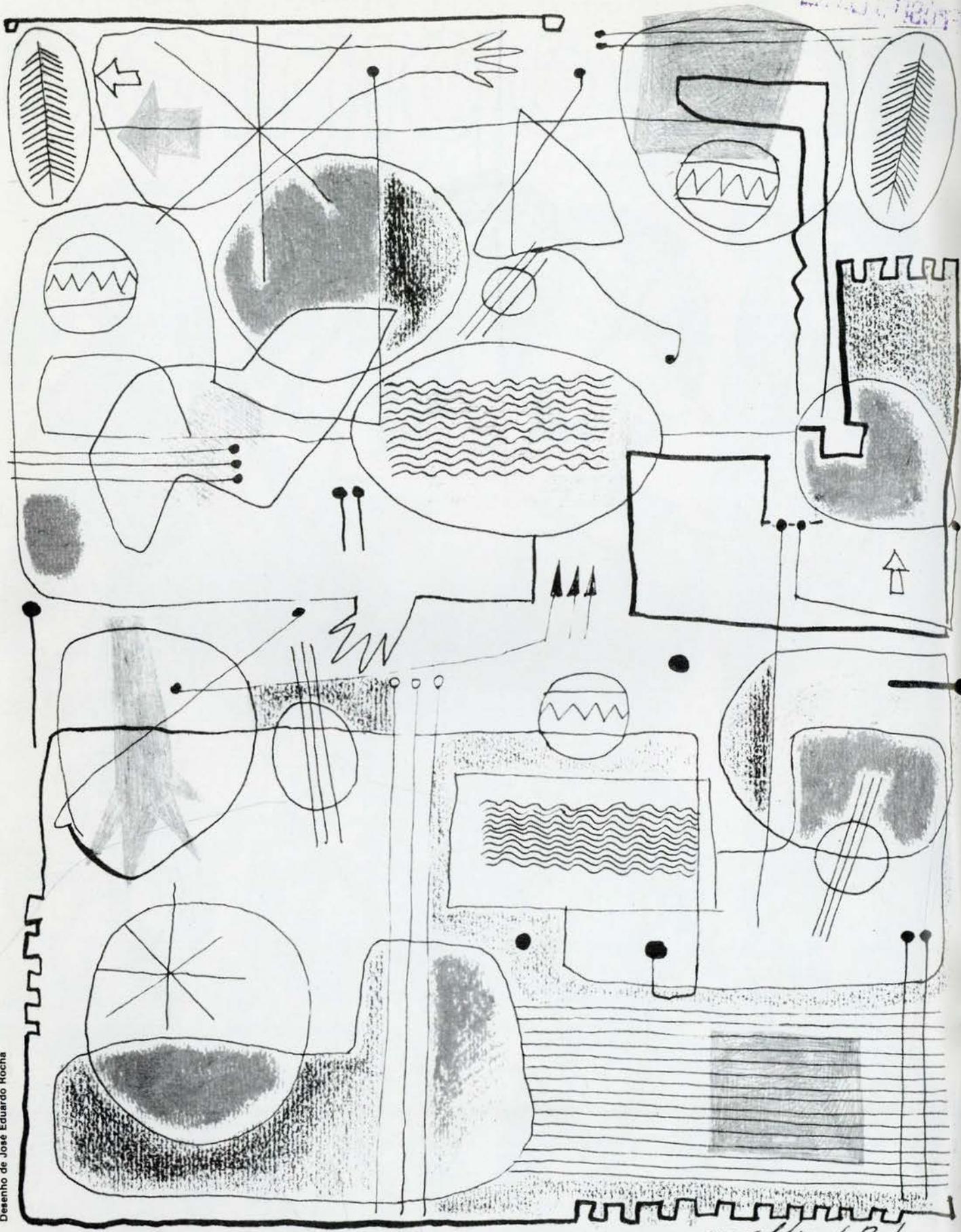


arteopinião

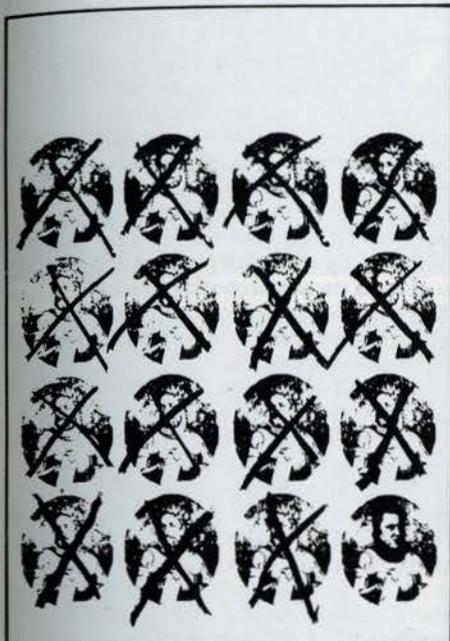
Nº 14 Março/Abril 1981

Preço: 80\$00





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. Teixeira da Mota
Gonçalo Ruivo
José Calvet de Magalhães (Porto)
Judice da Costa
Mafalda Osório
Sanches Ramos

