será "coroada",

mas esperamos que daqui por 50 anos as imagens feitas hoje não sirvam apenas de arquivo histórico para o "neto" do nosso amigo José Luis Madeira, do Património Cultural, as comprar e as ordenar, como este organismo tem vindo a fazer com vários arquivos que estavam em risco de irem para o lixo e que hoje estão sãos e salvos.

**Luis Carvalho**  
fotógrafo



340 fotos de Henri Cartier-Bresson no mês da Fotografia em Paris. Alicante, 1933.

Agathe Gaillard e André Kertész — uma grande divulgadora da Fotografia e um mestre a quem muito se deve. (Foto de Luis Carvalho — Paris, Nov. 80)

# Círculo de Artes Plásticas de Coimbra



Helena Almeida



18 Sessão de intercriatividade

"...Uma tentativa para acabar com a apatia, tentativa digna... com esperança de que será devidamente compreendida. Somos dos que acreditamos sinceramente nas possibilidades humanas, e a criação em Coimbra... dum espaço crítico devidamente baseado é tudo quanto há de mais alcançável...". Isto gritaram pelas ruas de Coimbra em 58 os iniciadores do projecto CAP — então Círculo de Artes Plásticas, depois CAPC, por causa das semelhanças, e agora CAP.AC, porque é já um organismo autónomo da Academia de Coimbra.

Para os que ainda não conhecem ou disso se aperceberam, o CAP.AC encontra-se ao cimo da Praça da República, logo no início da Castro Matoso. Se por lá passou este ano e hesitou em entrar, perdeu a oportunidade de usufruir de duas realizações que começam já a ter objectivo realce no panorama das Artes Visuais Portuguesas.

Exprimindo uma vocação que vem sendo herdada ano a ano, e este último com legível empenho, talvez impar, animou o Cap a sua Galeria com duas colecções de exposições que vêm por si definir, cada vez melhor, o espírito interventivo e participante deste espaço difusor na vida cultural do país.

Galeria esta que é laboratório

também, que é um espaço vivo e dinâmico da divulgação da constante procura e pesquisa estabelecida pelos criadores menos conformados com as ortodoxias.

Esta vocação que vem mostrando o Cap neste tão controverso domínio das mostragens artísticas, afirma-se, contudo, hoje com uma quase profissional qualidade, trabalho que merece uma atenta análise...

Se começamos por pôr em questão que pesquisa se está a fazer hoje em Portugal, para atingir esta resposta, com a consciência e objectividade a que obriga, necessário seria uma cuidada análise de prospecção.

Nesse sentido, de certo modo iniciou o Cap uma espécie de estudo. Utilizando a galeria como ardósia de apontamentos, as exposições foram, vêm sendo os meios de mostragem sempre que possível animados de debates ou colóquios, ilustrações documentais e filmicas e muitas das vezes a intervenção viva do próprio autor.

Assim estruturaram dois ciclos de exposições acopladas da participação de diversos artistas: "Novas Tendências na Arte Portuguesa" e "Poesia Visual Portuguesa". Escolha subordinada a um critério e gosto sempre polémico, como é próprio de tudo o que é mostrado como



Pormenor da instalação de E.M. Melo e Castro "Derfos 2020"

novo e é experimental. Assim vêm-se tornando estas realizações tópicos terreno de forte estímulo para os mais ávidos da intervenção crítica, assim como para os que pretendem aperceber-se do que vêm definindo as artes de hoje.

Sumariamente podemos agora recordar numa breve abordagem o que pode ser visto este ano graças a esta iniciativa:

## NOVAS TENDÊNCIAS NA ARTE PORTUGUESA

"Gnait", abriu este ciclo. Instalação Vídeo de Julião Sarmento, trabalho essencialmente despertado para a incomunicabilidade dos "media", tendente para a impotência da palavra, manifesta por um silêncio preocupado. "Gnait" é um dos termos usados para terapêutica da fala, geralmente consequente a certas perturbações psicomotoras. Aqui Sarmento usou-a como metáfora de certo modo apelativa duma outra comunicação.

Helena Almeida, no seu rigoroso trajecto de sucessiva e constante rotura, "fala-nos" como quem conta uma história, da trilogia dos sentidos; "Ouve-me, Vê-me, Sente-me", assim chamou à sua instalação. Utilizando a fotografia como meio, traduzindo um delicado e melódico exercício inventivo do dizer, o dizer da/pela imagem habitada, a força da imagem como sonho de liberdade.

"Arte-Corpo/Corpo-Arte" de Alberto Carneiro, foi a terceira participação deste ciclo. Referindo-se a este trabalho nas notas de "O amanhã da terra e o comportamento estético" afirmava: "... (De como a dicotomia cidade/campo é sempre falseada na concepção que ainda temos de cultura enquanto instrumento

de domínio e privilégio de lugar. De como a arte envolve as palavras da arte e se envolve nelas desenvolvendo a própria teoria de quem afirma)... " para confirmar bastaria ver esta instalação.

"Metal-Light-Piece", de José Carvalho, um trabalho de certo modo conceptualizado, quase especulativo de cosmos e de mito. Uma das participações mais polémicas sempre respondida com a presença viva do autor.

Com um profundo espírito de síntese, e um jogo de ambiguidades dum silêncio, frio mas repousante, Palolo concebeu especificamente para este espaço a "Construção". Os suportes negros da Galeria davam a esta instalação uma visão dum como que fundo de Universo de horizontes nostálgicos...

A pintura de Ângelo de Sousa também pôde ser apreciada. Pintura ímpar e como dizia Fernando Pernes é "tecida de luz e alegria... articulada no espaço depurado do mais moderno abstraccionismo, algo de uma memória impressionista, duma 'joie de vivre' que pode vir de Bonnard e liga os seus quadros de maturidade aos primórdios da sua actividade criadora".

Álvaro Lapa numa dialéctica de pintura e escrita mostrou a instalação "Conversa". Ainda neste ciclo tiveram participação Joana Rosa, uma das mais jovens revelações desde a LIS/79, mostrando estudos da sua performance-art, e o Fernando Calhau com as "Dark Pages", uma colecção de pinturas que, todas partindo do negro, atingem uma quase mágica delicadeza cromática denunciante dos poderes duma força lúdica natural.

Mas para abordar devidamente o que

é e vem sendo as Novas Tendências na Arte Portuguesa obriga continuar a análise de mostragens, e a isso pretende a galeria Capc dar objectivação. Lá aguardam para o próximo ano participações de outros artistas como Ernesto de Sousa, José Barrias, Ana Vieira, Artur Varela, João Vieira e outros...

## POESIA VISUAL PORTUGUESA:

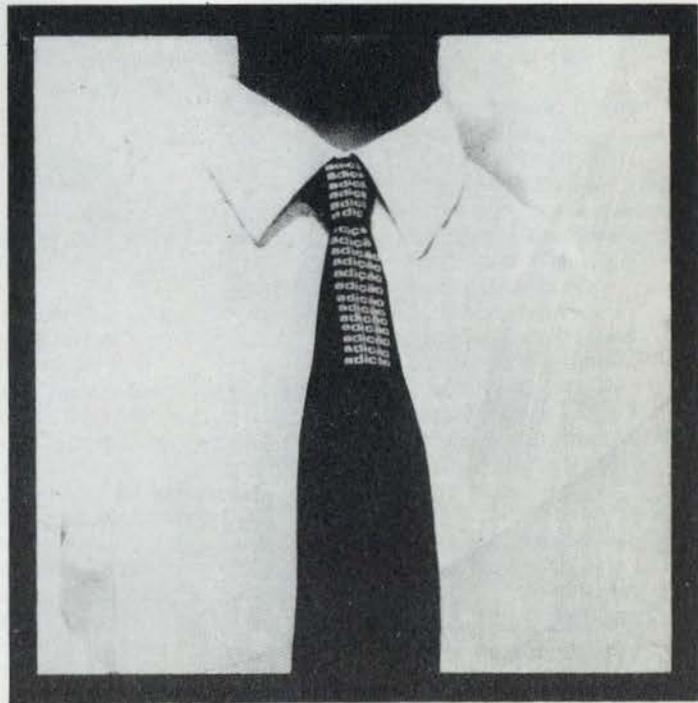
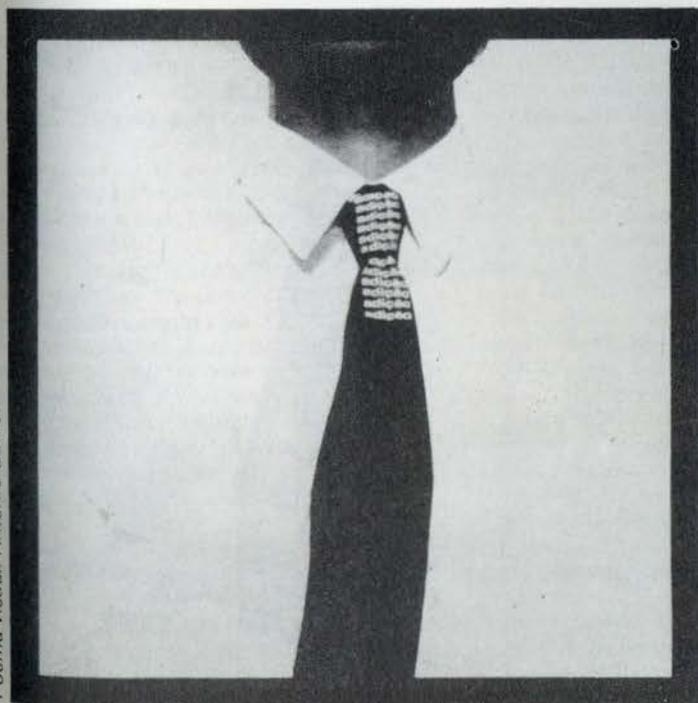
O segundo ciclo, apresentado intercaladamente, traduzia uma mostragem da poesia visual portuguesa. Resenha breve, com certas lacunas, sem pretender fazer um levantamento, divulgando a obra presente de alguns poetas experimentais. A realização foi de intenção informática com um sempre incoerente polémico.

Nesta colecção foram abordados trabalhos experimentais, de tempos diferentes, desde os concretistas, até às pesquisas mais recentes da poesia visual.

Assim nesta galeria estiveram a Ana Hatherly com "Descolagens da cidade", o António Aragão com o áudio-visual "Ovo-Povo", o Silvestre Pestana e as suas "Radioideologias", E. de Melo e Castro com a instalação "Delfos 2020", António Barros com "Algias, Nostalgias" e por fim Alberto Pimenta com "Espíritos Actu(Ais)antes".

Foi este ciclo quase na totalidade acompanhado da presença viva dos autores que animaram debates, intervenções e performances.

Importante realização para Coimbra, que a Poesia Experimental tem sido pouco referenciada e para muitos é totalmente desconhecida. Assim esta colecção permitiu fornecer dados de análise, despertar interesses, fazer fundamentar a opinião sobre esta



realidade poética literária.

Ainda no espaço Cap outro suporte surgiu este ano, White Space, Espaço Branco, Galeria que complementarizou a anterior ainda que com outro espírito. Lá estiveram trabalhos de Mineo Yamaguchi, jovem artista japonês que fez nascer por aqui a sua carreira. A sua participação traduzida em linguagem performance num calendário de recolhas quotidianas foi duma sensibilidade invulgar que despertou marcantes interesses.

Ção Pestana na sequência dum trabalho que começa a já ser conhecido; um jogo de personalidades sempre em conflito com os tempos culturais, mostrou a sua instalação "Vénus/Ção". Pôde ser ainda apreciado o "Maré" de Ana Isabel, com um entendimento subvertido e de certo modo inédito da "Nova Tapeçaria". Rui Orfão e a performance cada vez mais denunciante do encontrar-se, num poético jardim lúdico, mostrou o "22". Por fim Cerveira Pinto com a instalação Formol.

#### Exposição individuais de:

Alberto Carneiro, Alberto Pimenta, Álvaro Lapa, Ana Hatherly, Ana Isabel, Ângelo de Sousa, António Aragão, António Barros, Calhau, Ção Pestana, Cerveira Pinto, Helena Almeida, Howard Hodgkin (1), Joana Rosa, José Carvalho, Josef Albers (2), Julião Sarmento, Melo e Castro, Mineo Yamaguchi, Palolo, Rui Orfão, Silvestre Pestana.

#### Exposições colectivas:

Gráfica Alemã Contemporânea (2), Arte Nova (2), Gravura Portuguesa Contemporânea (3), Operação Estética Ecológica, A Vanguarda Russa 1905-

1934, Dada e o Surrealismo, Ano de Actividade 79/80.

#### Colóquios por:

Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa, Fernando Pernes, Rio de Carvalho.

- (1) Em colaboração com o Instituto Britânico
- (2) Em colaboração com o Instituto Alemão
- (3) Em colaboração com o Museu Soares dos Reis

Mas o Cap.ac não transporta apenas preocupações a nível da difusão artística. Trabalhando com um constante espírito de "work-shop", a feita criativa individual ou de preferência colectiva vem sendo já uma idónea prática.

Os mais interessados por estas experiências e alternativas a um outro modo de entender as artes visuais já devem ter ouvido falar do "1.000.011 Aniversário da Arte", da operação estética "Minha Coimbra Deles", na "Floresta" ou mesmo na "Semana de Arte na (da) Rua", realizações do Cap que já vêm fazendo história.

As suas oficinas são preparadas e colocadas ao dispor de diferenciadas realizações nunca abdicando dum mesmo propósito — ligar a vida à Arte, a vida que não é só de quem anda por estes corredores mas dum tempo, duma geração.

Habitando este espaço ao longo do(s) ano(s), uns menos intensivamente, outros quase a tempo inteiro têm vindo a construir uma "Sociedade Artística" que se vem afirmando de modos diferenciados ao longo do tempo, mas com uma constante análise autocrítica e

vontade permanente de intervir e pesquisar para um projecto sempre actual de acção viva e qualidade cultural.

No sentido mais prático, tudo começa por uma aprendizagem dos "meios teóricos, abordando um estudo sistemático das histórias das formas, referindo os lugares da nos percursos do homem e relacionando épocas, movimentos e obras de modo a proporcionar uma formação cultural que garanta a opção pessoal pelo acto crítico próprio".

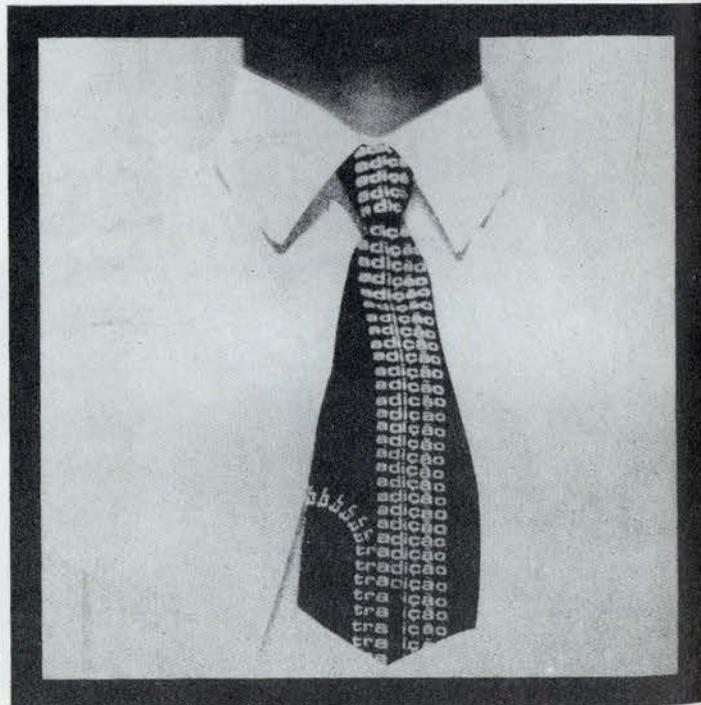
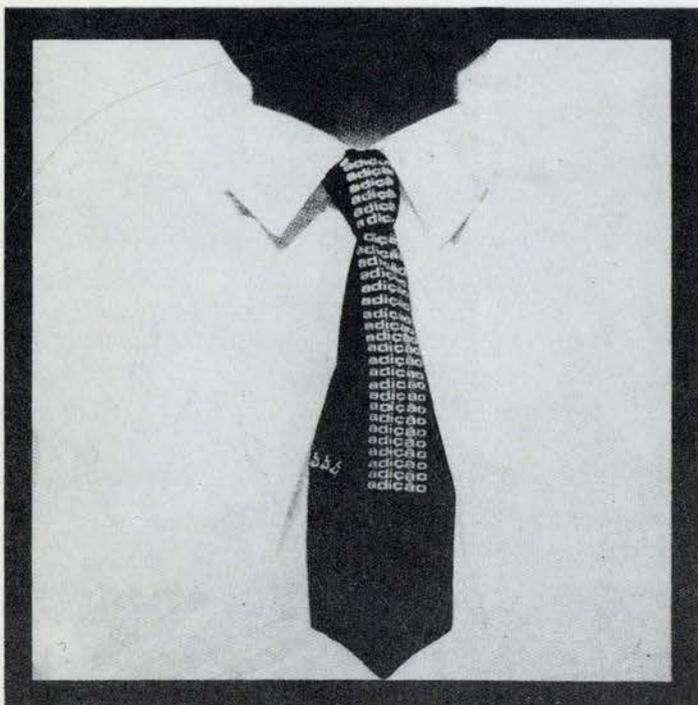
A iniciação às tecnologias (a pintura, a escultura e modelação, as artes gráficas, a serigrafia, o cinema de animação, a fotografia, a interacção da arte corporal) é animada como orientação aos conhecimentos preliminares. Tudo leva às aquisições próprias para a crítica, desenvolvidas pelo comentário directo, colectivo e individual sobre a obra em progresso.

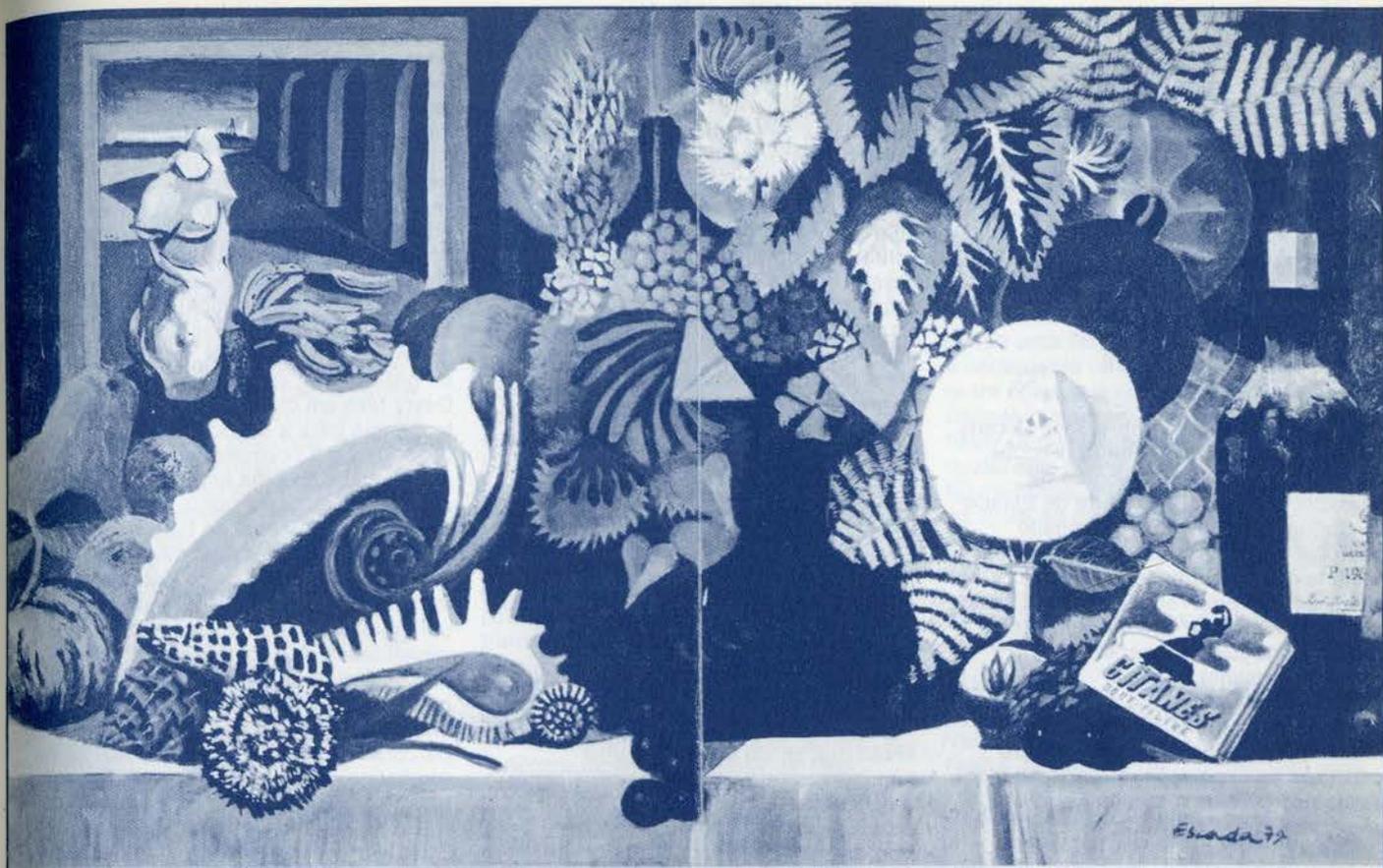
A Intercriatividade é uma das actividades animadas pelo Cap. Trabalho orientado por Alberto Carneiro, em sessões de criação colectiva, empenha-se numa descoberta de expressividade corporal. Aqui explora-se uma linguagem essencialmente visual, desenvolvida pela consciência do papel da parte e a sua importância na construção do todo colectivo.