Gráficos

Álvaro Rosendo
Eduardo Coutinho

Colaboraram neste número

Carlos Amado
Carlos Pereira Gonçalves
Joana Zúquete
Luísa Lima
António Campos Rosado

Propriedade

Associação de Estudantes
de Artes Plásticas e Design

Sede

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

Composição, montagem e impressão

Grua, Artes Gráficas Lda.
Calçada dos Barbadinhos, 114-A
telef.: 84 05 15
1.100 LISBOA

Distribuição

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

Periodicidade: bimestral

Preço: 80\$00

Tiragem: 3.000 exemplares

Este número foi subsidiado pela
Direcção Geral do Ensino Superior

Porte pago



SUMÁRIO

- 2 ENTREVISTA
COM O COLLODIUM HUMIDE
- 5 O MURALISMO IMPOSSÍVEL
Filipe Rocha da Silva
- 9 CABO VERDE
Povo e Cultura
João Freire de Oliveira
- 13 O CAMÕES
NUNCA EXISTIU
Rolando Dário
- 14 UMA VISÃO
DA SEMANA DE ARTE E ENSINO
Annateresa Fabris
- 17 O ESTADO NOVO
E AS ARTES
2. Arquitectura
Margarida Calado
- 24 BREVES
- 27 EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA
- 29 FALAR DE ECOLOGIA
Entrevista com Afonso Cautela
- 32 ASSOCIAÇÕES
DE DEFESA DO PATRIMÓNIO
Jorge Custódio
- 36 ARTE:
Da Índia, do Eterno Oriente
Pedro T. Mota
- 37 PATRIMÓNIO
E EQUIPAMENTO URBANO
J.M. Pedreirinho
- 39 A VERDADE SOBRE CAMÕES
E.M. de Melo e Castro
- 40 DOIS TEXTOS
DE VAZARELY
António Quadros Ferreira
- 43 COGUMELOS
Luiz J. Carvalho
- 44 SÁTIRO, O LOUCO

Entrevista com o Collodium Humide

Do encontro com a equipa de monitores franceses "Collodium Humide" presentes na Cinanima 80, surgiu esta entrevista que aborda vários aspectos do cinema de animação: a experiência deste grupo no Festival, o uso pedagógico do cinema de animação, e um pouco da experiência do cinema de animação em França. Realizámos esta entrevista com três dos elementos da equipa: Paul Belin, Gérard Michel e Denis Gasté.

AO — Qual a experiência que o "Collodium Humide" teve ao longo destes três últimos festivais, principalmente em relação aos "Ateliers de Animação que, pelo que pudemos constatar, foram um verdadeiro sucesso, e o que pensam de um Festival deste tipo?

PB — Este Festival assume uma característica diferente com a realização dos estágios nos "ateliers" de animação, onde os estagiários podem encontrar vários realizadores com quem podem discutir os vários problemas da animação, apesar de este ano o grande número de estagiários ter tornado a comunicação e a discussão mais difíceis.

AO — A importância deste Festival na Europa e no mundo é resultado do esforço dos activistas da Cooperativa Nascente que, com esta 4ª edição, se afirma como um dos grandes acontecimentos no campo do cinema de animação. O que pensam da possibilidade de desenvolvimento do cinema de animação de acordo com a vossa experiência destes últimos três anos?

PB — O que podemos dizer é que este Festival não difere fundamentalmente dos de Annecy, Ottawa e Zagub. A sua originalidade está no facto de ele ter paralelamente a funcionar "ateliers" de iniciação ao cinema de animação e divulgação junto de milhares de crianças das escolas da região, procurando com isto criar a difusão de um meio de acção cultural através do país, principalmente a nível da região. Isto é perfeitamente original em relação ao Festival de Annecy que se realiza em França de dois em dois anos, não contendo outra actividade a não ser a projecção de filmes. Em relação ao Festival de Ottawa, que se assemelha um pouco ao de Espinho, pois aí existem também "ateliers", a diferença fundamental reside em que estes são ateliers totalmente profissionais, e não num sentido de animação cultural. São destinados à formação ou ao complemento da formação dos estudantes de artes

gráficas e não são abertos a toda a gente.

O grupo "Collodium Humide", tendo estado envolvido na criação dos "ateliers" e devido ao grande interesse suscitado e ao desenvolvimento que estes sofreram nestes últimos três anos, pensa que o seu contrato moral está a chegar ao fim e que terão de dar a vez aos monitores da Nascente.

AO — Que tipo de pessoas procuram o cinema de animação em França? Tratar-se-ão de pessoas canalizadas pelas Escolas de Belas Artes, pessoas ligadas à publicidade...

PB — O cinema de animação recruta pessoas que pertencem a vários níveis. De um lado existe a formação oficial, que se distribui normalmente pelas Escolas de Belas Artes (creio que existem oito em França). Por outro lado há os institutos de formação profissional, públicos ou privados, como por exemplo a "École de la Chambre du Commerce de Paris" que dá um diploma oficial. Por outro lado há as pessoas que não passam pela escola, fazendo a sua formação por via autodidáctica: através da leitura de livros, visionamento de filmes, através da TV e em festivais; ou recorrendo a estruturas de formação, que existem e que geralmente são ao nível associativo, feita por estágio. Existe também uma formação no quadro das actividades propostas pelo Ministério da Juventude e Desportos com estágios de formação com vários graus, onde nós intervimos regularmente, ou ainda uma outra via, que existe há cerca de cinco anos, que são os "Ateliers de Criação Regionais", criados pelo Instituto Nacional dos Audo-Visuais e pelo Fundo de Intervenção Cultural, existindo 12 ateliers em França. Estes ateliers têm material à disposição de pessoas ou associações que desejam criar algo em cinema de animação. O "Collodium Humide" foi requisitado para a formação de vários monitores para estes "ateliers" e para solucionar certos problemas suscitados pelos materiais a utilizar. Há neste momento um interesse na criação de várias escolas-piloto em França onde se possa fazer uma formação nas actividades pré-escolares ou pós-escolares no campo do cinema de animação.

AO — Parece uma experiência muito interessante, podem adiantar-nos algo sobre os resultados obtidos nessas escolas-piloto?

DG — Estas experiências iniciam-se com a projecção de um filme para discussão, seguindo-se a realização de um filme sobre um assunto determinado



Atelier — animação com areia



Grupo Collodium Humide em Espinho



Atelier som

tentando que a criança realize a sua própria mensagem. Estamos a tentar fazer experiências, principalmente com a Universidade de Grenoble, no sentido de integrar o cinema de animação nas actividades da escola. Consideramos que as crianças trabalhando imagem por imagem, ao seu nível e ao seu ritmo, compreendem e realizam plenamente a sua mensagem, isto é, ao nível da imaginação eles não poderão realizar nunca com outra técnica o que podem realizar no cinema de animação. Além disso, acontece que a animação é suficientemente cativante para captar a atenção da criança durante um tempo quase ilimitado e para poder através desta actividade fazer uma interdisciplinaridade das outras actividades da escola.

Quero dizer com isto, que por exemplo, para fazer andar um boneco, é preciso aprender o que é um boneco, como é constituído, como se mexe, é necessário aprender a mexer o boneco com o seu próprio tempo, portanto com o respectivo cálculo. Isto remete para outras áreas tais como o cálculo, as ciências, a história, a imaginação, o desenvolvimento psicomotor e a sociabilidade. O que tentámos fazer com os cinco professores de Educação Visual, com quem trabalhámos durante o Cinanima, foi começar a reflectir, pois foi só durante uma semana, e fazer descobrir às crianças de uma maneira concreta o que é o movimento. Brincar com o movimento, em primeiro lugar, e depois tentar encontrar o modo de integrar plenamente esta actividade na aula, sobre um trabalho determinado.

AO — Dizem muitos psicólogos que é na infância que se situa a maior capacidade de imaginação. As crianças têm uma visão bastante diferente da dos adultos, são mais ricos de imaginação, de sensibilidade, não estão ainda limitados na sua forma de ver, que o sistema em que vivemos impõe. É curioso verificar a capacidade de imaginação da criança por oposição a uma grande falta de imaginação entre os adultos...

DG — Através do cinema de animação, na medida em que a criança trabalha imagem por imagem, ela domina tudo, a personagem, a imagem, o plano, a luz, tudo... e a história. A técnica não os impede de chegar ao fim do seu desejo, da sua imagem, da sua imaginação. Enquanto que com outras técnicas, por exemplo com uma câmara de cinema ou de vídeo, elas estarão num determinado momento bloqueadas.

AO — É extremamente curiosa esta experiência com as crianças e penso que se trata de um projecto de alto valor pedagógico com grandes reflexos na aprendizagem...