Um trabalho de interacção criativa e comunicante, passando pela descoberta sensorial do domínio directo de diversificados materiais que transportam à objectivação da obra de arte.

De tudo quanto se vem manifestando o Cap.ac afirma-se cada vez mais como um espaço ímpar de actividade viva.

Teixeira de Sousa  
Coimbra/80





# Escada

Ao reler o debate sobre a condição do artista, organizado pela Arteopinião no seu n.º 11, é curioso verificar que praticamente só José Escada corresponde ao tema que havia sido proposto: falar da sua forma de sobrevivência. Ao passo que os outros, por vezes brilhantemente, falam da experiência geral. Ninguém como José Escada sentia as terríveis dificuldades que se deparam a um artista independente, não comercial, sem 2.º emprego. Enquanto vivo, Escada viveu sempre no limite, muito para além de um mero sobreviver. Rendia sempre o máximo, tanto a nível humano como artístico, e desse esforço, talvez o envelhecimento prematuro, que se deveu também às condições materiais a que a marginalização de que foi alvo o conduziu.

A obra de José Escada é consequente e coerente do princípio ao fim, conseguindo ver-se, com muita clareza, o fio condutor que não o podia ter conduzido noutra direcção. E aí é necessário reformular a crítica de arte. E reformulá-la num sentido proposto há

muito por Rilke, "os trabalhos críticos ou estéticos ou são produtos de um 'espírito de igreja', petrificados, privados de sentido no seu endurecimento sem vida, ou hábeis jogos verbais. Um dia, uma opinião faz lei; no dia seguinte, a opinião contrária. As obras de arte são de uma solidão infinita: para as abordar, nada pior que a crítica. Só o amor pode prendê-las, conservá-las, ser justo para elas. (...) Aos simples fiéis a arte exige tanto como aos criadores."

A incapacidade de responder a esta exigência é manifesta em Nelson Di Maggio na leitura que faz da obra de Escada, e não é o único porque a sua crítica é aceite de forma mais ou menos explícita, consensualmente, por muitos dos nossos outros críticos.

Assim, uns e outros, consideram que o apogeu da obra de José Escada reside no chamado período de Paris, e de que tudo o que fez depois se trata de um "lento declinar", que eles associam ao envelhecimento prematuro, "terrível" do pintor. A indiferença dos críticos em relação ao último período de José Escada demonstra mais uma vez a sua

insensibilidade, particularmente em relação ao bom desenho, estrutura sobre a qual repousa a grande qualidade artística de Escada.

Se o Escada tivesse passado o resto da vida a reproduzir, elaborar, o repositório de formas encontrado em Paris, com a melhoria técnica, própria do fabricante de objectos que repete muitas vezes o mesmo processo, os críticos considerariam que se tinha mantido no apogeu da sua carreira. Como ele recusou sempre o compromisso ou a facilidade, colocando à frente do desejo de êxito pessoal a fidelidade a uma procura, a uma investigação feita com uma autenticidade que não permitia paragens ou soluções de conveniência, os críticos situam a sua morte artística muito antes da morte física.

Porque a obra de José Escada tem ainda muito para nos dar, Arteopinião, abre este espaço de discussão sobre a vida e a obra do pintor numa tentativa de contribuir para uma leitura ainda por fazer.

Filipe Rocha da Silva

**Temos a todo o instante que reconquistar o sentido da vista, pois que os nossos olhos transformaram-se em holofotes distraídos. Olhemos por isso gratuitamente. Abandonemos por um momento a preocupação de identificar, de reconhecer — para que a forma que também está em nós se descubra.**

José Escada

### **SILVIA CHICÓ \* ESCRIBE SOBRE JOSÉ ESCADA**

Muito foi já escrito sobre José Escada, sobre o seu desaparecimento precoce, sobre o significado sociológico da retrospectiva que a Secretaria de Estado da Cultura organizou na Sociedade Nacional de Belas Artes. Interessa-nos, neste texto, mais uma análise da obra do pintor do que uma reflexão sobre Escada enquanto homem e enquanto figura da cultura portuguesa, esperando que outros justamente a façam.

Esta análise não pode deixar de ser relativamente parcial, pois que nos referimos predominantemente à obra mostrada na exposição retrospectiva (1) e esta não contém a totalidade nem a parte mais significativa da obra de Escada.

A periodização que propomos para o estudo da obra de Escada é a seguinte: de 1956 a 1960, de 1960, a 1969, de 1969

a 1972 e de 1972 a 1980. No primeiro período formula-se a linguagem do artista, impar e inconfundível na arte portuguesa e na arte em geral. Escada sofre a educação artística da Escola de Belas Artes de Lisboa, onde frequenta o curso de pintura. Em 1955, dando uma entrevista, declara: "Mesmo nas condições em que se encontra a Escola de Belas Artes, penso que o programa actual é incapaz para formar e desenvolver a vocação dos alunos segundo as exigências da nossa época" (2). A educação do artista, é pois, apenas parcialmente vinculável à Escola onde ele encontrava desfazamentos entre o ensino que se praticava e as necessidades da época que então se vivia. Uma outra educação, mais ou menos autodidáctica e feita em ateliers fora da Escola, era para Escada e para os seus companheiros, que mais tarde formariam o grupo KWY (4), necessária para uma actualização da informação do que nos grandes centros se fazia. Neste período Escada recebe influência de Manéssier, de Bazaine e adquire profundamente Paul Klee, artista que quanto a nós tem uma decisiva importância na obra do pintor (3). É então que se vai afirmando uma linguagem onde um certo gestualismo, ao acentuar-se, vai destruir o centro da composição, criando um espaço homogéneo, e a figuração geometrizar até atingir os bordos do plano do quadro.

Mas, em toda a obra de Escada, o diálogo figura-fundo é um dos aspectos

mais relevantes. Este binómio, surgido desde o início por necessidades de contraste, sofre várias alterações ao longo da obra do artista, mas permanece um dos elementos estruturais da sua linguagem.

Em 1956, depois de toda uma série de experiências (e é notável que a versatilidade e a destreza do artista, tanto no desenho como na pintura, nunca o conduziram a exposições de excessivo virtuosismo, revelando-se à partida uma forte consciência estética) dá-se a passagem de um tratamento geometrizar da forma para uma escrita de gesto curto, vigorosamente afirmado. Desta fase em diante, vai-se afirmando a tendência para a desocultação dos processos e a consciência da necessidade de uma linguagem simples e autoreflexiva. Neste ponto convém salientar a influência de Paul Klee na aquisição de um sistema de escrita que se propõe expondo o seu sistema, a sua lógica, como que apresentando regras de uma matemática ao alcance de todas as visualidades. A fascinação de Paul Klee, da sua assumida elementaridade, da sua arte de reproduzir o visual mergulhando em zonas tão indizíveis e indecifráveis no percurso de conquista de um "eu" ainda romântico, onde se progride tanto pela razão como pela emoção.

É aproximadamente em 1960 que Escada começa a organizar a sua pintura numa assumida frontalidade, jogando com a escala, ou melhor, a escala é um dado da sua sintaxe, e onde surge uma



figura recortada de grande qualidade biomórfica, plana, e possuindo características de simetria. Nesta fase, o claríssimo jogo fundo-figura produz-se, observando-se também complementaridade dos dois elementos. A estrutura do quadro revela-nos um tratamento da figura que vai do centro para os bordos, sendo o espaço geralmente dividido por uma grelha geométrica. Em muitos casos a parte central é mais iluminada, existindo como que um mergulhar na penumbra das partes circundantes. Os contrastes cromáticos revelam uma qualidade de requinte que nos leva de novo a pensar em Paul Klee. Existe na produção desta fase um clima quase realidade na relação penumbra-forma iluminada. O tratamento das figuras é delicadíssimo e o conjunto destas é extremamente ordeiro e inter-relacionado, existindo uma harmonia de ordem musical.

É aproximadamente em 1964, que Escada trata volumetricamente a sua proposta pictórica sem que todavia se perca a enorme qualidade de frontalidade. São deste período os relevos monocromáticos executados tanto em latão, plástico ou cartolina. Existem também outros menores executados a papel de lustro, que nos lembram Matisse mais pela técnica do que pelo espírito. A volumetria, a passagem ao objecto em que toda uma experiência da arte popular portuguesa se observa, por exemplo, no uso da cor e na técnica do papel recortado. Estes

objectos, tão cheios de variação espacial e onde o movimento se observa, são no entanto de grande delicadeza e são os que, quanto a nós, melhor traduzem Escada na sua maneira de estar no mundo, na descrição da sua presença em que sempre se sentia um interlocutor atento e de uma sensibilidade e inteligência raras.

Em 1969 Escada regressa de Paris, onde tinha sido forçado a ficar como exilado. (A história política de Escada é irónica e rocambolesca como só em Portugal se pode pensar). A partir do seu regresso, inicia-se uma fase de maior ecletismo, em que há a destacar o período da corda ou de forma orgânica em crescimento. Sobre um fundo neutro existe uma figuração simultaneamente micro e macroscópica, como uma interrogação a uma realidade biológica e que vai permancer até aproximadamente 1972, sofrendo uma evolução curiosa. Como se os elementos que invocam cordas, nós, vísceras, se tivessem transformado em elementos de maior tonalidade, atingindo a expressão agressiva e sibilante de um chicote. Mas sempre uma forte expressão orgânica permanece em toda a obra do artista.

Como dissemos, a partir de 1969 inicia-se o período de grande ecletismo em que muitas vezes se conjuga uma linguagem figurativa com toda uma gramática anteriormente formada e extremamente pessoal. Um certo clima que surge em muitas das obras figurativas, como por exemplo em

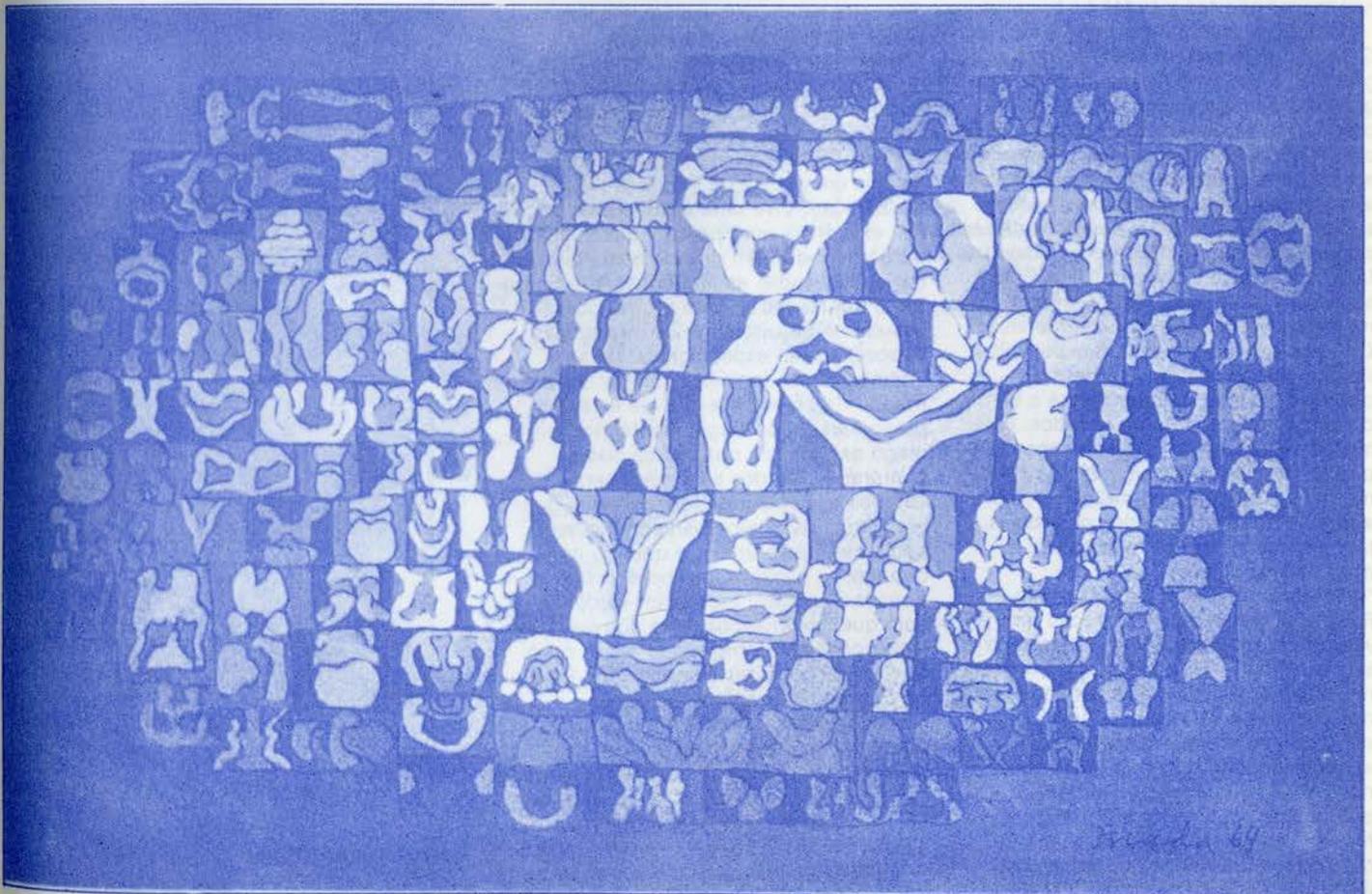
"Natureza Morta" de 1979, de combinação de elementos de vários códigos e de autocitação, é possível depois de toda a anterior investigação e revela qualidades de ironia e de distanciamento que se vinham a afirmar nas últimas obras de Escada.

Em 1978, o artista conhece a ameaça da morte através de uma doença. Curiosamente, nos óleos e muitas das obras que passa a produzir, existe como que uma inventariação da sua linguagem. Podemos dizer que a fase final, não sendo uma fase de grande reformulação, é certamente uma fase de transição para outra coisa que começa a apontar-se nos últimos quadros. No entanto, e apesar de haver uma mudança de estilo, certas qualidades permanecem: a relação figura-fundo, a recusa de ambiguidade na situação da imagem, um enorme apelo orgânico e uma igual natureza do espaço plástico.

#### \* Assistente da cadeira de Estética na ESBAL

#### Notas:

- (1) *Exposição patente na Sociedade Nacional de Belas Artes, de Dezembro de 1980 a Janeiro de 1981, organizada pela S.E.C.*
- (2) *Revista "VER", n.º 1, 2ª série, 1955.*
- (3) *Prefácio de R.M. Gonçalves in catálogo Exposição Retrospectiva.*
- (4) *Lurdes Castro, René Bértholo, Gonçalo Duarte, Costa Pinheiro e João Vieira.*



LAGOA HENRIQUES\*  
JOSÉ ESCADA  
— UMA PINTURA M(O)URAL

Se me perguntarem há quanto tempo morreu o José Escada não sei responder. Podia ter morrido ontem, há dois meses, há cinco anos... A morte de um amigo e de um artista, leva-nos sempre a reconsiderar qualquer coisa que é talvez o mais importante na curta viagem que todos vivemos: o tempo. Há uma palavra que tem um fundamento muito forte, uma raiz muito profunda na existência de todos nós, uma palavra terrível e sagrada, que está na base da continuidade da nossa existência: amor.

O José Escada era um apaixonado do amor. Mas há vários tipos de paixões: há aquelas que apenas existem através do sentimento e da sensibilidade e há outras que se enraizam no entendimento do mundo, numa inteligência subtil que se desenvolve em todas as direcções. Quem conheceu o Escada sabia como era inteligente e amante, como procurava de uma forma ingénua agarrar e entender tudo o que os homens lhe deixaram numa herança sem dimensões e sem molduras. Lembro-me que muito dificilmente emoldurava um desenho ou um quadro. As molduras só aparecem, com a sua expressão pesada e barroca, em determinados momentos da história dos homens. Quase que nos apetece perguntar porque é que isso acontece. Os grandes momentos da pintura não tiveram "molduras", viviam nas paredes, nos muros abertos a todos os homens.

Ontem, acidentalmente entrei numa Galeria, remexendo numa pasta de gravuras e serigrafias, encontrei duas gravuras de José Escada. Perguntei o preço. Desde que ele abandonou o nosso convívio, essas gravuras que se vendiam a dois contos, dois contos e quinhentos, atingiam já dez e quinze contos. Uma subida rápida! De resto, na exposição há pouco realizada na SNBA era necessário fazer um seguro para cada obra ("um seguro de vida", vida feita de morte... morte do artista, que dificilmente viveu). Quadros que na sua última exposição tinham sido vendidos por trinta ou quarenta contos atingiam agora a verba de cinquenta ou cem mil escudos. Falei muitas vezes com o Escada sobre estes problemas. Ele às vezes aparecia em momentos difíceis, "numa má", como agora se diz, porque todos os artistas também, como as outras pessoas, precisam de comer e de ter um "bolsinho" que não é propriamente o da Rainha D. Maria II que ofereceu uma viagem a Domingos António Sequeira do seu bolsinho — uma bolsa. O dinheiro é necessário para auxiliar a família, para nos auxiliarmos a nós próprios, comprarmos livros, espectáculos, e sermos simpáticos com as pessoas que nos estimam. O José Escada tinha dificuldade em ter uma mão cheia de moedas que lhe desse uma certa dignidade na existência. Por isso não posso nem quero deixar de falar destes

problemas. O Escada queria simplesmente viver. Numa entrevista sobre a condição do artista, para a Arteopinião dizia-nos: "Vivo num quatinho, tenho dois cães e estou a pintar um auto-retrato com os dois. Ora, estou muito aflito porque quase não tenho distância para ver o quadro. E aquilo que me vão pagar pelo quadro não me chega para dar de comer aos cães".

Foi sempre um homem livre, antes e depois de tudo o que aconteceu neste país, e digo livre porque nunca se escravizou a modas e convenções, amou sempre intensamente o que o rodeava, procurou sempre compreender o mundo dos outros. Daí as suas respostas, nessa linguagem que é o desenho ou a pintura, a colagem ou o recorte, tão autênticas, tão directas, que ainda hoje nos impressionam. Sobretudo àqueles que as queiram entender, e que não se recusem a compreendê-las, como certos críticos da nossa praça. Esses, com o desejo de criar rótulos e de formar escolas, diziam: "O Escada? É uma fase má... está em decadência..."

O que importa reafirmar é o seu **deslumbramento** pelas árvores do jardim da torre de Belém, o céu, as nuvens, os barcos, os amigos. Era um caçador de beleza, preocupava-o muito que essa beleza pudesse ser entendida por todos. Filho de um cabeleireiro do bairro de Santo Amaro, a sua mãe trabalhou no Ramiro Leão, como costureira.