PB — Em relação a este assunto há um ponto que foi evocado: o do desenvolvimento psicomotor da criança. Aconteceu com o "Collodium Humide" a possibilidade de trabalhar num Instituto de Reeducação para crianças consideradas débeis de tipo médio. Nós

pensámos inicialmente que seria possível realizar um trabalho, sem sabermos exactamente qual. Tentámos então trabalhar com uma equipa de pedagogos e de médicos deste Instituto. Estes inicialmente não acreditavam que fosse possível realizar algo de positivo. Decidimos no entanto realizar a experiência, que durou um mês. Durante uma primeira semana, e depois por pequenos períodos — os resultados foram de tal modo surpreendentes, para nós evidentemente, mas também para os médicos e pedagogos, que crianças que não conseguiam de nenhum modo coordenar os seus movimentos, conseguiram realizar filmes de animação, e tornou-se algo de tal modo importante que actualmente o cinema de animação está integrado totalmente no Instituto, e tornou-se mesmo a matéria principal, pela qual todo o resto é mediatizado. Creio que isto é algo extremamente importante.

AO — Poder-se-ia pensar também no cinema de animação como uma profilaxia no ensino para as crianças, por exemplo com uma incidência na coordenação psicomotora, etc. Penso que a animação tem, nesta perspectiva, todo um campo de aplicação, que pode ser adaptado à criança e às suas próprias dificuldades...

DG — Neste momento estamos a tentar saber, conforme o objectivo, que pode ser de ordem psicomotora, sensível, afectiva, imaginativa, as técnicas que melhor correspondem às suas necessidades. Por exemplo, o papel recortado, em certa medida corresponde bem ao problema da articulação, logo da psicomotricidade, da composição do movimento, de actividades manuais de motricidade fina.

AO — Que pensas da experiência que tiveste com os cinco professores de Educação Visual com vista à utilização do cinema de animação nesta área?

DG — No início, estava um pouco inquieto, porque não havia nada fixado e nem os professores nem nós próprios sabíamos o que podíamos incluir no caso presente no "atelier" para crianças. No entanto, agora estou bastante satisfeito, porque os resultados da experiência que fizemos nos três primeiros dias, levaram a uma segunda que permitiu aos professores verificarem como nas suas aulas era importante iniciar uma prática pedagógica para desenvolver o cinema de animação. Penso que apesar do pouco tempo disponível, se desbravaram alguns pontos e sobretudo se puseram questões para estudar o que se deverá fazer para continuar. Isso é o mais interessante. A este nível penso que a experiência foi positiva.

AO — Pensam continuar esta experiência no próximo Cinanima?

DG — Manteremos contacto com os professores para cooperarem connosco. Não sabemos ainda a forma que esta experiência irá tomar, mas creio que terá o máximo interesse.

AO — Qual foi a vossa opinião sobre

a experiência levada a cabo com os estagiários com quem trabalharam?

DG — Dei-me conta das possibilidades que Portugal tem, com a existência de um ensino global de Educação Visual (que em França é já muito rígido e segmentado), já que se está no início e onde tudo é novo e ainda possível.

AO — Concretamente em relação ao "Atelier-Iniciação e Atelier-Desenvolvimento" qual foi a vossa experiência este ano?

GM — Em relação aos anos anteriores houve muitos mais estagiários. Começámos com uma pequena equipa, pois no primeiro ano houve cerca de 15 estagiários e acabámos com 30. No ano passado tivemos alguns estagiários a mais e este ano tivemos cerca de 60. Começamos a chegar à saturação do material, isto é, câmaras e mesas de montar.

Assim, para o próximo ano teremos que estudar o problema do material e resolvê-lo, pois não gostaríamos que o número de estagiários fosse reduzido.

PB — Para mim foi importante que este ano, pela primeira vez, se tenha posto em prática um "atelier" de iniciação ao som. Em resumo posso dizer que estou bastante satisfeito com os resultados. Creio que os estagiários tiveram a resposta a um certo número de problemas que se puseram.

É evidente que não se pode responder a tudo em cinco dias, e muito menos aos problemas de realização de uma banda de som, mas tentámos não nos preocupar em fazer um produto final, embora se fosse possível completar o trabalho, tanto melhor. Sobretudo experimentámos levantar, no máximo, coisas que pudessem ser tomadas em conta quando se realiza uma banda de som. Neste sentido penso que os resultados foram satisfatórios. No entanto, o maior problema que se nos levantou foi realmente o do material, pois havia doze estagiários no início e chegaram mais 17 no final, que tentámos não recusar. Mas torna-se sempre difícil integrar alguém quando já se fez uma aprendizagem com um determinado programa e com falta de material. Talvez o programa fosse demasiado intensivo, e tentaremos revê-lo nos próximos anos, assim como a falta de material.

Queremos também uma continuação desta aprendizagem desenvolvida a nível local, para evitar que pessoas que vieram a este estágio não fiquem um ano à espera do próximo sem exercerem qualquer actividade. Pensámos, assim, encontrar os meios para pôr em marcha, em Portugal, o que aliás é resultado de uma série de discussões que particularmente tivemos com a Escola de Belas Artes da Madeira: actividades do género, sem pôr de lado a existência destes "ateliers", mas apoiados numa estrutura que verdadeiramente os assegure.

Entrevista conduzida por José Calvet de

O muralismo impossível



"Pode-se dizer seja o que for neste país sem que ninguém dê por isso" — dizia-me há dias o Arquitecto Sena da Silva a propósito de um artigo seu. Espero que desta vez tal não aconteça, que seja possível arrear um tijolo que seja do Muro (num sentido pinkfloydiano) da indiferença.

EU E O MURALISMO

Como é difícil falar... Já é (mais um) lugar-comum dizer que a linguagem (como tudo) está em crise. Para a salvar: as ciências da linguagem, que tratam de tudo. Para entreter a nova classe dos cientistas da linguagem, um entretenimento de tipo novo, as **linguagens ambiguas** (implicitamente não o serão todas?).

Isolado neste canto provinciano (porque se quer cosmopolita), no Funchal como em Lisboa, espero a 3ª Guerra Mundial (a da indiferença), sem escapar à maré de ambiguidade que não se confunde com a verdadeira ou falsa modéstia dos que sabem que não sabem. A ambiguidade tornou-se antes pelo contrário uma vaidade, um luxo, dos que pensam que estão acima dos sentidos/significados, dos que esperam doutorar-se no **curso de Relatividade por correspondência** ignorando as contradições sempre, ingénua e inferiormente, afirmativas.

Um período de vãs certezas... esfumou-se. Aqui publiquei um artigo sobre o Muralismo Mexicano da 1ª metade do século XX (número 8 da Arteopinião). Era-me então mais fácil escrever. As frases fluíam, as ideias e a dialéctica objectiva revelavam-se-me com clareza. Estava suficientemente longe do assunto para não poder alimentar acerca dele qualquer espécie de dúvidas. Alguém me disse então que se tratava de um Manifesto. Era uma designação solene, elogiosa e militante. Depois vi que, estando desligado de qualquer tipo de prática organizada de muralismo, tal designação não tinha sentido. Muralismo aliás que está entre nós enalhado entre um cada vez mais isolado muralismo politizante (geralmente de inferior qualidade, excepto o caso do MRPP, apesar de ideologicamente aberrante) e as tentativas "estetizantes" de disfarçar arquitectura repugnante. Uma ESBAL toda ela uma abstracção (considerem-se todos excepções, por favor) também não ajuda demasiado.

Não, neste artigo era apenas importante afirmar que, como em tudo, é possível uma terceira via entre o círculo vicioso da arte capitalista (Occidental) e a

arte mal estatizada (Estados repressivos, entenda-se) de Leste. Entre o terrível "para quê" da arte entre nós post-modernizados, e o trauma de um realismo socialista tão distante da realidade e ainda mais das esperanças que estão depositadas no socialismo. Nota: Salvaguardem-se as disparidades que se escondem sob as designações geo-políticas "Occidente" e "Leste".

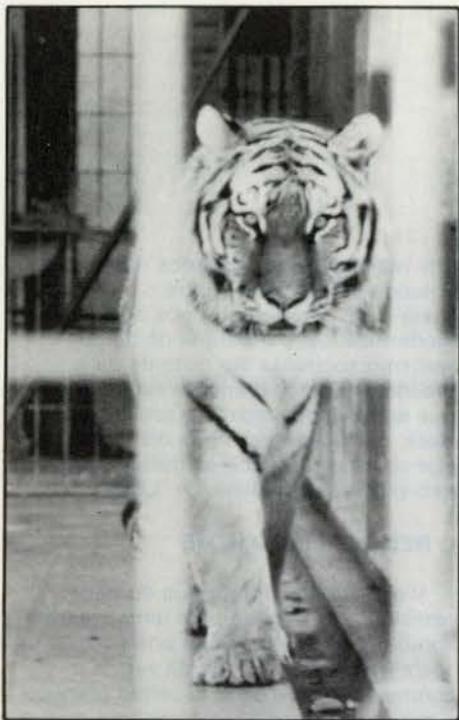
O NEO-REALISMO HOJE

Viajei até aos primórdios do neo-realismo, por ter sido uma tentativa para combinar os caminhos da arte com os do socialismo, que gostaria de ver combinados com êxito. Quando comecei a estudar os anos 30, o campo no qual o neo-realismo deu fruto, convenci-me de que seria tarefa para o resto da vida que espero esteja já preenchida por tarefas mais presentes. Apesar disso fiz arder muitas velas no registo e análise de milhentos dados dispares, fragmentos de diálogos ou apenas imagens, saltando de algumas revistas culturais antifascistas que emergem nessa época como um oásis em pleno deserto. Fascinava-me, como a um retratista, o perfil psicológico e cultural dos intervenientes, nessa sua imagem pública. Dava-me gozo também o testemunho Contemporâneo daqueles que hoje saudamos como avós espirituais desaparecidos, velando benevolmente pela correcção das nossas ideias.