José Escada e Domingos António Sequeira por vezes estão próximos. Sequeira nasceu em Belém, filho de gente humilde, de um pescador do Algarve, que emigra para Lisboa. Nos dois uma infância deslumbrada e difícil. Sequeira segue para Roma à custa do "bolsinho da Rainha", Escada, quando vai para Paris, tem mais dificuldades. Depois uma bolsa da Fundação Gulbenkian. Vive uma grande fatia da sua existência em França. Falará sempre desse período com grande nostalgia. Paris, com todas as limitações que possa ter, é um Museu Vivo, é o peso dos séculos. A arquitectura, os museus, as exposições, os espectáculos, uma boémia que encantava o pintor. Depois o mundo de objectos a que ele estava preso numa recordação nostálgica, um maço de Gitanes, quando os podia comprar — um dos seus cães será Gitanes — por outro lado, os livros que ele conservava amorosamente no seu pequeno quarto-atelier e quando em quando, se possível, um bom vinho francês. De resto, esse amor às coisas com que nós vivemos, essa convivência, esse conversar sobre o que se fez ou o que se poderá fazer é importante. Para o Zé Escada, com o José Escada, certas palavras tinham uma dimensão diferente, uma responsabilidade maior: **vida, arte, ternura, paixão, entendimento**. Amava a música, o seu disco preferido: "A Truta" de Schubert. Ainda no ano que passou, no dia do seu aniversário, ele veio jantar ao meu atelier, com dois ou três amigos, e a um certo momento



pediu-me uma vez mais para ouvir essa música. A música tem para o Escada a mesma estrutura de ritmos, o mesmo claro-escuro, a mesma graduação de valores, que a pintura ou o desenho. José Escada não tinha paciência para certas cerimónias, "vernissages", convívios convencionais, jogos de sociedade. Defensor da condição humana, uma condição humana que ele exigia que fosse tão pura, tão directa e tão espontânea, como o comportamento dos seus cães, o Stroff e o Gitanes.

Gostava de cinema, gostava muito de bom teatro. Respeitava os seus amigos; nas suas fracas possibilidades era capaz de despir a camisa para a dar ao próximo.

Vivia num pequeno quarto em casa de sua mãe na rua Aliança Operária, ao pé do Jardim de Santo Amaro, que ele tanto amava, num quarto-atelier povoado dos seus livros, dos seus desenhos, dos seus quadros, de pequenas recordações, papéis escritos, convites de exposições, folhas de catálogo, recortes de jornais, numa atmosfera íntima e fascinante. Saía muitas vezes, com o pretexto de passear os cães, mas fundamentalmente para entrar na vida da cidade. E era nessa aventura permanente, nessa viagem, que ele ia descobrindo os assuntos, os referentes, da sua pintura. Ia colher memórias, que depois floriam nas suas telas e nos seus desenhos rápidos ou dolorosos. Fundamentalmente, na pintura do Zé Escada tudo são formas de alegria deslumbrada.

Gostaria de afirmar em conclusão, que a sua pintura foi sempre uma pintura m(o)ural. Mural porque se podia inscrever em qualquer muro ou parede, virada para o exterior e para a inteligência aberta dos homens, moral porque se preocupava com esses mesmos homens, e procurava entregá-los o pouco que tinha num abraço aberto com as mãos bem estendidas, acreditando ainda numa recuperação possível.

\* Professor catedrático da ESBAL

## AQUI AMÉRICA!

Dos Estados Unidos, o nosso colaborador António Calvet de Magalhães escreve aos leitores de ARTEOPINIÃO

Universidade de Rodhe Island em Kingston entre Boston e New York e a três horas de distância, por auto-estrada, destas duas cidades.

Primeiro sinal: O frio, depois, a cor; Das ruas, dos carros, da vegetação, do vermelho das folhas das árvores ao ocre amarelo das folhas de outras árvores, numa harmonia de contrastes impensáveis.

Segundo sinal: Muito de tudo; muitos automóveis, muito grandes, muitos anúncios luminosos, de muitas cores, muitas lojas, muitos supermercados com muitos produtos em pacotes de muitas cores, e muita gente de muitas cores e muitas raças.

Terceiro sinal: A organização; o trânsito organizado, a

polícia organizada, o comércio e a indústria organizada, o ensino organizado, a vida organizada das pessoas organizadas no país organizado. Produzir-consumir, constantes do dia-a-dia numa nação sem "História".

Onde não há cidade é floresta ou deserto, salpicados de casarões onde habitam as gentes podentes; verdadeiros monumentos ao "Kitsch", desde "réplicas" do "Chateau de Versailles" (à americana claro) até aos "ranchos" que nada tem já a ver com as engenhosas construções dos primeiros colonos, para serem quase que insultos à natureza e ao espaço, tudo se pode encontrar numa mistura característica.

Estamos realmente num país sem tradições culturais, em que a tecnologia, que tudo pode e tudo manda, equaciona a cultura e o poder do dólar com a precisão e a ciência matemática. O que não há compra-se! — Onde? — não importa onde; nos cinco continentes!

O que é preciso é possuir.

Assim compraram os "Von Braun", os "Reich", os "Neureiev" e os castelos da aristocracia falida de França, Inglaterra, Espanha etc.... A Portugal além de nos comprarem a terra, e o mais que se sabe compram também artesanato para logo ser reproduzido em série in-loco (vide galos de Barcelos e quejandos).

A construção utiliza a madeira como primeiro material, e fora as grandes cidade em que impera o betão armado dos grandes edifícios, "réplicas" da arquitectura europeia "estilo courvoisier" e dos tradicionais arranha-céus, predominam as construções de madeira, talvez último vestígio das construções dos primeiros colonos.

Os campus universitário, aglomerado de edifícios dispersos por uma área, de talvez vinte cidades universitárias de Lisboa, contém tudo o que necessitam os jovens estudantes que aqui vivem.

Dormitórios, residenciais, salas de aula, anfiteatros, salas de espectáculos (teatros, cinemas, concertos) bibliotecas, pavilhões poli-desportivos e campos para a prática de todas as modalidades, courts de ténis, piscinas e recintos de patinagem, inclusive. Num local estratégico, para onde confluem todas as ruas do "campus", um edifício de dois andares, em tijolo onde funciona a "Memorial Union" ou seja, a associação de estudantes: Um centro comercial, um self-service gigantesco, salas de trabalho, salas de recreio uma estação de rádio emissor, um centro de impressão e fotocópias, e para completar este conjunto, um banco com máquina automática de pagamento. Um pormenor curioso: quando fui abrir conta neste banco, e após preencher os impressos da praxe, colocaram-me diante dos olhos um catálogo de livros de cheques onde os mais variados motivos se sucediam; do super-homem ao rato Mickey, paisagens, animais, flores, com muitas cores, à escolha do freguês. Perante aquele panorama, timidamente pedi cheques simples, digo normais mas ainda assim tive que escolher a cor. Fiquei-me pelo azul!

Este espectáculo repete-se constantemente em todos os sectores da vida quotidiana. Os supermercados são um catálogo de produtos e cores com prémios, do estilo, se comprar 20 pacotes leva um algarde de plástico, mas com um esquema altamente sofisticado. Aqui até os maços de cigarros tem "coupons" com brinde, mas mais: se comprar um automóvel no período X tem uma redução Y e ganha Z coupons que pode trocar por N produtos. Depois é só procurar a estação de serviço que vende a gasolina mais barata (o preço da gasolina é livre com um mínimo pré-estabelecido) enfim a loucura da hiper-sociedade do consumo. Para não sermos engolidos, a alternativa é uma boa dose de humor, e colocarmos-nos como espectadores deste "show" contínuo, para cautelosa e avaliarmos em que cenos do espectáculo poderemos entrar.

Quanto ao funcionamento académico da Universidade, a coisa é bem diferente. A seriedade e o respeito com que os cursos e tudo que envolve o seu funcionamento, salientando à priori as relações docentes-discentes, seria de fazer corar as altas "competências" da nossa terra (que não se cansam de apregoar aos quatro ventos os valores ancestrais da nossa história) bem como um excelente estágio para muitos dos srs. professores, e não só, que por essa ESBAL e quejandas, usam como fórmula o auto-convencido pseudo-intelectualismo, pedante e decadente.

Sobre o "Fine Arts Center", departamento da Universidade que engloba todos os cursos de índole artística, onde estou inscrito, ocupar-me-ei a partir do próximo artigo, e matéria haverá para muitas linhas.

**"From U.R.I. Kingston with love"**  
António Calvet Magalhães

PUB

REVISTA PORTUGUESA DE FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAIS

# NOVA IMAGEM

A FOTOGRAFIA AO VIVO!

Uma revista <sup>lúrica</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 lda

## ENCONTRO DE ARTE E ENSINO — SÃO PAULO

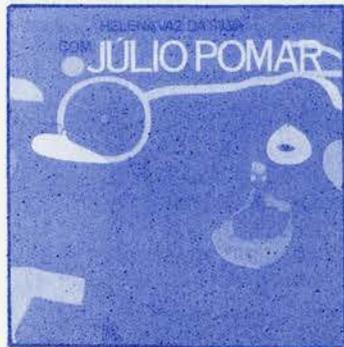
Editado pelos alunos do 6º semestre do curso de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, chegou-nos às mãos o jornal **Artimanha**, que traz uma reportagem completa sobre a Semana de Arte e Ensino realizada de 14 a 19 de Setembro naquela instituição de Ensino, que reuniu cerca de 2.800 pessoas, na sua maioria Arte-Educadores, que participaram numa série de comunicações, entre as quais a de Paulo Freire. Aguardando ainda um artigo que nos foi prometido por uma das organizadoras, que é leitora da ARTEOPINIÃO, realçamos para já três aspectos:

1 — A organização da Universidade de São Paulo, que agrupa as várias linguagens da Comunicação Social, do Jornalismo à Pintura, o que nos parece muito mais correcto que a fragmentação a que se assiste entre nós, que não contempla a existência de áreas comuns.

2 — A necessidade de, também em Portugal, organizar um Encontro Nacional de professores de arte, da Escola pré-primária ao Ensino Superior.

3 — Um fragmento do manifesto final aprovado pela Semana: "Todos nós queremos e **EXIGIMOS** uma cultura com nossos traços, que tenha o nosso rosto. **NÃO MAIS** a máscara dos colonizadores imposta por eles e aceite pelo governo. Contrários à expropriação de nossa capacidade de gerar nossa arte e nossa educação, os artistas e professores de arte, presentes à Semana de Arte e Ensino concluem que: a arte e a educação pertencem a todos, e são como princípio, bens e propriedades, comuns ao povo. Por isso, o professor e artista, ou seja, o arte-educador brasileiro deve assumir ser cúmplice de seus semelhantes, no desejo de libertar a expressão e a criatividade, contra o autoritarismo e a dominação de classe nos processos artísticos e educacionais".

## HELENA VAZ DA SILVA COM JÚLIO POMAR



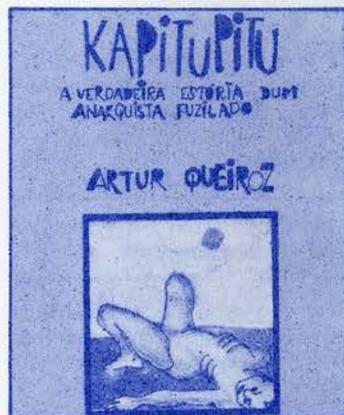
Apesar do alto preço, recomendamos vivamente este encontro parisiense de Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar.

Neste livro, profusamente ilustrado e com boa apresentação gráfica, da autoria de José Cândido, Pomar descobre-se e descobre-nos o seu (só?) processo criativo e a sua já vasta obra.

Editado pela "ANTÓNIO RAMOS".

EC

## KAPITUPITU



Kapitupitu é nome de homem. Kapitupitu é a história de um negro que poderia ser de outra qualquer cor, e de uma terra distante que poderia ser a nossa. Kapitupitu é uma história de resistência.

Num ambiente e linguagem vividas, Artur Queiróz faz-nos um retrato do Homem: Kapitupitu.

Edições AFRONTAMENTO, colecção Fixões-1, preço 190\$00.

## LITERATURA INFANTIL

Também da "AFRONTAMENTO" recebemos dois livros infantis:

"As Andanças do Senhor Fortes" de António Mota, com ilustrações de Ângela Melo. Colecção "Tretas e Letras".

"As Coisas e os Significados" com texto e imagens de Mário Vaz. Colecção "Tretas e Letras", série Minhoca.

## "BANC-TITRE"



"BANC-TITRE" é uma revista bimestral publicada em França e dedicada ao cinema gráfico e ao filme de animação.

No número de Outubro (14) salientamos um interessante artigo sobre as representações femininas na obra de Tex Avery. O número de Dezembro dedica 10 páginas ao filme de animação na China e outras

três à produção gráfica da TV Globo.

Os interessados que não consigam encontrar esta publicação em Portugal, podem entrar em contacto escrevendo para: "BANC-TITRE", 84, Rue Baudricourt, 75013 Paris. Assinatura anual (6 números) — 90 francos, em cheque dirigido a: TARCUS, 84, Rue Baudricourt, 75013 Paris.

## VANGUARDAS

Está farto de ouvir falar de vanguardas em arte, e não sabe o que este conceito quer dizer? No seu livro "As vanguardas na poesia portuguesa do século XX" E.M. de Melo e Castro diz-lhe tudo o que é necessário dizer sobre as vanguardas, o que ele chama "uma noção operacional de vanguarda". "Vanguardas que soarão como uma metáfora deste desejo louco de acelerar o tempo, que desde o começo possui os homens do século XX, nós."

Estamos longe daqueles que encontram a sua única razão de ser na autodefinição de vanguardas, Melo e Castro também:

"Note-se mesmo que a palavra vanguarda não é quase nunca usada pelos movimentos que hoje assim são rotulados". "Vanguardas na poesia portuguesa do século XX" é um livro sobre todos os tipos de vanguarda deste século, num em que importa tanto que elas o sejam.

Edição do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, colecção "Biblioteca Breve".

FRS

arteopinião

números antigos  
à venda na

Livraria Libris

Largo Trindade Coelho  
LISBOA

## TEATRO INFANTIL

Da "ULMEIRO" recebemos uma colectânea de textos de teatro infantil, que inclui:

— "O Cavalo Mágico" de Carlos Manuel Rodrigues

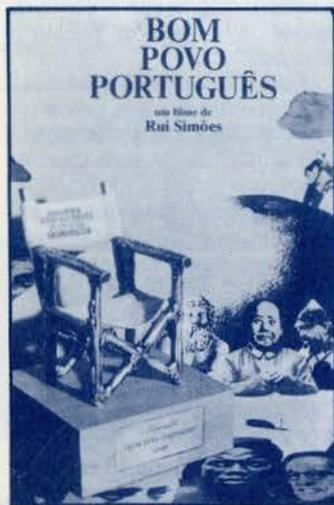
— "História da Inês e da Ana" de Maria Helena Ança

— "Crispim, o Grilo Mágico" de António M. Pires Cabral

"Três excelentes temas para exercício e reflexão de grupos amadores, já que através da sua diversidade formal e temática, por certo vão encontrar, ao atingir o tablado, formas dramáticas novas que os textos possibilitarão e o 'grande teatro do mundo' exige". (Da introdução de António Júlio Valarinho).

Colecção Barca Nova, nº 3.

## BOM POVO PORTUGUÊS



Confesso que não tinha muito boa opinião acerca de "BOM POVO PORTUGUÊS". "DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE", pensava eu, era outra coisa, era o momento social que então se vivia. Era esse momento particularíssimo (e esses milhares e milhares de pessoas que haviam passado pelo ecrã e pela plateia) que tinha constituído aquele êxito estrondoso. A equipa não contava, não tinha qualquer mérito cinematográfico para além de ter correctamente entendido o momento e a situação — o que já não seria pouco.

O facto de ter visitado a cooperativa "VIRVER" e de ter podido visionar o filme ainda na mesa de montagem, fez-me convencer do contrário. Na verdade, a equipa em que participa Rui Simões soube vencer nitidamente o refluxo, adaptar-se ou viver as condições presentes sem deixar de veicular sempre o mesmo olhar apaixonado sobre a sociedade e a vida dos mais pobres.

O "BOM POVO PORTUGUÊS" é o protagonista de uma tragédia, que se passa numa atmosfera de sonho (que é pouco mais ou menos um pesadelo). Há sempre uma sensação incontrolável de que o que se vê vai acabar mal.

O nascimento e a morte são os dois elementos míticos pagãos, em torno dos quais gira todo o filme. A eles obedecem os homens e os momentos políticos, e todos os elementos da forma fílmica: os pedaços de filmes desenterrados nos infindáveis arquivos internacionais, a extraordinária banda sonora, o excelente texto, e ainda algumas sequências do arquivo pessoal de Rui Simões, como o parto, o funeral, o coro alentejano, a santa da cadeira. As imagens captadas nas cerimónias religiosas da santa da cadeira foram, aliás, dos momentos que mais me impressionaram no filme, sobretudo no delírio aquático que atingiu aquelas figuras do povo que ali se movimentam. Águas que antecedem e precedem o filme: tão calmas que ninguém imaginaria o que medeia o nascimento e morte de um sonho. Na realidade, o período do 25 de Abril ao 25 de Novembro terá mesmo existido? Não se tratará de um sonho colectivo de mau fim? De um milagre inacabado? Resta saber se esse grito de liberdade de Rui Simões pode ser abafado. Alguns empurrões dados pelo êxito de público no Festival da Figueira da Foz, pelo apoio que lhe foi dado por Vitorino de Almeida e pelo prémio obtido no mesmo festival, e sobretudo pelo 1º prémio do júri e da crítica obtido na 4ª Mostra Internacional de Cinema em S. Paulo, levam a crer que a força do filme frou o boicote que lhe moveu "a situação", traduzido no abandono da tradicional "objectividade" por parte de Eduardo

Prado Coelho, feroz e obstinado demolidor do filme.

O público mostrar-se-á certamente bastante receptivo em relação a este filme, se o puder ir ver a uma sala, é claro. Sem ir para nenhuma sala, nenhum filme pode ser visto pelo público. Se os exibidores não derem a devida atenção é porque colocaram razões de ordem ideológica acima das principais razões que os movem, as comerciais, se quiserem económicas.

F.R.S.

## GALERIA DE ARTE DO CASINO ESTORIL

Recebemos da Galeria de Arte do Casino Estoril um magnífico conjunto de catálogos que constituem uma retrospectiva do que foi a actividade desta galeria durante o ano que passou.

Num total de 23 exposições, participaram 216 autores com 1.314 obras. Ao nível das exposições colectivas, salientamos: "Semana da Bahia", "Salão de Pintura Naif", "II Salão Internacional de Arte Infantil", "Salão de Gravura", "Salão de Outono", "Tempo/80", "Colecção de Manuel Cargeleiro" e a "Semana da Suécia".

Actualmente encontra-se exposto, na Galeria do Casino Estoril, uma mostra de gravura contemporânea brasileira.

## GASTON ROCH NA MADEIRA

O professor de cinema de animação em Paris e Bruxelas, Gaston Roch, que ainda recentemente participou no Festival Cinanima em Espinho, esteve no Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira onde orientou dois colóquios sobre cinema de animação. Tais colóquios, serviram de introdução a uma tecnologia de cinema de animação a ser orientada no futuro por professores deste Instituto, com o acompanhamento de Gaston Roch. Vinte e trinta pessoas assistiram, interessadas, à exposição do professor belga e ao material que ele apresentou.

## CONCURSO DE FOTOGRAFIA

Com a intenção de promover e divulgar a fotografia, a nível não-profissional, as Direcções das Associações de Estudantes da ESBAL (Artes Plásticas e Design e Arquitectura), em iniciativa conjunta e com o apoio da Sifoto (Sociedade Importadora de Fotografia, Lda.), organizam um concurso de Fotografia que culminará com a atribuição de prémios e uma exposição dos trabalhos apresentados.

Os concorrentes poderão pedir o regulamento do concurso nas DAE's da ESBAL, avisando-se desde já que o período de entrega dos trabalhos decorre entre os dias 16 a 27 de Fevereiro.

## ALUNOS EXPÕEM NA ESBAL

Vai realizar-se em fins de Fevereiro, uma exposição de trabalhos dos alunos do 1º ano de 79/80. Esta exposição não se restringirá aos trabalhos escolares de resposta aos programas disciplinares, mas englobará o que para além desse espaço foi realizado.

A exposição que agora se realiza, está englobada num programa cultural que a Associação de Estudantes pretende levar a cabo, ao longo do ano lectivo 80/81.

## ARTEOPINIÃO 14 (MARÇO/ABRIL)

No próximo número de ARTEOPINIÃO teremos, entre outros, os seguintes artigos:

- "O MURALISMO IMPOSSÍVEL" de Filipe Rocha da Silva.
- "A VERDADE SOBRE CAMÕES" de E.M. de Melo e Castro.
- ENTREVISTA com o Teatro Laboratório de Faro.
- "O ESTADO NOVO E AS ARTES 2 — A ARQUITECTURA" de Margarida Calado.
- ENTREVISTA com a equipa Collodium Humide, presente no CINANIMA 80.

# O Estado Novo e as Artes

## 1 — Política cultural

É uma questão ambivalente a das relações do artista com as instituições do poder. Se o Estado ignora as Artes, não as apoia, os artistas sentem-se sem meios de subsistência, sem possibilidades de avançar, a não ser que tenham garantido um eficaz sistema de mercado; se o Estado é totalitário, organiza exposições, promove concursos, concede prémios dentro de certos parâmetros, o artista sente-se cerceado na sua liberdade criadora. É a passagem de uma situação a outra que vamos encontrar nos primeiros anos a seguir à revolução de 28 de Maio.

Interessante será notar que depois da "época áurea" que foi o modernismo — anos 10/20 — a arte portuguesa, durante a década de 20, regressou a um certo marasmo, que se traduziu, a nível da pintura, num reviver do naturalismo que, em 1879, Silva Porto e Marques de Oliveira tinham trazido de Paris, mais precisamente de Barbizon.

Deve-se considerar esse um período de crise política e de regressão económica, enquadrado internacionalmente pela ascensão das doutrinas totalitárias, que conduzem ao nazismo na Alemanha e ao fascismo na Itália. Quando em 1926, a revolução de 28 de Maio instala no poder as forças direitistas de tendência totalitária, que se assumirão como tais no momento em que Salazar passa a dirigir o país, a situação das artes plásticas e da arquitectura em Portugal não era, de facto, notável.

Significativo é o facto de logo em 1927 se ter realizado uma obra que se pode considerar fundamental para a his-

tória da escultura, ou mais precisamente, da estatuária oficial em Portugal sob o Estado Novo — o "Zarco" de Francisco Franco, para o Funchal. Esta obra, iconograficamente inspirada nos painéis de S. Vicente de Fora, inaugura um modelo que será seguido com persistência até aos anos 70 e dará a prosperidade dos escultores oficiais.

Outros factos importantes a considerar são as homenagens prestadas a Malhoa e Marques de Oliveira, respectivamente em 1928 e 1929, esta por uma exposição no Porto, que marcam o gosto oficial a nível da pintura.

Quanto à arquitectura, estará sobretudo ligada a uma política de Obras Públicas, no âmbito da acção do engenheiro Duarte Pacheco. De uma forma global, poder-se-á, no entanto, dizer que no final dos anos 20 parecia delinear-se uma abertura à modernidade, traduzida em obras como o Instituto Superior Técnico, de Pardal Monteiro, o Cinema Capitólio, de Cristino da Silva e o Instituto de Oncologia, de Carlos Ramos, para, ao longo dos anos 30, se verificar um retrocesso, nitidamente marcado pela influência da arquitectura nazi e fascista, a primeira conhecida pela vinda a Portugal de uma exposição de arquitectura alemã, em 1933, e traduzida a nível de realizações em conjuntos urbanos como o da Praça do Areeiro, ou em obras de vulto como o Estádio Nacional.

Retomando então a nossa premissa inicial, o que se verifica é que, no início dos anos 30, a situação económica dos artistas era bastante difícil. Não havia mercado de arte. As dificuldades econó-



Madeira. Monumento Gonçalves Zarco

micas que o novo regime herdara e procurava superar, não deixavam verbas disponíveis para a cultura, e os artistas queixavam-se dessa falta de apoio. Não obstante, manifestavam-se tendências que se poderiam considerar de sentido contrário, como a 1ª Exposição dos Artistas Independentes, em 1930, com o projecto de fundar uma Sociedade Portuguesa de Arte Contemporânea, além de outras que se fizeram, mas que ficaram sem probabilidades de continuação, dada a falta de apoio oficial e o desinteresse do público.

É assim que, depois de uma assembleia geral da S.N.B.A., uma comissão composta por Diogo, Segurado e o jornalista Luís Teixeira, se dirige ao governo, sugerindo diversas soluções: encomendas, empregos, bolsas e compras. Estava-se em 1933. Nesse mesmo ano, Almada, numa conferência lida na S.N.B.A., manifestara o claro desejo de um apoio oficial: "A palavra mais desconsiderada hoje em Portugal é a palavra **artista**. Desconsiderada, desprestigiada, falida, e posta fora da cena e da vida. Não haja receio de afirmar isto mesmo, rendidos estamos pela evidência das Realidades." E mais adiante: "Nesta hora do mundo e na qual são impossíveis quaisquer iniciativas dos particulares, e em que o Estado é por isso mesmo e por direito próprio o único capitalista do capital da colectividade, é o Estado o único a quem compete atender à sorte dos indivíduos da sua colectividade e que ele representa. Nas recentes entrevistas de Salazar com o **Diário de Notícias** há uma frase sua onde diz: — 'Nem a colectividade pode prescindir do indivíduo, nem o indivíduo pode prescindir da colectividade'. É o conhecimento exacto de como funciona a máquina social. Ninguém pode estar em desacordo com isto. E nós ainda menos do que ninguém, pois cremos ter sido os primeiros a escrever e a proferir publicamente essa mesma frase, com as mesmas palavras, na nossa conferência 'Direcção Única', em Lisboa e Coimbra, Maio passado. Estas coincidências que muito nos honra vêm confirmar que o Estado em Portugal conhece finalmente o seu verdadeiro posto de intermediário entre a colectividade portuguesa e cada um dos seus indivíduos." (1).

O Estado parecia de facto começar a compreender o significado e a importância de manter um controle sobre a cultura e a partir do momento em que se reorganizou como Estado Novo (1930), em que Salazar se torna chefe do governo (1932) e que vão surgir os documentos-chave da nova ordem — Constituição, Estatuto do Trabalho Nacional, Carta Orgânica do Império Colonial (1933) — estavam criadas as condições para uma série de medidas concretas no campo cultural e artístico.

No orçamento do Estado para o ano de 1932-1933, já se procurou dar uma resposta às necessidades mais urgentes: consigna-se uma verba para a decoração dos edifícios públicos; aumenta-se o

quantitativo da educação artística e do Museu de Arte Contemporânea; surgem bolsas de estudo para o estrangeiro.

Data também de 1932 a reestruturação da Escola de Belas-Artes, que no entanto terá entendimentos diferentes da modernidade, consoante os mestres que orientam as cadeiras mais significativas dos cursos. De um modo geral, poderá afirmar-se que a Escola do Porto foi mais aberta às inovações, devido a um conjunto de mestres que conseguiu reunir: Carlos Ramos, no domínio da arquitectura, que depois de vencido por Cristino da Silva, em 1933, no concurso para professor da Escola de Lisboa, foi nomeado em 40 para a Escola do Porto e seria seu director a partir de 1952. Na pintura, Dordio Gomes, que embora tenha uma expressão pictórica próxima da influência cézanniana, manterá um espírito de abertura e serão os seus alunos que definirão a corrente neo-realista no I Salão da Primavera e na I Exposição Geral de Artes Plásticas em Lisboa, em 1946. Na escultura, o mestre que orientou os alunos do Porto de 1949 a 1972 foi Barata Feio, considerado por José-Augusto França o melhor escultor da 2ª geração, enquanto em Lisboa dominava Leopoldo de Almeida, talvez o mais académico.

Quanto ao Museu de Arte Contemporânea, este sob a direcção de Sousa Lopes (2) e manteve-se essencialmente o museu do romantismo e do naturalismo, situação apenas ligeiramente alterada com a direcção de Diogo Macedo, a partir de 1944. De facto, o museu de arte moderna já ambicionado pelos Artistas Independentes de 1930, continuaria a não existir.

Também em 1932, da reforma dos Conselhos de Arte e Arqueologia da I República surgiu a Academia Nacional de Belas-Artes, presidida por José de Figueiredo, director do Museu de Arte Antiga, e, a partir de 1940, por Reynaldo dos Santos. A sua acção fez-se sentir sobretudo no âmbito da investigação em História da Arte, e não no da divulgação ou incentivo à arte moderna.

Sem dúvida que a grande instituição governamental de apoio à cultura sob o Estado Novo foi o Secretariado de Propaganda Nacional, criado em 1933 (e a partir de 44, Secretariado Nacional de Informação) e o seu criador, António Ferro, uma das personalidades mais polémicas do regime de Salazar.

Quem era António Ferro?

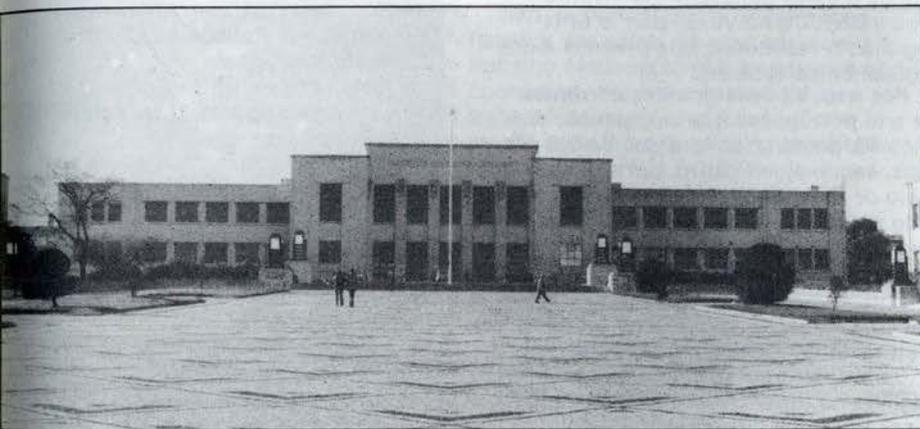
Um jornalista, amigo da primeira geração do modernismo, tocado pelo futurismo, mas já em 18 chefe de redacção do órgão sidonista "O Jornal". Ferro aparece na cena da cultura dos anos 30 ao trazer a Portugal Marinetti, o que Almada comentou deste modo em artigo publicado no "Diário de Lisboa" em 25 de Novembro de 1932:

"Os três mais categorizados inimigos do futurismo em Portugal, Dr. Júlio Dantas, Adães Bermudes e o jornalista António Ferro, foram os três senhores escolhidos entre a carbonária-maçónica-artística-literária portuguesa para trazer-

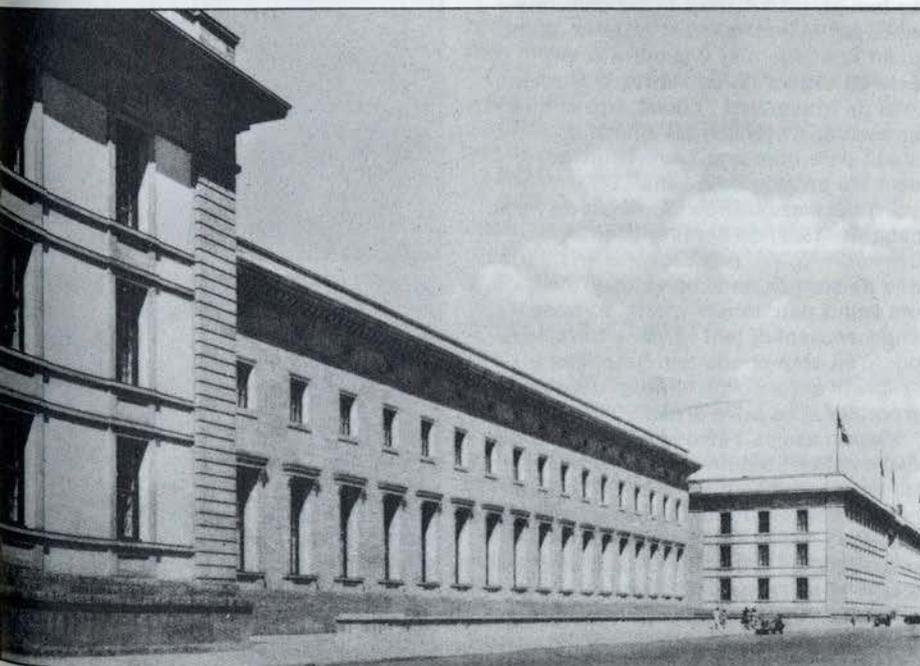




"Os Bêbados" (1856). José Malhoa — M.N.A.C.



Instituto Superior Técnico — Lisboa



Nova Chancelaria do Reich em Berlim — Albert Speer

rem às cavalitas o chefe futurista para diante dos portugueses. Bravo aos inimigos do futurismo!"

E mais adiante: "É precisamente neste momento em que na vida portuguesa os artistas portugueses se juntam para recordar aos próprios poderes do Estado toda a importância da 'Política do Espírito', que o Sr. António Ferro não teve o instinto para reparar que a presença do Sr. Marinetti em Lisboa era por grande favor do acaso a coincidência mais própria e feliz para marcar brilhantemente a nossa atitude de artistas novos diante do Estado português. (...)"

"Pois o que devia ter sido o entusiástico início dos nossos desejos de artistas portugueses junto do Estado Português, resultou por culpa do Sr. Ferro (...), num ameno sarau mundano para deleite dos **pompieri** nossos amigos". (3)

Em Dezembro de 32, Ferro entrevista Salazar, que lhe afirma: "... a ordem foi sempre o verdadeiro clima de beleza". A partir de então parece ter-se tornado o grande mentor da política cultural do Estado Novo: "...a arte, a literatura e a ciência constituem a grande fachada duma nacionalidade, o que se vê lá de fora" (Salazar).

Em 23 de Março de 1935, na inauguração da 1ª exposição de arte moderna, Ferro pronunciou um importante discurso, em que simultaneamente faz um balanço da acção do SPN, anuncia futuras iniciativas e expõe a política ideológica do Estado Novo:

"É possível que alguns artistas continuem a lamentar-se, que continuem a protestar contra a indiferença dos poderes públicos perante o seu destino ou o destino das suas obras. Eu apelo a todos os artistas de todas as ideologias artísticas e políticas que neste momento existe um Estado que se preocupa realmente com a arte, em particular a pintura e a escultura. Para o demonstrar basta mencionar algumas das obras realizadas pelo Estado e em que têm colaborado artistas de variadas ideologias: as exposições portuguesas no estrangeiro, exposição de Sevilha e de Paris, a exposição colonial no Porto, decorações de edifícios públicos (Parlamento, Instituto Nacional de Estatística), restauração de monumentos nacionais, as festas da cidade, concurso para o monumento ao Infante D. Henrique, o projecto para a nova Casa da Moeda, novos liceus, etc. Acrescentado pela criação da Academia de Belas-Artes, o aumento das verbas do Conselho de Arte e Arqueologia para aquisição de quadros, as bolsas concedidas a artistas pela Junta de Educação Nacional e ainda a Exposição Obra do Estado Novo, organizado pela União Nacional. Criado o Secretariado de Propaganda Nacional, este procurou desde o princípio interessar os artistas na sua obra de animação. Para a sua sede encomendou imediatamente pintura e escultura a Mário Eloy, Bernardo Marques, Francisco Franco e António da Costa. Pouco depois organizava na Bobone a exposição de Francisco Smith. Destinado

a artistas que estão representados nesta exposição e também outros que serão bem vindos, inaugurámos também um estúdio na nossa sede, cuja instalação e arranjo de luz foram cuidadosamente dirigidos pelo arquitecto Jorge Segurado. Outras oportunidades se têm oferecido ao SPN para ajudar a estimular os artistas portugueses mais independentes, aqueles que precisamente já nada esperavam do Estado senão desprezo ou indiferença. Assim para dar satisfação a um pedido da secção portuguesa da Academia de Química, encomendou-se ao pintor Mário Eloy para figurar na sede de Paris, o retrato do grande sábio português Dr. Bernardino Gomes. Assim o SPN é um organismo dinâmico, outras iniciativas já se desenham. Assim Botelho trabalha no teatro ambulante que o SPN se propõe fazer passar na provincia. Jorge Segurado trabalha sobre estudos de Gropius num pequeno teatro modelo que pretendemos construir dentro da nossa sala de exposições. Em Paris, Canto da Maia prepara-se tal como Smith para vir expôr a Lisboa, a convite do SPN que procura enriquecer assim a arte portuguesa contemporânea tornando vivos e presentes os seus valores. Também pensa-se em dirigir convite a Eduardo Viana o pintor ausente. Em contrapartida levaremos também lá fora, de quando em quando, exposições gerais ou parciais da arte portuguesa. A primeira será em Genebra por ocasião duma "semana portuguesa" que o SPN pensa organizar durante a próxima assembleia da Sociedade das Nações. A Paris, Londres, Berlim e Madrid levaremos também a pouco e pouco, conforme as nossas possibilidades orçamentais, pequenas exposições, vinte ou trinta quadros representativos dum só artista. Assim e para que os artistas sintam o estímulo do Estado às artes, anúncio que o SPN resolveu instituir os seus primeiros prémios consagrados às artes plásticas, o prémio 'Columbano', homenagem a um grande pintor português, e o prémio 'Sousa Cardoso', homenagem a esse bandeirante da arte moderna portuguesa. Estes prémios terão que recair sobre trabalhos aqui expostos e sobre **artistas que dentro dum indispensável equilíbrio**, (4) maior inquietação revelem e que por isso mais dificilmente se tornem simpáticos à sensibilidade comum, ao sufrágio universal".

O SPN instituirá 14 prémios. Os salões receberam um mínimo de 24 e um máximo de 58 expositores, num total de 884 pinturas e 156 esculturas, para as quais seria instituído o prémio 'Manuel Pereira' em 40. As pequenas exposições anunciadas para o estrangeiro não foram avante, mas o SPN/SNI acolheu diversos expositores estrangeiros, nomeadamente logo em 35 os holandeses Ernest e Karin Leyden.

Os objectivos de Ferro eram proteger os mais novos, como ainda se deduz do discurso citado: "...não consagramos ninguém, só estimulamos". "...os artistas que nos preocupam são os que precisam de nós, do nosso auxilio moral e mate-

rial. O futuro é a nossa matéria prima. Respeitamos o passado mas a nossa acção, dentro da 'política do espirito' é trazer para a luz, incorporar na vida activa da Nação, todos os seus valores, desconhecidos, caluniados ou combatidos.

Assim, a acção de Ferro em primeira análise parece positiva. No entanto, a qualidade das obras feitas sob o patrocínio do Estado nunca ultrapassará o tal 'equilíbrio', até porque Ferro não aceitava "as aventuras do abstracto que podem ser tudo, alguma coisa ou nada", como ele próprio dirá em 49. Quanto à escultura, queria-se "clássica, perfeitamente equilibrada". Ainda em 35, dissera: "... nós somos pela cultura em linha recta, pela selecção daqueles valores cujo **equilíbrio seja conseguido e sofrido**, porque perdem-se geralmente muitos artistas por falta de apoio, de compreensão diante da sua ansiedade, da sua impaciência, dos seus exageros embora por vezes fecundos. Revoltados, esses desprezados, **revoltam-se ainda mais e caem quase sempre na loucura das formas e dos temas**". (5)

Por isso, Diogo de Macedo dirá em 41 que os artistas pintavam "no Inverno para a SNBA e no Verão para o SPN segundo o receituário dos prémios e dos regulamentos estéticos". (6)

Por isso, as duas grandes correntes de arte portuguesa que se definirão nos anos 40, germinarão fora dos Salões oficiais, sendo significativo, por exemplo, o facto de o Surrealismo ter sido manifestado a público em 1940, numa exposição que se demarcava claramente da grande Exposição do Mundo Português.