O facto de alguém se lembrar hoje do neo-realismo sem ser em campanha formal de partido político, pode ser surpreendente para os sacerdotes da cultura que obstruem o acesso ao templo da deusa, com práticas iniciáticas ou inquisitoriais. Estes já imolaram o neo-realismo há muitos anos e, transportando o cadáver no meio de nevoeiro, sepultaram-no por debaixo da tumba do Pai dos Povos. Qualquer reminiscência lhes parece fantasmagórica. E as recentes homenagens prestadas a Alves Redol e à publicação de "Gaibéus"? Terá havido algumas mais amorfas, envergonhadas? Como quem recorda algo de inquietante. Porque não se propôs a discussão aberta das suas ideias?

A VANGUARDA

Dir-nos-ão ainda: Para quê pensar no neo-realismo hoje se somos conduzidos por uma vanguarda artística internacional sólida e esclarecida? Há o hábito estúpido de no fim do ano pensar apenas no ano que passou, mas a verdade é que



em 1981, o que foi nas últimas décadas geralmente considerado vanguarda (refiro-me a happenings, performances, arte conceptual, neo-modernismo, post-abstraccionismos, etc., etc.) está em crise. As grandes revistas multinacionais tornam-se o reflexo dessa crise. É vulgar encontrar depoimentos como o de um dos responsáveis pela Bienal de Veneza à revista *Flash Art*, segundo o qual já não é possível encontrar o "espírito revolucionário que caracterizava a arte dos anos 70" (in *F.A. n.º do Verão de 80*). "Hoje, tudo é vanguarda", desabafava o crítico Clement Greenberg, o descobridor de Pollock, à mesma revista (*F.A. 96/97*). E o que é mais curioso é que a nossa inteligência também se manifesta. José Luís Porfírio, o mais razoável crítico de arte a escrever na imprensa, voltou de Paris mal disposto em relação àquilo que (e passamos a citar) "por comodismo se designa por vanguarda internacional (...) e que se está transformando cada vez mais numa das novas-antigas formas de conformismo, mudando as atitudes dos anos setenta em outras tantas atitudes fetichistas, repasto deleitoso para o intelectual, o crítico e sobretudo essa nova personagem que é o semiólogo, nascido da derrocada de símbolos que o nosso tempo insidiosamente foi produzindo (J.L.P. in "*Expresso*"). Há cerca de um ano, uma das pessoas que mais utiliza a palavra Vanguarda em Portugal contestou que a Arteopinião tivesse dito ignorantemente não saber onde está a Vanguarda. Nas primeiras frases da discussão que se seguiu, apressou-se no entanto a acrescentar: "Repara que eu também sou contra as Vanguardas". Em 79: Em "*As vanguardas na poesia portuguesa*" E.M. de Melo e Castro escrevia polemicamente a sua ignorância acerca do que possa ser uma Vanguarda, colocando-se assim numa posição que se arrisca a vir a ser considerada como tal (caso tenham a dinâmica suficiente para transformar essa posição numa produção capaz de agir colectivamente e vir a ser reconhecida como tal). "Coincidências"...

Que os re-inventores de processos já utilizados, os generalizadores do pelágio institucionalizado começam modestamente pelo princípio... por si próprios... pela sua experiência concreta.

Mas enfim, o que conta é que se fala de crise e se preparam grandes renovações. A que não é estranho o dramatismo dos tempos presentes de crise económica, política e militar, que tudo indica se irá agravar.

"PRESENÇA" E NEO-REALISMO VERSUS ARTE ACTUAL

A crise do que totalitariamente se chama Arte Actual é plurifacetada, integrada como está na da Civilização. É sintomático que, ao estudar os por vezes estúpidos confrontos que houve nos anos 30 entre a segunda geração modernista, movimento que ficou conhecido pelo nome da revista

"Presença", e a mescla de vários realismos e marxismos que estiveram na origem do neo-realismo, sejamos levados a crer que tanto um como outro lançam, do passado críticas contundentes aos actuais caminhos da arte nacional e internacional.