Para Ferro, proteger os mais novos era uma forma de os absorver e depois enquadrar na ideologia do regime: "...Para evitar essa revolta é que a SPN se julga no dever de não abandonar esses artistas e de seguir atentamente todos os seus movimentos. O SPN que não tem as responsabilidades culturais como, por exemplo, do Ministério da Instrução Pública, quer chamar a si **em nome da ordem do equilíbrio**, o modesto papel da **irreverência oficial**, isto é, quer representar a atenção carinhosa do Estado para com **aqueles artistas de quem ele próprio desconfia...**" (7)

E o desmascarar da ideologia de Ferro acaba por fazer-se sem reticências: "Citando o Duce, é necessário criar, sob pena de sermos os simples usufrutuários dum velho património, a arte do nosso tempo. Mussolini tem razão, a uma nova época, se essa época tem grandeza e perspectiva e a nossa tem-na, deve corresponder uma nova arte..."

Mesmo assim, Ferro seria acusado de bolchevista (!) e quando, em 45 artistas que tinham exposto no SPN/SNI apareceram a assinar documentos de oposição ao regime, Ferro será afastado para as delegações de Berna e Roma. E os novos caminhos que a partir daí se abrirão à pintura portuguesa, surgirão fora do enquadramento das instituições oficiais. O proteccionismo terá resolvido a situação económica de alguns artistas, mas

limitou a criatividade da grande maioria dos que se sujeitam ao gosto oficial.

**Margarida Calado**  
**Assistente de História de Arte**  
**na ESBAL**

- (1) *Almada Negreiros, Obras Completas, Vol. VI, Editorial Estampa, Lisboa, 1972.*
- (2) Ver "Sousa Lopes na Fundação Gulbenkian", in *ArteOpinião* n.º 11, Verão de 1980.
- (3) *Almada Negreiros, op. cit.*
- (4) *O sublinhado é nosso.*
- (5) *O sublinhado é nosso.*
- (6) *Citado por José-Augusto França, A Arte em Portugal no século XX Lisboa, Livraria Bertrand, 1974.*
- (7) *O sublinhado é nosso.*

*Nota — Para a realização deste artigo contámos com o trabalho realizado, no âmbito da cadeira de 'Estudos de Arte', pelo aluno Manuel Domingos Rosa Pereira "Ascensão e queda do 'reich', Estado Novo e a sua 'Política do Espirito'".*

#### OUTRA BIBLIOGRAFIA:

- FERRO, António, Salazar, Lisboa 1933.*  
*FERRO, António, Política do Espirito, in Diário de Notícias de 21 de Novembro de 1932.*  
*FRANÇA, José-Augusto, O Modernismo na Arte Portuguesa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1ª ed. 1979, Biblioteca Breve-volume 43.*  
*FRANÇA, José-Augusto, A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX Livros Horizonte, Lisboa. s/d ("Horizonte" n.º 14).*

a seguir:

## 2 — A ARQUITECTURA

# Croquete & Batatinha



*Como se chega a palhaço e porquê foi, talvez, o motivo que levou ARTEOPINIÃO a entrevistar Croquete e Batatinha. No fim da entrevista, cremos que resultou como se chega a ser o Croquete e o Batatinha. Dois jovens da zona de Cascais que, frente a frente com ARTEOPINIÃO, se exprimiram, por vezes, contraditoriamente mas sempre na certeza da sua opção.*

**AO — Podem identificar-se.**

**BAT** — António Branco, Batatinha. 19 anos.

**CRO** — António Assunção, Croquete. 20 anos.

**AO — O que fazem na vida, para além de serem palhaços?**

**BAT** — Para além do trabalho que fazemos em palco, há uma série de trabalho extra-palco que as pessoas não conhecem, e que é sobretudo um trabalho de relações públicas. Todo aquele trabalho em redor do espectáculo. Sou eu que o faço.

**AO — És remunerado por isso?**

**BAT** — Objectivamente, não. Não tenho nenhum cachet especial por isso. Para além desse trabalho, tenho um part-time com uma criança deficiente mental, que eu ajudo a recuperar.

**AO — E tu, Croquete, que é que fazes?**

**CRO** — Sou desenhador da construção civil. Desde os 14 anos.

**AO — És de uma família pobre?**

**CRO** — A minha família é muito humilde. Não quer dizer que a gente viva mal, mas...

**AO — O que é que fazem o teu pai e a tua mãe?**

**CRO** — O meu pai é pedreiro e a minha mãe doméstica.

**AO — E tu, Batatinha?**

**BAT** — O meu pai trabalha na EDP. É chefe de um grupo de operários que reparam avarias. A minha mãe também é doméstica.

## O MELHOR MOMENTO

**AO — Há quanto tempo é que vocês trabalham como palhaços?**

**CRO** — Há dois anos.

**AO — Qual foi, para cada um de vocês, o melhor momento, como palhaços, ao longo desses dois anos?**

**BAT** — O melhor momento, o meu e o do Croquete possivelmente até nem coincidirão. O meu, acho que foi agora, nos Açores. Foi um momento em que eu me senti francamente uma pessoa com uma função muito útil. Foi mesmo isso. Porque nós chegámos à ilha de Santa



António Assunção, aliás Croquete



António Branco, aliás Batatinha

Maria e lá nunca tinham estado palhaços ao vivo. E quando chegámos ao aeroporto e nos disseram: **Vocês são os primeiros**, ó pá, francamente senti-me muito bem. E senti que deveria, ali, dar tudo por tudo, naquele espectáculo.

**AO — Croquete.**

**CRO** — Não consigo dizer qual é o momento mais feliz da minha vida, mesmo como palhaço. Sei lá! Porque tive tantos momentos de tanta felicidade, como se eu fosse um extra daqui, como se não tivesse nada a ver com este mundo... Mas quase poderia dizer que o momento mais feliz foi, sem dúvida, o primeiro espectáculo.

**AO — Esses momentos felizes de que falas, foram em cena?**

**CRO** — Sim. A ternura das crianças, a maneira como elas nos olham, a maneira como nos dão a mão... Portanto, como palhaço, pintado e vestido, os grandes momentos foram aí.

**AO — Sentes-te compensado?**

**CRO** — Bom, houve a fase em que quase paguei para trabalhar, houve a fase em que comecei a ganhar para os maquilhantes, os desmasquilhantes, os cremes e não sei quê e houve a fase em que comecei a ganhar uns tostões para poder comprar mais uns sapatos, mais umas calças... Se estás a falar monetariamente, posso dizer já que não sou, e talvez nunca venha a ser, compensado. A outros níveis, como disse há pouco, sinto-me compensadíssimo.

**AO — E tu, Batatinha?**

**BAT** — Sinto-me compensado, claro que sinto. Mas, para me sentir compensado, sinto também que é preciso trabalhar cada vez mais.

## CHEGAR A PALHAÇO

**AO — Outro capítulo, agora: como é que vocês chegaram a palhaços? Tu, Croquete, por exemplo, sem nenhuma tradição de circo na tua família, o teu pai pedreiro, a tua mãe doméstica, como é que decidiste ser palhaço?**

**CRO** — Porque eu sempre sonhei ser qualquer coisa, um artista qualquer, porque era isso o que eu queria na minha vida: ser artista.

**AO — Porquê? Querias ser um tipo conhecido, ter o nome no cartaz?**

**CRO** — Isso, talvez isso.

**AO — E através disso como é que chegaste a palhaço?**

**CRO** — Porque conheci uns amigos, que eram amigos do Batatinha também. Mas eu não conhecia o Batatinha. Ele é que já tinha feito algumas vezes de palhaço. E havia uma festa de Natal, no Hotel Paris, para os filhos dos

trabalhadores, há dois anos, pois, e os meus amigos disseram-me: **Tu, não sei quê,** (porque eu tinha um espírito porreiro) **és um gajo muito espontâneo, tu não queres fazer um espectáculo com o Branco?** Eu nunca tinha feito nada, nunca tinha pisado um palco. Telefonaram para ele, disseram-lhe para ele aparecer em minha casa. E ele apareceu, três dias antes do espectáculo... A meia-noite... Eu cheio de ideias, ele cheio de ideias, estávamos os dois lá em cima... E eu para ele: **Os problemas que eu tenho é: não tenho roupa, não tenho nada de nada.** E ele: **Roupas, não tenhas problemas, que eu tenho lá umas coisas.** Esses três dias foram para ensaios, à noite, assim até às quinhentas, no esgalhanço. Depois, no dia do próprio espectáculo, acho que correu tudo diferente...

**AO — Mas correu bem?**

**CRO —** Para mim foi o melhor dia...

**AO — Batatinha, e tu que és um pouco o antepassado da companhia Croquete e Batatinha, como é que começaste?**

**BAT —** A mim não me deu assim de repente. Isto é aquilo a que eu chamo os sonhos de criança. Eu, desde muito pequenino, levaram-me ao circo e o circo encheu a minha vida, sabes o que é? A primeira vez que fui ao circo, era eu muito pequeno, foi talvez o momento mais alto da minha vida. E depois eu quis talvez descobrir o que é que, lá dentro, me deixava tão mágico. E cheguei à conclusão de que era, sem dúvida, o palhaço. Então comecei uma luta comigo mesmo: quando for grande também

quero ser palhaço. E tornei-me um espectador assíduo do circo. Fui crescendo até que, quando senti mesmo a necessidade de entrar lá para dentro, como estava muito cortado com os meus pais que não me davam a mínima hipótese, era um choque para eles, **Palhaço, pintar a cara, nem pensar!** pirei-me de casa.

**AO — Com quantos anos?**

**BAT —** Com treze anos. Pirei-me de casa mas não fui bater à porta de nenhum circo. Não havia nenhum circo em Lisboa. Fui bater à porta do ÁDOQUE. Disse ao Francisco Nicholson — não lhe disse que queria ser palhaço, porque aquilo não era nenhum circo — disse-lhe que queria trabalhar num teatro. O gajo disse-me que **Sim, porreiro;** ia estrear uma revista passados quinze dias, e incorporou-me no exército do espectáculo. Ensaiei e faltavam uns dias para o espectáculo estrear e ele diz-me que era precisa uma autorização escrita dos meus pais. Pois eu fazia tudo aquilo sem os meus pais saberem: ia para Lisboa em vez de ir para as aulas. Ia para o teatro. Eu disse-lhe que os meus pais não sabiam de nada, que era impossível obter a autorização. Então o gajo disse-me que não podia ser, que era uma grande responsabilidade para ele, que eu tinha que dizer adeus àquilo tudo. E eu disse adeus àquilo tudo. Aqueles quinze dias fizeram-me sentir que o teatro é uma coisa porreira; mas eu estava sempre com aquelas recordações do circo. E foi aí: entrei para o grupo de teatro da Amoreira, comecei a pintar a cara, depois disse lá que gostava de

fazer de palhaço no Dia Mundial da Criança, fiz uma vez, fiz no ano seguinte, voltei a fazer... Até hoje.

## SER PALHAÇO, UM PROBLEMA

**AO — Croquete, e tu, também tiveste problemas com os teus pais por quereses ser palhaço?**

**CRO —** Problemas e muito chatos. Com a minha mãe, sobretudo. Talvez ela gostasse que eu fosse outra coisa. Ter orgulho no filho, mas com o filho de cara lavada. Ora isso não sucedeu. O filho dela escolheu ou teve a possibilidade de ser palhaço e achou que devia continuar a ser palhaço. E tive problemas durante muito tempo. Ainda hoje tenho, mas já são poucos. A minha mãe já aceitou. Agora para o meu pai, eu sei perfeitamente que ele continua a considerar uma loucura eu ser palhaço.

**AO — Achas que eles prefeririam que tu fosses só desenhador?**

**CRO —** Ai isso podes crer.

**AO — E no plano social, nas tuas relações com as outras pessoas, cá fora, achas que és mais ou menos considerado desde que és palhaço?**

**CRO —** Acho que mais.

**AO — E tu, Batatinha, os teus pais acabaram por aceitar que tu fosses palhaço?**

**BAT —** Eles, coitados, foram obrigados a aceitar. Eles vêem que isto não dá para outra coisa. Estão a ver que, lá em casa, a coisa cresce cada vez mais cada vez aparece mais uma peruca, um nariz...



## QUE PALHAÇO?

**AO** — O que é, para vocês, ser palhaço? Por exemplo, tu, Batatinha, que vais ao circo desde pequeno, vias os palhaços e quiseste, com certeza, ser palhaço à maneira deles. Mas nunca quiseste ser palhaço de outra maneira?

**BAT** — O que eu aprendi, ao longo deste tempo, é que ser palhaço é ser artista; e que se pode ser bom ou mau palhaço. Pode ser-se bom ou mau palhaço.

**AO** — Achas que antigamente os palhaços eram maus?

**BAT** — Não, não é isso. Agora eu sinto mais quando eles são maus.

**AO** — Consideras que vocês, Croquete e Batatinha, trouxeram alguma coisa de novo para a arte de ser palhaço?

**BAT** — Acho que sim.

**AO** — O quê?

**BAT** — O ritmo, por exemplo. A linguagem. O texto, a expressão corporal. Coisas mais ricas. Mas temos outras coisas menos ricas, como no aspecto musical, por exemplo. Há colegas que tocam muito bem. Mas há também aqueles palhaços que tocam sempre a mesma coisa. Há dez anos que tocam o "Viva Espanha".

**AO** — Croquete.

**CRO** — Há muita gente que tem a mania que, para se ser palhaço, é preciso ser músico. Eu, quanto a mim, quando canto uma canção, dou muito mais mensagem a uma criança do que o "Viva Espanha", que é o que tu dizes, Batatinha, que ouves quando vais ao circo. Sim, porque eu não vou ao circo.

Sabes perfeitamente que eu só vou ao circo convidado por ti. Porque hoje os palhaços em Portugal, pelo menos em Portugal, nem sequer pintam a cara. Noutro dia, eu e o Batatinha vimos um, que eu disse: **Será possível?! Aquele gajo não está maquilhado, aquele gajo tem um nariz e um bocado de rouge na cara, é tudo!**... Nem peruca tinha! Sim, apenas vendem uns minutos de trambolhões, de palavrões e bofetadas e não dão mensagem a ninguém. Ora, esses gajos estão-se borrifando se vão marcar ou não uma criança com o trabalho que fazem. Com o problema didáctico da questão. Eu nunca conseguiria entrar nesse esquema. Eu sou palhaço porque é como palhaço que eu me sinto minimamente realizado. Não digo realizado, porque quero muito mais além. Tem de se trabalhar muito, como diz o Batatinha, para se ser aquilo a que se aspira ser.

**AO** — Mas, Croquete, o que é que vocês trouxeram de novo?

**CRO** — Como disse o Batatinha, o ritmo. Os palhaços, hoje em Portugal, das poucas vezes que tenho visto é sempre: um, está do lado esquerdo, outro está do lado direito, o Cara Branca está no meio. Então o Cara Branca diz: **A tia Rosa foi às compras. E o outro: Não foi nada às compras. Quem vai às compras és tu. Tu é que compras já uma bofetada nas trombas.** É pergunta-resposta, é resposta-pergunta...

**AO** — Mas, insisto, o que vocês trouxeram de novo?

**CRO** — No nosso espectáculo não há paragens. Apalparamos o público. A nossa

melhor forma de comunicação é essa, é o improviso. É mais importante do que o texto. Temos um texto, temos uma espinha dorsal mas, a partir daí, sentimos o público e fazemos sobretudo improviso. É tudo ali.

## ÚLTIMAS PERGUNTAS

**AO** — Uma penúltima pergunta: vocês já trabalharam em teatros, em boites, em fábricas, em hotéis, em empresas diversas. Mas nunca trabalharam num circo. Porquê? Não estão interessados em trabalhar no circo?

**CRO** — Sim. Uma experiênciazita... Oito dias...

**BAT** — Eu ia a dizer que, para mim, trabalhar num circo seria o final do sonho. Mas não será o final, claro. Será o começo...

**CRO** — Eu quero acrescentar uma coisa: eu disse uma semana de circo, mas não quero dizer com isso que se eu, por acaso, me sentisse bem — não integrado, é claro, não é obrigatório um gajo andar lá misturado com as feras, com os tigres e andar a fazer precisamente o que os outros têm andado a fazer até aqui — pois, se fosse assim, se eu me sentisse bem, eu ficava lá.

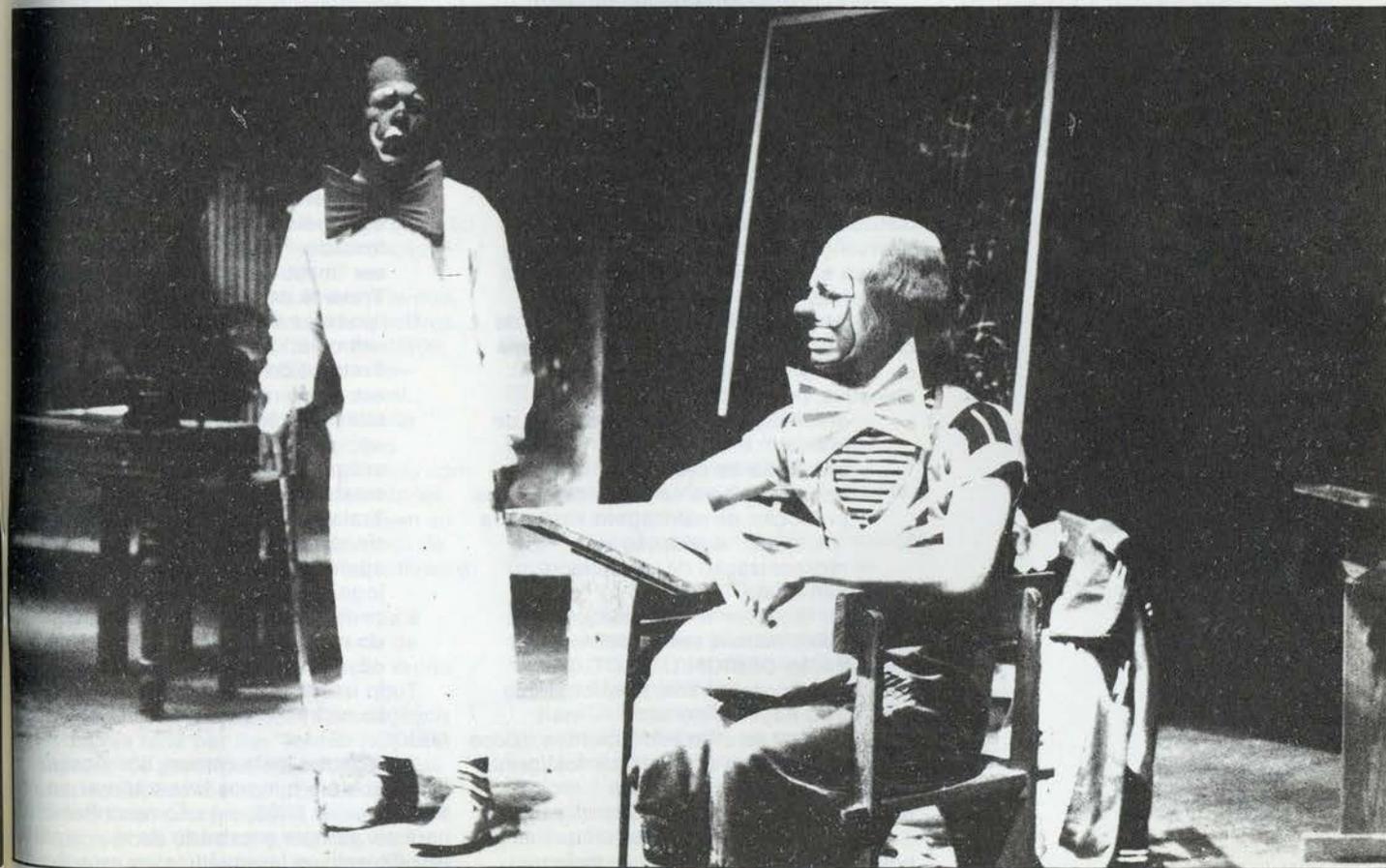
**AO** — Para terminar: Batatinha, és palhaço?

**BAT** — Sou.

**AO** — E tu, Croquete?

**CRO** — Sou, mas assim vinte e quatro horas por dia.

**Entrevista de António Tavares-Teles Francisco Teixeira da Mota**



# Design e didática

Um malentendido é quase sempre um bom pretexto didáctico. Para o Europeu do Continente, o Design é uma fonte importante de malentendido, logo: de pretextos didácticos.