LIBERTAÇÃO DAS FORMAS E LIBERTAÇÃO DO HOMEM

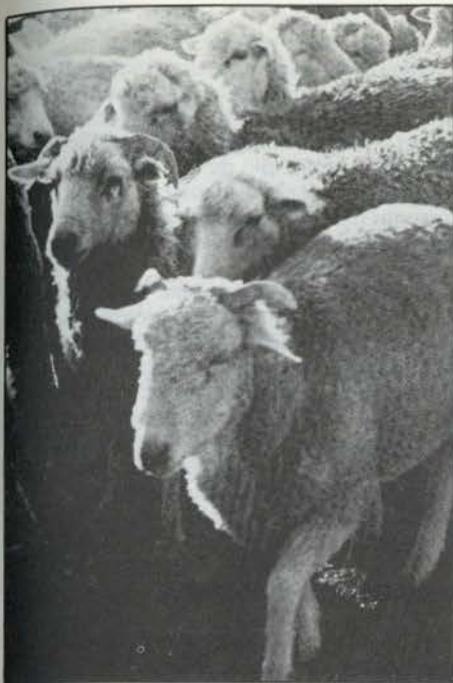
Nas actuais propostas artísticas nem se encontra levado às últimas consequências o primado do indivíduo, na sua dimensão existencial e "heróica", nem o da sociedade, e está-se longe de uma síntese que só poderá acontecer ao levar qualquer das tendências referidas às suas últimas consequências. Não há dúvida que a libertação das formas constituiu já uma causa militante que empolgou várias gerações e deu um sentido revolucionário à sua acção, levando-as a ultrapassarem-se a si mesmas. Encontramos reflexos dessa atitude numa entrevista recente de Gina Pane:

"Estou interessada em levar a arte a um novo tipo de percepção. O corpo torna-se a própria ideia, ao passo que ao princípio era apenas o transmissor de ideias. É um vasto território a explorar. A partir daqui podemos ter acesso a outros espaços, por exemplo, passando da arte à vida. O corpo não é já representação mas sim transformação. Toda a nossa cultura baseia-se na representação do corpo. A performance não anula a pintura, pelo contrário ajuda a conceber uma nova pintura baseada nas diferentes experiências e funções do corpo na arte". (in *F.A. n.º 92/93*).

Na teoria bate certo, parece inovador. Mas a prática, sempre social, não corresponde, o artista isola-se e começa-se a repetir. É que isto não difere muito do que os cubistas pretendiam ao constituir-se como filósofos da forma, de uma forma mais científica, menos teatral: Que a forma seja e deixe de representar. A difícil conquista da autonomia das formas, mais tarde posta em causa com o desenvolvimento do pensamento sobre a comunicação, que coloca as formas artificiais num percurso técnico complexo entre emissor e receptor, mesmo que se veja a comunicação como um acto isolado do restante tecido social.

A liberdade na arte tornou-se um mito romanticamente ultrapassado. Quem diz que "a arte é o espaço de liberdade que ainda resta ao homem", está certamente a referir-se ao trabalhador alienado, para quem os únicos momentos criativos estão na dedicação à arte nas horas de ócio. Não certamente ao artista, para quem a arte é um quotidiano de esbracejamento contra circunstâncias sociais e económicas adversas, como se poderá verificar na mesa-redonda sobre a condição do artista publicada pela "Arteopinião" no seu n.º 11.

No plano teórico foram os grandes criadores da libertação das formas que, isolando-as, desenvolvendo-as



laboratorialmente, permitiram sepultar definitivamente a ideia determinista e racista da arte como espaço interior autônomo, forma de talento ou de génio. Tornou-se antes uma maneira específica de pensar e encarar a vida tal como o conhecimento científico, com a revolução pedagógica daí resultante (vide Paul Klee, Bauhaus em geral).

"O grau de liberdade de uma sociedade mede-se pelo grau de liberdade artística nela existente" — uma frase que aceito. Liberdade que não se compadece com uma mera atitude de abstenção por parte do poder político em relação à arte, favorável ao "status quo", mas que consiste numa estratégia deliberada e consciente por parte do poder político no sentido de permitir a todos os cidadãos o usufruto dos dois direitos fundamentais da criação artística: 1 — Direito à livre criação. 2 — Direito à livre fruição das obras de arte. Direitos que têm como contrapartida (e condição necessária) por parte do cidadão o **dever** de ser culturalmente desperto, sensível à natureza e à obra humana.

CRISE E ALTERNATIVA

Por vezes a sociedade tem uma consciência intuitiva do valor do artista, e então ele é sumamente popular. Outras vezes morre camonianamente marginalizado. Num caso como noutro, a função da generalidade dos críticos e marchands, como dos intermediários em geral, é de abuso de poder (já sei que há alguns que são muito simpáticos...). No entanto temos assistido, em poucos anos, a uma mudança profunda. George Thompson assinala (In "Marxismo e Poesia", editorial Teorema): "nos últimos cinquenta anos a burguesia deixou de ser uma classe progressiva" (...) "perdeu o contacto com as forças activas de transformação social". A inevitabilidade de mudanças profundas, pressionadas do exterior, não escapa já aos sectores mais inteligentes da própria burguesia.