Para o homem da cidade razoavelmente culto, trata-se de um ingrediente que se acrescenta ao equipamento doméstico, ao automóvel e a outros produtos de uso corrente, aos quais o DESIGN deveria trazer um acréscimo de "funcionalidade" e de "estética":

Para os mais sabidos, está em causa um instrumento sinistro do arsenal do "marketing" para impor certas cadências de aquisição/consumo de produtos novos (de obsolescência programada).

As "élites" da Europa Continental já ultrapassaram o estágio destes lamentáveis malentendidos e muitos de nós somos perfeitamente capazes de distinguir as fronteiras, por vezes subtis, que existem entre o "Styling" (instrumento do marketing) e do DESIGN (designium, desígnio, desenho, projecto, intenção) e, ao que parece, actividade primordial do supremo arquitecto e de todos os pequenos demiurgos que deram forma às nossas cercanias.

Resta-nos no entanto um número considerável de equívocos para assegurar a super-abundância de material de reflexão didáctica.

Admitamos pois um conceito de "esclarecido" de DESIGN, o qual deve abranger, tanto o processo que leva à produção em série de uma máquina como o processo que conduz a um novo método de pesquisa, a um programa de intervenção ou a um livro de texto, sempre subordinados à "resolução de problemas".

Numa praxis de DESIGN, à crítica de cada **situação** devem corresponder **uma** ou várias propostas de intervenção objectiva, podendo traduzir-se por:

- definição de novos parâmetros de crítica
- produção de artefactos respondendo a certas necessidades
- produção de mensagens úteis para "melhorar" a situação
- reorganização de um espaço convival...  
ou qualquer forma de acção que deixe **marcas reconhecíveis**.

A relação DESIGN/DIDÁCTICA poderia ser considerada, conferindo ao DESIGN o papel importante — mais subalterno — de criar instrumentais físicos para melhorar (ou acelerar) certas formas de aprendizagem, reforçando eventualmente o peso do discurso didáctico em sentido único (máquinas de ensinar, apoios audio-visuais diversos,

fichas de ensino, gráficos, mapas, organogramas, ilustração e paginação de textos didácticos, etc)... mas vamos admitir que a metodologia do DESIGN pode tornar-se ela própria num meio suficientemente eficaz para compensar o aviltamento dos sistemas pedagógicos tradicionais perante as ameaças do totalitarismo e os problemas de escala da "aldeia global" ou da "galáxia de Gutenberg".

Desenvolvendo em cada indivíduo (e em cada grupo) a capacidade de interrogar, de propor e sobretudo de intervir, estas ameaças de totalitarismo podem, em certa medida, ser exorcizadas. O método do DESIGN pressupõe um "homo faber", consciente do sentido e do lugar da sua produção.

- "Não estou satisfeito com esta situação"
- "Qual é o sentido do nosso trabalho?"
- "É preciso fazermos qualquer coisa para mudar a situação que nos desagrada!"
- "Estaremos a afastar-nos do bom caminho, para atingir os nossos objectivos! E em que medida?"
- "Será que as nossas propostas e realizações correspondem às necessidades que formulámos?"

Este tipo de considerações é característico de uma praxis do DESIGN.

Assim que pretendemos introduzir uma prática do DESIGN num processo de aprendizagem, vários equívocos podem emergir:

- Trata-se de uma situação em que os papéis dos actores estão a ser trocados? (passará o "aprendiz" a ser "mestre da banda"?)
- Trata-se de retirar ao mestre certos "**poderes didácticos**"? (Por exemplo: o de interrogar)
- Trata-se de explorações anárquicas em que o mestre, aprendiz-feiçoso, pode enveredar por caminhos perigosos para ele próprio e para a ordem estabelecida?
- Trata-se — ao contrário — de um sinistro artificio em que — sob a aparência de um companheiro de jogo complacente — o mestre permanece proprietário exclusivo do novo discurso didáctico, visando novas formas de escravização?

Tudo isto é aliás relativamente fútil, pois não se trata aqui de discutir os MEIOS.

O equívoco mais comum nos nossos percursos é o que nos leva a tornar os **MEIOS** pelos **FINS**, e a não reconhecer o carácter **sempre provisório** da maior parte dos Objectivos Intermediários em relação a

um **FIM** estabelecido em termos de **UTOPIA/Referência** (que nos permite avaliar em cada diligência, o DESVIO de um caminho teórico "otimizado", que deveria levar-nos a uma "Solução Final" **perfeita**, portanto utópica).

É aí que a praxis do DESIGN pode ajudar-nos a estabelecer um vocabulário útil e certos hábitos de trabalho que nos permitem controlar os aspectos eventualmente incómodos do processo que desencadeámos.

O mestre permanece o "chefe da banda", demiurgo complacente, agitador, interlocutor sempre disponível a tranquilizador. Os alunos serão ainda dependentes da interpretação particular que o mestre pode ter do Universo, mas apesar de tudo ganharão o hábito de se interrogarem em relação a cada conceito, de formularem as suas próprias propostas e de avaliarem os resultados das suas intervenções.

## "O PENSADOR E O ARTESÃO"

### REFLECTIR e PRODUZIR ARTEFACTOS.

Estas actividades que caracterizam os aspectos essenciais de existência do Homem, têm sido quase totalmente eliminadas da vida urbana do homem contemporâneo. Esta dupla amputação (da oportunidade de reflectir e da possibilidade de produzir objectos com as suas próprias mãos) implica uma alienação generalizada que retira o sentido da participação democrática na gestão das sociedades. O homem que não tem o hábito de analisar uma situação, enunciar um problema, definir um objectivo, estabelecer um inventário dos meios desejáveis e de recursos efectivos...

...O homem que não foi confrontado com as consequências da sua intervenção directa num processo social...

...O homem que não tem o hábito de intervir participando em opções colectivas, transformando ou criando com as suas mãos respostas a necessidades materiais detectadas... A este homem só resta tornar-se em instrumento dócil de totalismos tecnoburocráticos adjectivados e democráticos.

Isto leva-nos a pôr em evidência a primeira referência de uma praxis de Design, que consiste na definição muito clara dos objectivos a atingir.

Admitamos pois que a intervenção educativa teria por fim "formar homens capazes de participar na construção de uma sociedade melhor". Sendo isto tomado como objectivo, a "praxis" do Design pode oferecer exemplos de métodos e de atitude que, sob o aspecto

didáctico, nos levam eventualmente à recuperação do pensador-artesão, sem dicotomia nem castração.

Um processo de aprendizagem que recorra a uma metodologia de DESIGN pode ser desenvolvido de várias maneiras, nas circunstâncias mais diversas e a partir de qualquer pretexto. A procura do enunciado correcto dos **problemas** e dos **objectivos**, e a avaliação obrigatória de cada diligência pela produção de um testemunho visível, são em geral suficientes para evitar a especulação desordenada e a falta de objectividade que pode ter lugar no desenvolvimento intenso das contribuições críticas.

O **testemunho visível** (documento escrito ou desenhado, objecto lúdico ou utilitário, reorganização de espaço, desvio da função convencional de um objectivo existente) implica responsabilidade "física" e "moral" de cada participante, pois corresponde à criação de **uma nova mensagem** ou de uma **presença adicional** (embaraçosa, simpática, útil...). A confrontação com esta nova presença dá lugar a novos problemas. O processo recomeça.

As outras constantes da praxis do DESIGN, são:

1 — A recolha de **indícios contraditórios** que é necessário seleccionar e organizar com vista de uma definição da SITUACÃO. (Esta pode ser **real, representada ou simulada**)...

2 — O **enunciado correcto** dos problemas sempre subordinado ao seguinte princípio: "um problema correctamente enunciado, tem sempre várias soluções" ou melhor "um problema que só tem uma solução é um problema sofismado"...

3 — Definição de um objectivo que contenha uma resposta desejável ao problema enunciado.

4 — Reflexão crítica e criativa. Elaboração de propostas.

5 — Discussão das propostas ("perguntas estúpidas e incómodas". "Ver a proposta ao espelho" para observar o **simétrico** de cada pergunta e de cada resposta).

6 — Eleição dos projectos de solução (provisórios).

7 — Produção de Protótipos (objectos ou mensagens) como "solução-resposta" que compromete uma **responsabilidade** física e "moral" que decorre da atitude e das opções anteriores.

8 — Confrontação com a nova "presença" (artefacto ou mensagem) tendo em vista desencadear reacções lógicas e afectivas refentes à nova situação criada.

9 — Recomeço do ciclo, reconhecendo que a resposta aos

problemas iniciais implica obrigatoriamente novos problemas. Demonstração do facto que todo o trabalho é passível de crítica e de aperfeiçoamento, e até de ser posto em causa.

10 — Ter em conta, no desenvolvimento ulterior da aprendizagem, a introdução progressiva de aspectos de análise mais profunda, tais como: dimensão, alcance, consequências (conceitos de escala, de multiplicador, de custo), assim como certos princípios de analogia (pegar num objecto — ou numa ideia — e analisá-lo sob todos os ângulos e luzes).

Em todo o processo, é necessário ter em conta várias contribuições essenciais:

A — Cada participante deve trazer ao trabalho de grupo um máximo de contribuições.

B — O mestre deve controlar a dinâmica do processo, como "encenador", "provocador", "conselheiro" fonte de eventuais informações específicas e... enfim... juiz de um processo que compromete o futuro.

Aprender a reflectir sobre situações correntes, trazendo-lhes uma contribuição crítica e criativa numa perspectiva interdisciplinar, permite uma **formação** eventual mais capaz de responder às necessidades duma vida social caracterizada por uma sucessão de situações novas e divergentes, incompatíveis com um regime de respostas pré-elaboradas.

**António Sena da Silva**  
Arquitecto

## Texto gratuito sobre as águas do artista

O copo vazio está dentro da vitrina. É um copo de água vulgar. O homem que bebia nele encostado ao balcão de mármore, nunca mais foi visto naquele bairro onde era tido como artista.

Era um homem magro, sempre a fumar, que desprezava as pirâmides e se defendia dos ataques bizantinos bebendo água, numa ausência de comentário sobre a culpa das guerras.

Já uma vez o bairro ficara sem ele, quando desapareceu num dia de tuberculose e voltou meses depois, pintando furiosamente os agradecimentos à saúde regressada, embora ainda houvesse vários tipos de fome.

Entretanto a água continuava o ciclo. Afogava o bairro e o nevoeiro aconchegava a inspiração matriculada. A água caía então sobre as pedras brilhantes, sonoras e quase musicais das ruas desertas. O artista olhava tudo e encharcava-se silenciosamente enquanto os velhos dos sótãos morriam. A multidão atarefada banhava-se também nas ruas pintadas pelo artista, que entusiasmado exagerava as lágrimas do povo, criando um feriado nos mitos.

Quando a rua estreita gritava e se batia nos alvoroços, todos estavam isentos enquanto o artista se banhava na celeuma. De facto a água deste homem detinha um simbolismo inteligível que tudo agitava, num ritual de afogados, de analogias mágicas que baptizavam esgotos. E ele dizia que esta água lhe pertencia, que era só dele e para isso vivia fechado em casas de águas-várias enquanto detestava as crianças.

Houve calor e ventos alísios que teriam beijado as falésias que defendem o bairro das invasões de Agosto. Foram tempos secos. Águas paralisadas. Um mau bocado para o artista. O universo liquefeito cristalizava agora, reduzindo as estruturas ao silêncio, destruindo o movimento, as cores, as danças, os objectos molhados e também os corpos nus das mulheres que descansam ou dormem nas telas e aquecem ainda mais a cama desfeita onde o artista vive o seu suor e bebe também as águas paradas onde o Verão mexe asas minúsculas.

A princesa chega neste momento e cura o artista desta anquilose. Mas por pouco tempo. A princesa reverte a favor dos liberais e descamba em porno-star da igreja das avenidas, arrastando consigo para incensos vários o artista, cuja pituitária não se adapta, provocando o regresso deste em chávina normal ao copo que o espera sobre o balcão de mármore como único qualquer-coisa, valsa tracejante, lugar comum tributável, durante gerações de espelhos com o artista muito líquido num turbilhão de imagens no sono antes de dormir. Depois é beber sempre. Fermentar mais noites para forjar a sua própria mutilação líquida, esquecida antes de ignorada, durante gerações de lábios pintados de podridão. E é aqui neste mesmo sítio da morte das multidões que o artista grita levantando os braços: "Essas bocas miseráveis! Essas bocas porcas!" E foge para os fontanários verdes dos bichos que já morreram. E sorve metros cúbicos de todas as águas existentes. Chora convulsivamente, arrotta para espaçar, rejeita enco-

mendas de senhoras que bebem chá e transporta volumes para os outros verem como é. Regressa à taberna esquecendo definitivamente a princesa e grita: "Sou uma granada com vinte e tal anos!"

Dentro da taberna há sorrisos que nunca beberam água e lhe fazem perguntas, ele não responde e olha para o seu copo dentro da vitrina. Foi longa a ausência e o copo foi retirado para o museu. Uma consagração à medida dum bairro pobre. Há festa e vizinhança incomodada. O taberneiro sorri e fecha as torneiras de segurança. Depois é a debandada em silêncio durante gerações de torpor geral e consternação suave. São os bêbados da corte que tiram como um afluxo de madrugadas que afligem os vigentes.

A algazarra do artista acaba aqui. Pede lume aos vadios para incendiar a sua água. Receia que a ordem e o destino lhe destruam o ruído da água que ainda fluiu da sua última obra: Calabouço biológico para baloiçar gerações durante...

Encosta a cabeça na roupa roubada à vigília e enxuga o suor. Não consegue dormir sem culpas. Carrega o copo e aponta-o à garganta, depois escuta o líquido escorrer dentro dele como se fosse um crime.

O artista vagueia pelas incertezas habituais, sobrevive aos vários tipos de fome, e por fim, talvez numa esquina de luxo, consegue namorar a sério e já anda no automóvel dos pré-rafaelitas. Depois, é o percurso habitual: a barba e a cama feitas, as trovoadas páram e os pingos de chuva já não são música, os amigos dizem teve sorte já tem amigos, fecha a porta do gabinete, a sua primeira filha chama-se Vanessa e prepara-se para mais uma reunião teve sorte e tem muito talento diz o sogro em Zurique enquanto as vendas etcétera durante as gerações de estimulantes contradições e empolgantes situações ditadas por écrans maravilhosos... tudo isto calculem, sem ignominia...

Muito longe daquele bairro histórico o nosso artista já transfigurado pelas necessidades tortuosas do quotidiano, olha para o aquário que está no fundo do gabinete. O ruído é agradável, lembra a ciência e o progresso ao serviço de todos os homens preocupados com a beleza.

Aproxima-se do aquário, procura os peixes assustados, vê-os boiar à superfície. Estão mortos.

Recompõe-se do susto e pelo intercomunicador dá ordens mais ou menos frenéticas que fazem aumentar as exportações enquanto as fábricas etcétera.

Manda renovar constantemente a água do aquário e os peixes que morrem a seguir.

Olha novamente para o aquário onde estão a boiar mais peixes mortos. Suspira, sorri tristemente e então conclui que a sua água já não é a mesma nem tão pouco lhe pertence...

# Arquitectura uma das belas artes?

A Arquitectura erudita como uma das três "Belas Artes", artes grandes, que domina todo o panorama artístico espalhando o seu brilho pela miséria e fealdade do quotidiano da humanidade e dele tendo horror, é uma atitude do passado. As raízes de tal atitude, que se estendem à ideia de artista e Arte Renascentista, ao idealismo que marcou tal época, desenvolveram-se e floresceram até às "célebres" Escolas de Belas Artes, até à sua agonia por asfixia, por rarefacção face à realidade, mesmo aquela que esta "Arte" tinha servido.

Já no século XVIII inquietantes correntes paralelas de pensadores e arquitectos minaram tal estado de coisas. A brilhante trilogia desfazia-se, mas aparentemente tudo continuava.

Durante todo o século XIX as manifestações oficiais e as dominantes Escolas de Belas Artes faziam fogo sobre tudo o que pusesse em perigo o seu poder. Mas não se apercebiam que, para além das famosas batalhas que iam perdendo (por exemplo a dos Impressionistas), era todo um mundo que se esboroava.

Com o nascer do século XX, os movimentos modernos nas Artes em geral estão extremamente activos: adquirem cidadania, novas formas de arte são reconhecidas como tal e começa a desaparecer a hierarquia até então aí vigente. A Arquitectura, que tinha sido a maior das "artes maiores", começa a separar-se adquirindo um estatuto ambíguo — arte-técnica ou técnica-arte ou não-arte. Em contrapartida os Arquitectos manifestam uma nova atitude, uma consciência das responsabilidades sociais inteiramente novas que envolvem a sua profissão e a produção de Arquitectura.

A partir daqui a Arquitectura erudita é produzida por uma classe profissional que se vai afastando do meio artístico, mercê das ideias e práticas vigentes no Movimento Moderno. A construção da sociedade industrializada, da nova sociedade na URSS, a aproximação às técnicas que a Revolução Industrial vinha produzindo desde o século XVIII e a importância da construção de habitação e equipamentos, por parte dos governos, vem trazer ao arquitecto novíssimas ocupações. Já lá vai o tempo do palácio para o príncipe, da igreja encomendada por algum cardeal ou do desenho ideal de cidades abstractas. A complexidade do mundo da produção da arquitectura reflecte-se no seu projectar e pensar.

Paralelamente os movimentos artísticos do início do século XX, afirmando-se do seu tempo, admirando a máquina e glorificando a Indústria, e abertos a todas as formas de expressão (Arquitect-

tura à parte), não atingiam, como é natural, o grau de complexidade nos seus processos de produção. A cisão fazia-se cada vez mais entre os dois campos.

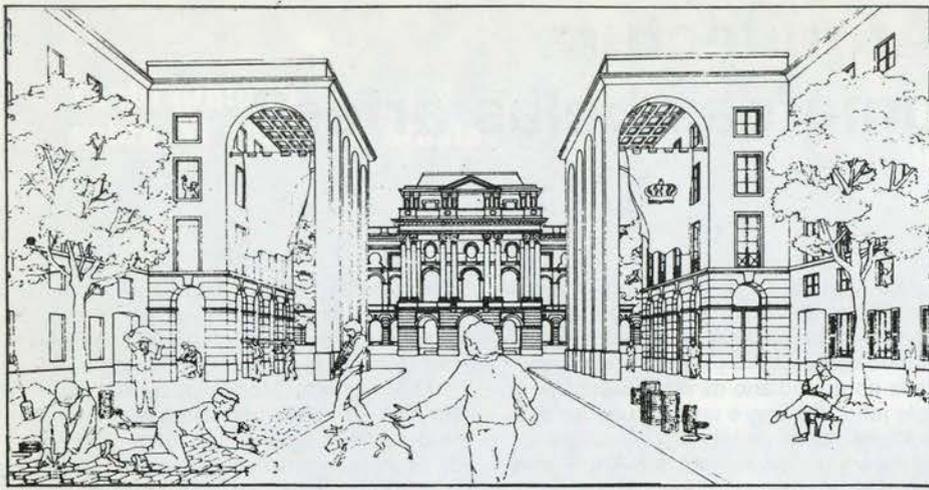
O Movimento Moderno, apesar de algumas das suas figuras mais eminentes se dedicarem à pintura e outras formas de expressão artística, como por exemplo Le Corbusier, ajudou a isolar claramente a Arquitectura. De nada valeram as experiências alemãs com a *Deutsch Werkbund* ou a *Bauhaus*, o caminho estava traçado!

Chegados aos anos 60, no momento da grande crise de valores da Arquitectura, no momento em que as experiências entre as duas guerras mundiais e depois da segunda, começaram a mostrar a sua realidade, os resultados estavam longe de corresponder às intenções iniciais, e outros aspectos da arquitectura começaram a ser olhados. Depois de uma visão essencialmente técnica, ou mesmo tecnicista, de uma recusa da visão da riqueza formal e espacial da Arquitectura, é a este último ponto que os arquitectos e teóricos da Arquitectura se agarram.

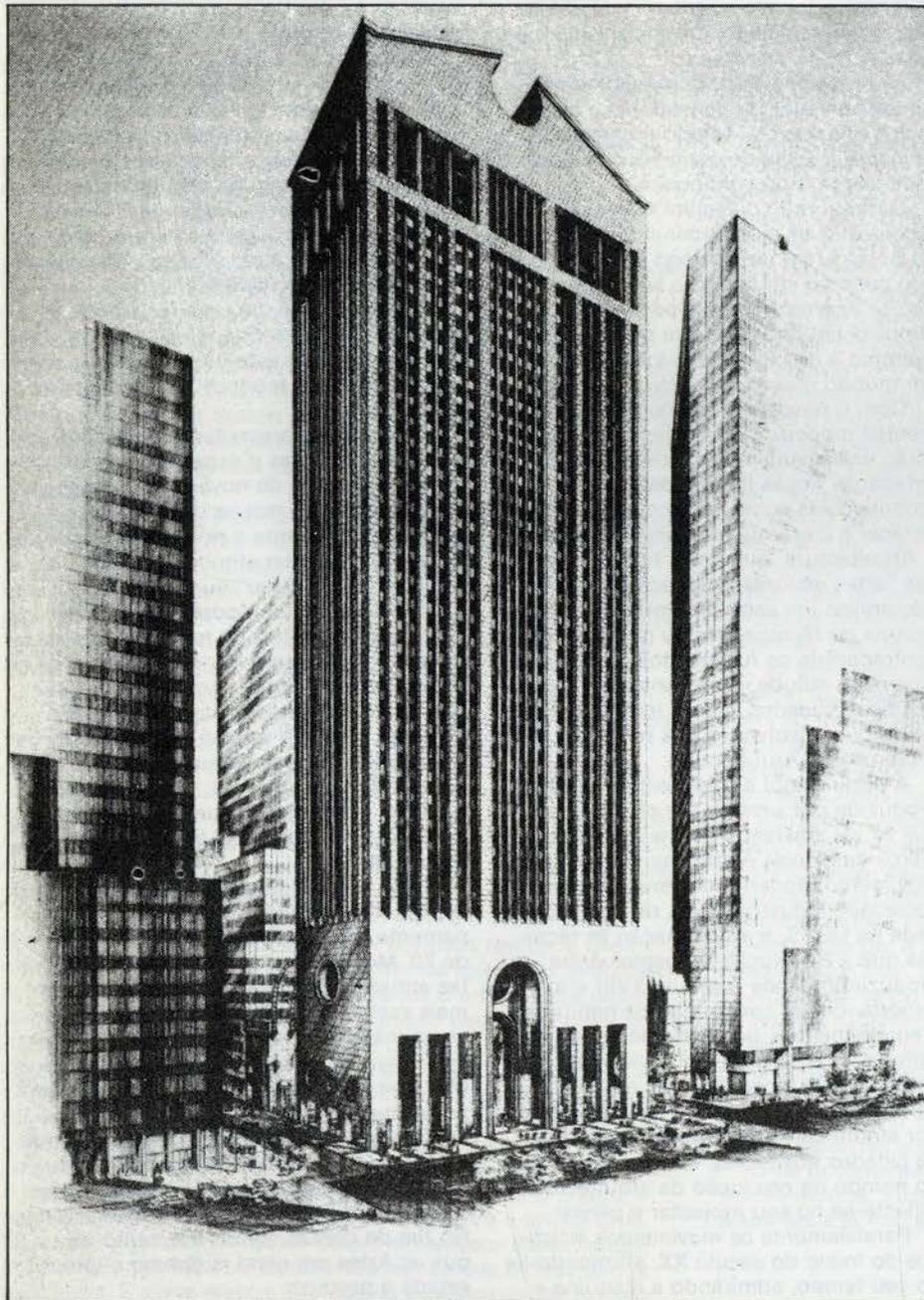
Os anos 70 apresentam toda uma série de pesquisas e experiências neste sentido e não as de novas aproximações científicas, até à recusa dos valores dominantes durante a primeira metade do século. Surgem atitudes de crítica ao pouco "racionalismo" que, apesar de tudo, o Movimento Moderno praticara. Daqui uma tentativa de repor a sua verdade, voltar às suas verdadeiras intenções. Surgem atitudes em torno das linguagens arquitectónicas na tentativa de repor um rigor que se tinha perdido ou usar as diversas linguagens como tal, como quem usa o verso, a prosa, o jornalismo, conforme as suas necessidades, as situações ou as suas preferências momentâneas.

Esta maneira de olhar e projectar a arquitectura dá-lhe nova dimensão, plenamente afirmada nos finais da década de 70. Movimentos criam-se à volta destas atitudes, procurando raízes culturais mais vastas, usando, por um lado, o vasto manancial da Arquitectura do passado, tanto longínquo como próximo (o Movimento Moderno por exemplo) e seu ambiente cultural e, por outro lado, a actualidade na sua complexidade cultural e social. Daqui o banir das atitudes de verdade e únicas, afirmar a ironia, o falso e o efémero, também, como Arquitectura. No fim de contas, juntar-lhe muito do que as Artes em geral já tinham e têm estado a produzir.

É também no final da década que estas atitudes vêm mais claramente a



Brigitte d'Heft e Michel Verliesden, projecto para o "Quartier des Arts", Bruxelas.



público. A Arquitectura, depois de tantos anos sem ser exposta, volta a sê-lo. As galerias de arte apresentam a obra e desenhos de arquitectos, os museus imitam-nas e as grandes manifestações mundiais de arte integram Arquitectura.

Em 1980 duas das mais conhecidas bienais de arte, a de Veneza e a de Paris, apresentam secções de Arquitectura. Veneza fá-lo pela primeira vez e Paris não o fazia desde 1971. Assim, Giuseppe Galasso, presidente da Bienal de Veneza, diz no prólogo do catálogo da Primeira Exposição Internacional de Arquitectura, sob o tema "A Presença do Passado", que a Arquitectura inaugura um sector autónomo como o Cinema o fez em 1932, e depois o Teatro, a Música, tudo sobre o tronco originário da Arte (tem o seu quê de irónico, depois de durante tanto tempo a Arquitectura ter sido a primeira das "Belas Artes"). O tema da exposição e os participantes apontam claramente para a renovação de certas tradições, de certas práticas e olhares da Arquitectura, do seu entendimento e inserção culturais bem mais vastas do que se vinha a fazer sob a égide do Movimento Moderno.

Em Paris, sob o tema "Saber Fazer a Cidade, Saber Viver a Cidade", arquitectos de menos de 40 anos apresentaram as suas obras individualmente.

Em Veneza havia uma disciplina e um conjunto de pequenas intervenções de cada arquitecto, em pequenos espaços alinhados e definidos entre colunas da cordoaria de antigos estaleiros da cidade. Estas intervenções eram, ironicamente, pequenas fachadas atrás das quais a obra era exposta. Europeus e Americanos, aglutinados à volta de tendências que dão pelo nome de Neo-Racionalistas, Post-Modernistas, participaram nesse "fachadismo" enquanto que três "one man shows" de Ph. Johnson, A. Gardella e M. Ridolfi eram apresentados sob o frontão do tão discutido projecto, do primeiro dos três, para o edifício da AT&T, numa fundamentação das raízes daqueles movimentos.

No limiar da década de 80, que tão definitivamente se inaugura, há que perguntar o que ela nos reserva. Há que perguntar se será de novo uma das "Belas Artes", num processo elitista, ou se conseguirá evoluir seguindo tendências definidas no Movimento Moderno, mas com outra óptica. E qual a relação da Arquitectura com as Artes? Deverá ser de reflexão não esquecendo a acção, nestes finais do século XX em que o pensamento se deve desenvolver para uma prática e produção das Artes e Arquitectura profundamente ancoradas nas realidades destas sociedades em mutação?

**Arq. Michel Tap**  
prof. da Fac. de Arquitectura  
de Lisboa

# Fernando Brito o Superfrique e a BD

No dia 9 de Outubro do ano passado, pela tarde (sei a data porque a registei no meu diário), acabei um quadro grande a tinta acrílica. Como não tinha dinheiro para me lançar a fazer nada que implicasse um grande movimento de fundos, mas também não queria ficar parado, comecei nessa mesma noite a improvisar uma história de banda desenhada para cujo argumento ia aceitando sugestões dos amigos que me visitavam. Fartámo-nos de rir.

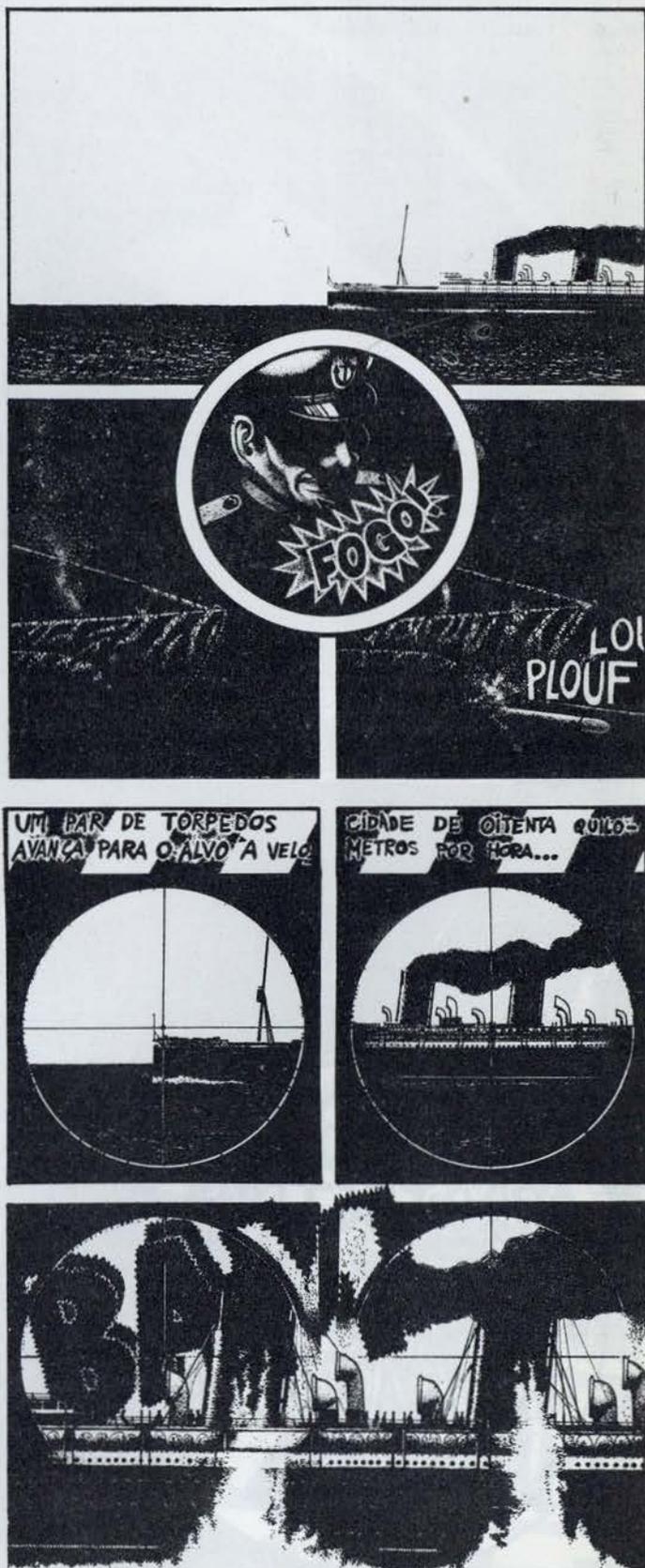
Foi a minha primeira experiência na especialidade. Não fiz rascunhos. As pranchas iam aparecendo, cada qual com os seus problemas, que iam desde quebras no ritmo a defeitos de letragem. Só me preocupei com os acabamentos. O trabalho foi executado a tinta da china preta sobre cartolina duplex, nas dimensões de 60x45cm que, tanto quanto sei, não correspondem a nenhum formato estandardizado.

Resumo do argumento: o mercado negro da capital de um país que não existe e é controlado pelo grande **Fernando Brito**, personagem carismático, erudito e requintado, mas vítima de profundos complexos de inferioridade.

Um concorrente surge: o **Superfrique**, indivíduo maquiavélico que aspira ao domínio do submundo, lobo com pele de cordeiro, gangster sem escrúpulos que age com o apoio das camadas mais jovens da população a coberto da sua reputação de Prémio Nobel da Paz.

O episódio reproduzido refere-se ao afundamento (por um submarino às ordens do **Superfrique**) de um paquete onde seguia secretamente um carregamento de produtos farmacêuticos destinados aos laboratórios ilegais do grande **Fernando Brito**.

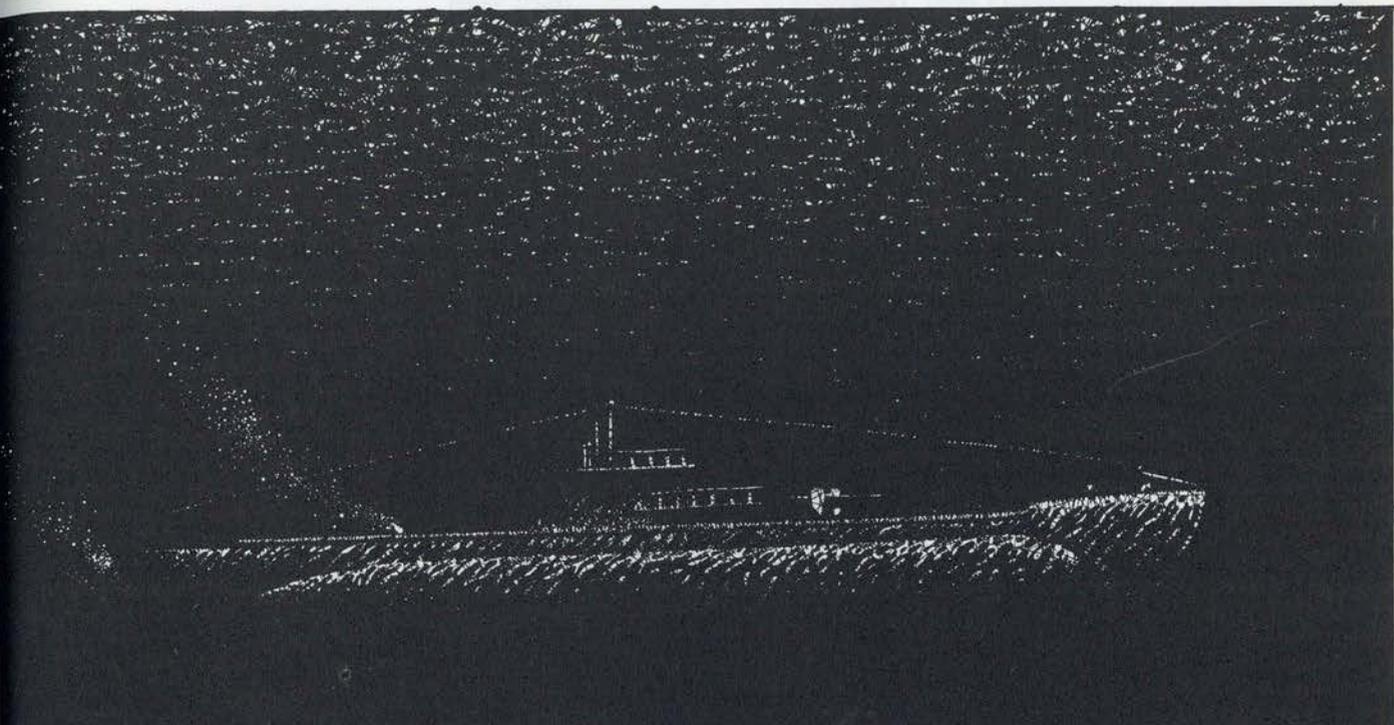
**Fernando Brito**





OS DOIS  
PROJECTEIS  
ATINGEM O NA-  
VIO ABAIXO DA LI-  
NHA DE AGUA, NA  
MEIA-NAU,

PROVOCAN-  
DO UMA INUNDA-  
ÇÃO INCONTROLÁVEL.  
NÃO HA' NADA A  
FAZER PARA SALVAR  
OS PASSAGEIROS



E O MISTERIOSO SUBMERSÍVEL AFASTA-SE DO LOCAL DO CRIME, SOR-  
RATEIRAMENTE, ENQUANTO O PAQUETE SE AFUNDA.

ALÔ CHEFE! MISSÃO  
CUMPRIDA! OVER!

NO DIA SEGUINTE, INFORMADOS POR TELEFONE-  
MAS ANÔNIMOS, OS JORNAL DA CIDADE NOTICIAM...



BOM TRABA-  
LHO COMAN-  
DANTE!

O JORNAL DO TRABALHA  
...CTO DE PIRATARI  
O JORNAL  
SUBMARINO DESCONHE  
ATACA PAQUETE

# Cinanima 80

## PRÉMIOS

Modalidade A — (filmes com menos de 3 minutos)

**"Dançar ao som das flautas de Josef Strauss"** de Guerrit Van Dijk (Holanda).

Modalidade B — (filmes entre 3 e 24 minutos)

**"O Sr. Pascal"** de Allison de Vere (Inglaterra);

**"Getting sarded"** de Richard Condie (Canadá).

Modalidade E — (filmes publicitários)

**"Godewind: Mona Lisa"** de Purdum/Goldberg (Inglaterra).

Modalidade F — (filmes de informação)

**"A água é preciosa"** de B.R. Shendze (Índia).

Modalidade G — (filme realizado por estudante)

**"Nó Górdio"** de Szilazi Zoltan (Roménia).

Modalidade I — (filme para a infância)

**"A caça"** de E. Nazarov.

Prémio especial do júri:

**Conjunto de filmes da Polónia**

Realizou-se de 19 a 23 do passado mês de Novembro, o 4º Festival Internacional de Cinema de Animação — Cinanima-80, em Espinho, uma iniciativa da Nascente — Cooperativa de Acção Cultural de Espinho, com o apoio de organismos oficiais, tais como o IPC, DGAC, FAOJ e a CM de Espinho, e organizações internacionais ligadas ao cinema de animação, como a ASIFA (Associação Internacional de Cinema de Animação), a BILIFA (Organização Internacional de Coordenação dos Institutos de Cinema de Animação) e a FICC (Federação Internacional de Cineclubes), e ainda com a colaboração da UNESCO.

É de salientar, em primeiro lugar, o trabalho da Organização do Festival, actualmente um dos grandes festivais de Cinema de Animação a nível mundial, trabalho do grupo de activistas da secção de Cineclubes da Nascente, que apostaram na realização deste CINANIMA.

Quanto ao festival propriamente dito, diríamos como Gaston Roch, que se tratou de um festival médio, o que se afigura normal, pois está submetido à produção mundial, que oscila de ano para ano.

Os filmes apresentados não mostraram grandes novidades no campo criativo e foram sensivelmente inferiores a outros apresentados noutras edições, principalmente no CINANIMA-78.

Dos filmes exibidos salientamos a retrospectiva dos premiados no CINANIMA-79, que abriu o festival, com os filmes **"The Oriental Nightfish"** (Um Universo Desconhecido) de Ian Emes, da Inglaterra, **"Oh! My Darling"** de Borge Ring, da Holanda, **"Ubu"** de Geoff Dunbar, de Inglaterra, **"Winston Saxo"** de Robert Balsler, da Espanha, **"Hokusai"** de Tony White, da Inglaterra, **"Pika-Don"** (A Bomba) de Benzo Kinoshita, do Japão, e **"Auto Bahn"** de John Halas, da Inglaterra, referidos na ArteOpinião nº 9.

No dia 19 iniciou-se a Sessão Competitiva Internacional com o filme **"Cantiga do Passeio"** de Artur Correia e Ricardo Neto, filme de animação convencional, com música de José Barata Moura, com boa fotografia mas com uma repetição excessiva de imagens, o que como filme didáctico possui um certo interesse.

Apesar da fraca presença Checoslovaca é de sublinhar o conjunto de filmes polacos que foram devidamente agraciados com um prémio especial do júri

**A URSS, que embora só com três filmes, teve uma boa presença este**

ano, obtendo um deles um prémio do júri. Referimos ainda a presença pela primeira vez neste festival de filmes de animação da Austrália, Áustria, China, Islândia, Turquia e Venezuela, apesar de este ano se ter notado a ausência do Japão e da RFA.

Damos seguidamente um comentário resumido de alguns filmes exibidos:

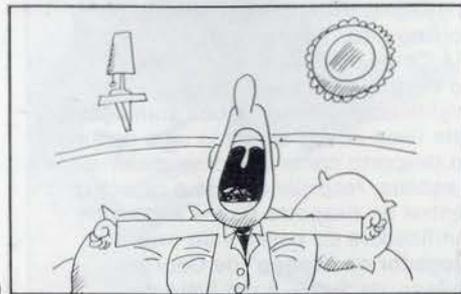
**"Vida e Morte"** de Joost Roelofez, da Holanda, em que percorremos o universo do sonho do professor Roelofez através do tempo. Filme do famoso desenhador holandês que funciona como um zoom de aproximação da imagem durante os 7 minutos e 30 segundos do filme. Com um desenho bem elaborado, este filme transporta-nos em poucos minutos através do tempo onde a vida se projecta na morte e vice-versa. **"Balada sobre Podrovina"** de Zeljiko Nemeč, da Jugoslávia, é um filme imaginário com plantas regadas nas nuvens, que ilustra uma canção popular do folclore jugoslavo. De tipo surrealista, ligado ao sonho e ao líbido, de cores esbatidas e animação razoável. **"A água é preciosa"**, de B.R. Shendze, da Índia, filme didáctico, premiado como o melhor filme de informação. Com uma boa animação, mostra as várias formas de contaminação da água, indica as várias soluções para a evitar e dá-nos uma certa perspectiva de estética oriental. **"Com os homens"** de Wolfgang Mond, da RDA, apresenta-nos um homem indiferente ao seu semelhante, que se apressa a chegar a casa para aí se contemplar ao espelho, orgulhoso do seu aspecto físico. Com uma evocação narcisista é um filme de crítica social, com uma boa fotografia e uma animação interessante. Poderia ter sido um dos filmes premiados na modalidade. A **"Sexy Lola Automatic"** de Ryszard Antoniszczak, da Polónia, apresenta-nos a história da boneca Lola uma máquina de "strip-tease". Evocação da mulher-objecto, numa sociedade de consumo.

**"A-B"** de Misoław Kijowicz, da Polónia, recria a conferência, mostrando duas personalidades do indivíduo, através de uma animação simples em que apresenta o lado A da plateia, e depois através de um "travelling" da câmara, passa para outro lado, o lado B, mostrando primeiro uma expressão apologetica dos indivíduos e depois uma expressão de impaciência, de perigo, de contrariedade. **"Cinema Verdade"** de Andrzej Warchal, da Polónia, é um exemplo de uma mensagem curta, muda, com uma comunicação eficiente; um homem calado tem os olhos vendados, quando começa a falar uma venda negra

Vida e Morte (Holanda)



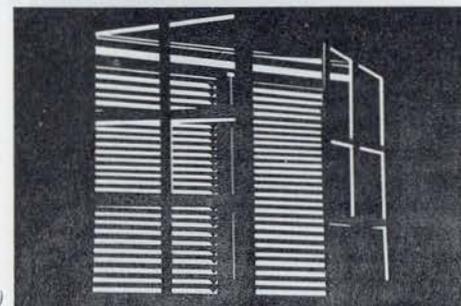
A Cidade dos Lilases (Suíça)



Train Avant (França)



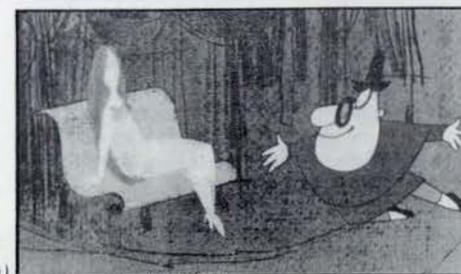
Que me angustia tanto? (Suíça)



Desporto de Élite (Suíça)



O Prego (Checoslováquia)



começa a tapar-lhe a boca. **"Nocturna Artificial"** de Timothy/Stephen Quay, da Inglaterra, é um filme de animação que diríamos de tipo surrealista. Poderia comparar-se a um exercício de escrita automática. O filme resulta pelo incómodo que cria, mas falha pela sua longa duração. No entanto, uma das raras experiências que neste festival nos agradou bastante. **"A Cidade dos Lilases"** de P.Y.Jetzer, da Suíça, recria as condições de habitação das nossas cidades, com os incómodos dos vizinhos, a fúria, a vingança, o bate nas paredes com os cabos das vassouras. Desenho de tipo linear com uma animação convencional. **"Train Avant"** de Paul Cornet/Jyppe Rochault, da França. A partir do carrinho com rolamentos da infância, passando pelo carro com rodas, depois com direcção, chega ao carro com pedais. Filme sobre a origem do automóvel, com uma animação fraca. **"Que me angustia tanto?"** de Martiel Wannaz, da Suíça, é um filme de animação experimental que, num clima impressionista, representa um homem em fuga, em corrida desesperada, ressaltando o medo, o bater do coração, os passos ruidosos, a respiração ofegante. Interessante experiência a preto e branco, com uma técnica convencional. **"Viagem a Pest-Buda num barco a vapor em 1846"** de Gyozo Somogyi, da Hungria, apresenta através de uma animação tipo-gravura, com colagens e recortes, a história do barco a vapor Arpad que chegou em 1846 ao porto de Budapeste, assistindo então à vida quotidiana desta cidade naquela época. **"Penélope no Templo das Artes"** de Luminita Cazacu, da Roménia, é uma sátira à condição feminina actual, uma crítica à filosofia machista, que considera a mulher incapaz para a realização de grandes obras artísticas. Curiosa visão do nascimento da arte abstracta, quando a mulher deixou de posar para o homem-artista. Com boa fotografia, a animação é do tipo clássico. Não apresenta esteticamente uma proposta original, resultando numa experiência académica de animação para contar uma história. **"Ylva"** de Jannik Hastrup, da Dinamarca, conta a história de Ylva e Ingvar, dois camponeses que representam a luta contra os opressores da época. A história passa-se no séc. XII, quando a Igreja e a Monarquia oprimem os pequenos camponeses. De desenho simples e sóbrio, e uma cor bem conseguida, resulta demasiado longo (25 minutos) apresentando uma animação de tipo convencional. **"Criação"** de Peter Pulu, da Áustria, apresenta em 12 minutos a história da dialéctica artista-natureza e sua representação; atraído pela beleza de uma flor, um pintor tenta sucessivamente a sua representação. A impossibilidade de alcançar a sua essência recria o conceito semiótico do esforço infrutífero do Homem para compreender o místico da natureza. Diríamos que é este o campo do artista. Com desenho imaginativo e vários efeitos de animação é um filme interessante. **"Getting started"**

de Richard Condie, do Canadá, dá-nos uma visão do artista indeciso para iniciar o seu trabalho matinal. A procura do momento oportuno dá origem a hesitações. De sublinhar a cena de dor fantástica. Filme de animação muito imaginativa, justamente premiado "ex-aequo" pelo júri na modalidade B (de 3 a 24 minutos). **"A casa na cidade"** de Bettina Matzkuhn, do Canadá, apresenta-nos uma animação com uma engenhosa técnica de bordados e retalhos de tecidos, resultando num excelente trabalho experimental, embora com uma linguagem estética nem sempre bem conseguida. **"Desporto de elite"** de L.A. Corey, da Suíça, é um filme de crítica ao desporto estupidificante e mistificante. Com uma boa animação, este filme afirma-se como uma denúncia ao desporto como objectivo materialista e egoísta, recordando que o objectivo central do desporto é uma actividade purificadora do corpo e do espírito. **"Jogador no Espaço"** de Georges Dufaux, da Suíça, é um filme de animação de objectos, com peças metálicas, parafusos, porcas, tubos de canalização, etc. Com animação interessante algo humorística. **"Dançar ao som das flautas de Josef Strauss"** de Guerrit Van Dijk, da Holanda, filme em que a música de Strauss tenta levar a uma reflexão política sobre um dos maiores reaccionários da nossa época, chefe do partido alemão CDU, antigo colaborador nazi, hoje reabilitado. Quanto a este filme, apesar de identificados com a sua mensagem e da admiração que nos merecem muitos dos trabalhos deste realizador, empenhado na intervenção política e social (recordamos por exemplo "Amai-vos uns aos outros", exibido o ano passado), estamos totalmente em desacordo com a atribuição de um prémio pelo júri na modalidade A (com menos de 3 minutos), pois vários outros filmes justificavam a atribuição deste prémio. Consideramo-lo esteticamente fraco, fazendo-nos recordar uma tentativa de revivalismo da estética do realismo socialista. **"Instant Sex"** de Bob Godfrey, da Inglaterra, é um filme de animação clássica que parodia a sociedade de consumo, com a venda em supermercados de produtos para "sexo instantâneo"; um velho enche o apartamento com estes produtos, esquecendo-se de ler o aviso nele inserido "Warning: too much sex may damage your health". Animação com um humor tipicamente inglês. **"Obrigado, senhor"** de Mim Hain, da Inglaterra, é uma tentativa interessante de animação, que exemplifica o percurso histórico da colonização religiosa, que bem se pode aplicar à nossa. Ao culto de um ou mais deuses alguém surge a impor um outro Deus. Apesar dessas conversões forçadas, os primitivos deuses são os que são preferidos e que fazem parte da cultura desses povos colonizados. Para meditar... **"A Feiticeira"** de Vlastimil Herold, da Checoslováquia: trata-se de um trabalho fraco, esteticamente mal

definido, apesar da boa técnica de animação. **"Miau, Miau, o gato bom"** de Ho Ju Moon, da R.P. da China é uma história clássica, algo ocidentalizada, que apresenta um bailado esteticamente bem conseguido. História do gato bom que se deixa dominar pelos ratos pela sua inexperiência e que termina impondo o seu respeito em boa harmonia. De saudar esta primeira aparição da R.P. da China no Cinanima.

**"Godewind: Mona Lisa"** de Richard Purdum/Eric Goldberg, de Inglaterra, é um filme publicitário, eficiente, com humor e uma animação profissional. Mona Lisa, atormentada pelos artistas, foge do quadro para se acalmar e deliciar com um excelente cigarro. Pela sua qualidade foi premiado pelo júri na modalidade E (publicidade). **"Nó Górdio"** de Szilagi Zoltan, da Roménia, é um filme sobre o heroísmo e o empenhamento político; com um bom desenho, baseado na fotografia. Boa animação e exemplo de um trabalho esteticamente bem desenvolvido. Prémio do júri na modalidade E (realizado por estudante). **"O prego"** e **"O castelo de lobos"**, da Checoslováquia, são filmes de animação convencionais, tecnicamente bem executados, mas fracos. **"Magia a preto e branco"**, de Jerry Hilbert, da Inglaterra, é uma provocação imaginativa ao filme a preto e branco. Trata-se de um filme experimental, com interesse. **"O Sr. Pascal"** de Allison de Vere, da Inglaterra, é um filme curioso que nos conta uma história simples, mas imaginativa, com uma boa cor e uma animação criativa; o velho sapateiro, sentado à porta da Igreja, contempla um crucifixo e no seu sonho todos os milagres se tornam possíveis. Premiado pelo júri "ex-aequo" na modalidade B (de 3 a 24 minutos). De salientar ainda o filme **"Caça"** de E. Nazarov, da URSS, filme didáctico de defesa dos animais, que se inicia pelo sonho de um rapaz, que contempla a fotografia de um leão morto por um caçador. Com uma boa animação e uma técnica apurada, este filme foi justamente premiado pelo júri na modalidade I (para a infância). Referimos ainda a longa metragem **"Elpidio Valdez"** de Juan Padron, de Cuba, que no ano passado não chegou a tempo do Cinanima 79, que nos conta a história do guerrilheiro Elpidio Valdez durante a colonização espanhola; com uma boa cor e uma animação eficiente, este filme de aventuras faz-nos passar 70 minutos agradáveis com o famoso guerrilheiro. Uma referência ainda à presença de Robert Balsler, de Espanha, com **"Winston-Majorette"**, continuação da série publicitária, que ganhou o ano passado o prémio da modalidade E (publicidade), com o filme "Winston-Saxo".

Salientamos agora o trabalho dos ateliers, que este ano tiveram uma afluência recorde, com um total de cerca de 30 estagiários, que uma vez mais sob a orientação do professor belga Gaston Roch e a colaboração da equipa de monitores franceses do "Collodium

*A Caça (URSS)*



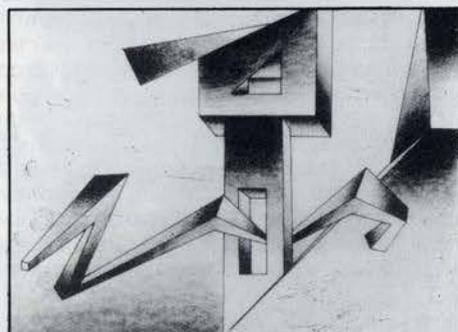
*Elpidio Valdez (Cuba)*



*Anima (Suíça)*



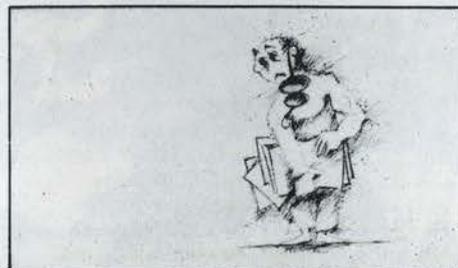
*Metal Precioso (USA)*



*Um lago no deserto (URSS)*



*In Praxi (RDA)*



Humide”, além de alguns monitores da Nascente. Esta actividade paralela do Cinanima vem-se revelando como um dos elementos mais importantes do festival, permitindo a divulgação da técnica do cinema de animação e a experiência e a discussão dos problemas que este meio de expressão plástica implica. Mantivemos uma entrevista com a equipa de monitores do “Collodium Humide” que publicaremos no próximo número de ArteOpinião. Gaston Roch e o Collodium Humide foram os motores dos Ateliers de animação durante os Cinanima, dando todo o apoio pedagógico e técnico a esta realização da Cooperativa Nascente, tendo já criado algumas raízes em Espinho e também entre vários alunos do curso de Design (Artes Gráficas) da ESBAP. Este ano, por nossa iniciativa junto dos responsáveis pelos ateliers Rui Brás, foram convidados a enviar participantes para o estágio a Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design e o Conselho Directivo da ESBAL, tendo a Associação de Estudantes enviado três estagiários; apesar dos três convites dirigidos ao Conselho Directivo, por razões não esclarecidas, não terão sido distribuídos ao grande número de interessados em estagiar em Espinho. Burocracia? Extravio? Cesto dos papéis? Os alunos terão de investigar o que terá acontecido aos convites. De notar ainda a presença de dois professores e alguns alunos do Instituto de Belas Artes da Madeira nos ateliers de Animação, que tiveram subsídio de viagem e estadia pagas. Os alunos da ESBAL que tomem boa nota e façam as diligências necessárias para o Cinanima-81.

O acto final do Festival consistiu numa recepção oferecida aos convidados deste Festival, onde se procedeu à entrega dos prémios atribuídos pelo júri, com a presença de cerca de 100 pessoas.

Quanto à Organização, cabe-nos destacar o trabalho realizado pelo responsável pela imprensa, Agostinho Chaves, que nos possibilitou uma informação eficaz, e pelo responsável dos ateliers, Rui Brás, que nos facilitou a cobertura do festival.

Uma palavra ainda para o cartaz do Cinanima-80, de João Machado, também autor do design dos golfinhos atribuídos como prémios do júri.

**José Calvet**

# 1980 UM ANO CONTRA-A-CULTURA

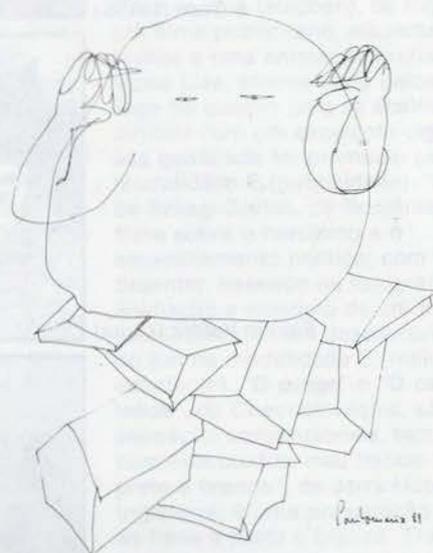
Toda a opinião pública bem informada sabe já que o SÁTIRO foi o homem-sombra por detrás de todos os partidos, pessoas ou coligações que, até ao momento, detiveram o Poder de decidir o que é cultura e o que não o é. Só perante os santos da minha devoção tenho obrigação de prestar contas, pois sou o capitão nesta terra depois do Altíssimo (mas este, na prática, não conta). No entanto, por uma questão de vaidade, gosto sempre de, no fim de mais um ano de paz e de felicidade, prestar contas perante ti, humilde leitor.

1 — Um dos feitos de que mais me orgulho neste ano foi a promoção das Comemorações Oficiais do IV Centenário da Morte e Esquecimento do Camões. Habilmente, consegui fazer disfarçar por detrás de um fascinante conflito institucional (digno de Bizâncio), a anulação de uma série de homenagens que outros pensavam fazer ao grande marginal, já aqui denunciado (vidé — ARTEOPINIÃO nº 10).

2 — Promovi a campanha do Património subordinada ao tema: Cultura Só A Do Passado, que se desdobrava na seguinte ideia-chave: o que se faz agora não é cultura. No entanto, geraram-se diversas contradições porque mesmo a cristalização (e eventual liquefacção) da cultura do passado, longe de servir de válvula de escape, como eu previa, desencadeava movimentações culturais no presente, punha Em Marcha Associações e acções de defesa do Património, com ideias desagradabilíssimas que punham em causa o fundamental (vidé — ARTEOPINIÃO nº 12, caso da Feira de Jerónimos, junto à qual se encontra um monumento). E apesar da resistência (sabia que o Restaurante Bebinça já abriu as suas portas e transmitia ao público Boas Festas e Desejos de um Feliz Ano Novo?), tivemos de meter o Património na gaveta.

3 — Foi, ainda, necessário acabar com o desaforo generalizado que se instalara por este país fora: Os centros culturais, que têm a liberdade de levantar as questões que bem entenderem desde que não o façam numa perspectiva errada, por exemplo, marxista. Fizemos o que pudemos e se mais não fizemos foi devido à variedade de frentes de luta: Pois os grupos teatrais não queriam ir trabalhar para fora dos grandes centros, no secreto intuito de fazer concorrência aos párocos?

4 — Encarreguei-me de dirigir uma acção de guerrilha para



impedir que uma peça de teatro fosse realizada num museu (Brada aos Céus!!!). O emprego de granadas de gás lacrimogéneo e pistolas de água foi o suficiente, não tendo sido necessário fazer sangue mas estava pronta a intervir uma Brigada de Corta-Unhas. Imaginem?!?!... a confusão que seria se nos museus se começava a fazer teatro, nas igrejas a dançar Can-Can, no Parlamento a vender produtos hortícolas... (É preciso cortar tais veleidades pela raiz, como diria o Mr. Chance).

5 — Fala-se muito no ressurgimento do cinema português, mas ele não ressurgirá. Basta dividir o custo do filme português pelo número de espectadores para a opinião pública compreender que é um absurdo produzir cinema em Portugal: não só é mais caro, como sai mais dispendioso.

6 — Creio que a minha acção mais importante foi no campo dos grandes mass-media que, com a educação, são uma constante fonte e lamaçal de preocupações para mim. Todos os leitores terão de concordar que a desculturização foi quase perfeita, apesar de algumas sabotagens como o facto de me terem tirado o Henrique Mendes do Show... Mas da sessão à Boris Karloff no dia 6 de Dezembro ninguém os safou!

7 — E, à guisa de conclusão um pouco embevecida, quando descobri, enfileirando com Marx, Lênine, Stáline, Mao Tsetung e Jiang Qing, que "os jornalistas e os intelectuais são pequenos, burgueses e urbanos"! Dignos portanto do maior dos desprezos para mim, simultaneamente proletário industrial, camponês rural, membro da alta burguesia, possidente, desdentada e aristocrata de sangue azul. O que eles forem, serei o contrário, única forma de ser o Sátiro.

P.S. — Estou numa excitação para contar o que planeio fazer em 1981, só levantar um pouco o manto diáfano... mas vou resistir.

*Sátiro*