Verificámos que o presentismo, mais do que vendido pelo neo-realismo, foi derrotado pela 2ª Guerra Mundial e todo o período (miséria e ascensão do fascismo) que a perdeu. Se a percepção de que a situação a nível internacional se está neste momento a agudizar e materializar, se não estamos já na Guerra Fria devido à temperatura (quente), então existem todas as probabilidades de que a arte venha a tomar na sociedade um papel mais directamente activo, de intervenção política e pacifista, agora que uma 3ª Guerra Mundial corresponderia provavelmente à catástrofe ecológica e genocídio da humanidade que a ninguém pode deixar insensível. Não é ser apocalíptico, é ser integrado (realista). Nesta perspectiva, importa estudar não só as formas de arte que no passado se reclamam desse tipo de intervenção mas também (e aqui mesmo o Aragon falhou) todas as correntes artísticas, no sentido de retirar o que seja necessário a uma expressão presente e imediata.

É necessário libertar a criação artística de qualidade do exclusivo médio-burguês que a rodeia, não abandonando a cultura das classes populares, sem qualquer espécie de luta, ao cinema e à televisão alienantes e criminosos. Não se trata de descer uns ou subir outros mas de comunicar. Não é ser populista, é ser pela arte, porque noutras condições ela não se desenvolve. Não queremos salvar o mundo, mas queremos que o mundo se salve.

UM REALISMO POUCO REALISTA

Como dizem que a história nunca se repete, é de esperar que a sua espiral não nos leve perto dos erros (abusos do poder) cometidos em relação à arte, por intermédio dos artistas, nas chamadas democracias populares, assim como dos erros (menores) surgidos em movimentos nacionais semelhantes ao neo-realismo português e muralismo mexicano.

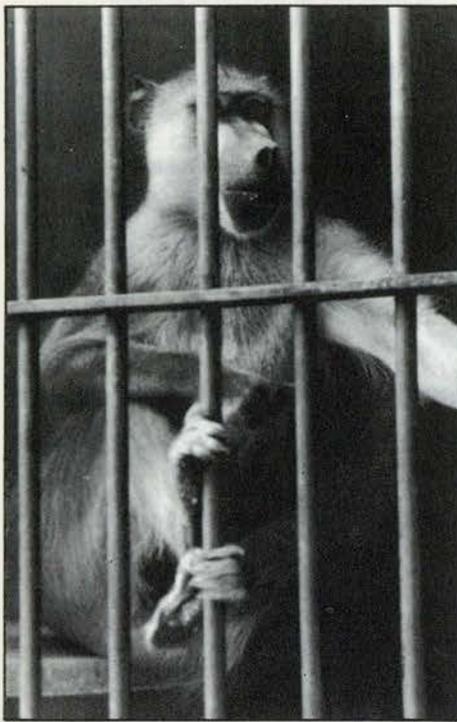
Os próprios artistas neo-realistas, na sua maior parte, aperceberam-se dos erros cometidos e da situação absurda a que haviam chegado, no caminho metafísico de anulação do eu das formas criadas e do eu próprio, como pessoas. Ao fazê-lo, no entanto, perderam a memória dos objetivos a que antes se propunham, e acabaram nos caminhos mais diversos. Em geral, quanto mais radical o afastamento, mais interessante o percurso do artista. Outros rondam ainda envergonhados as fronteiras do que foi o neo-realismo, sem ousar amá-lo nem deixá-lo, ou ficaram acorrentados a uma caricatura do que foi em tempos um movimento de vanguarda. Negar o neo-realismo é como negar as cantigas de amigo, Camões, Eça de Queirós ou Fernando Pessoa. É entrar num dos Partidos da História de Arte e recusar-se a ver o todo, é fazer ao fim e ao cabo o que os neo-realistas fizeram, muitos anos depois.

UM REALISMO DIFÍCIL

Ainda vagamente neo-realista Ernesto de Sousa dizia numa espécie de epílogo do livro "A Pintura Portuguesa Neo-Realista", o seguinte:

"O abstraccionismo, a nova figuração e outras experiências actuais não são necessariamente anti-realistas. Pelo contrário, tudo leva a crer que a evolução actual e um recomeço de interesse e de consciência por estes problemas, anunciam uma nova fase do realismo, porventura menos sentimental, mais realista se assim se pode dizer". As "experiências actuais" dentro das quais Ernesto de Sousa se situa, pelos vistos foram anti-realistas, porque o realismo não se tornou mais realista.

Tanto os neo-realistas como os opositores utilizaram sempre uma tipologia tradicional na classificação das actividades artísticas (clássico/moderno, figurativo/abstracto e muitas outras palavras). António Sérgio e Jorge de Sena, tão afastados no tempo e no espaço, contestaram o sistema de



classificação das escolas e dos estilos, que haviam penetrado na linguagem comum, e o segundo propôs mesmo novos critérios ("Ensaio de uma tipologia literária" — Edições 70). A partir do momento em que o realismo e "irrealismo" se diversificam em mil ramos, em que os significados são postos em causa, em que cada artista cria não só um estilo mas uma linguagem própria, vá-se lá saber o que é realista e o que não o é (e socialista?)... Isto se se aplicar as tipologias às formas de arte existente e não o oposto que, construiria uma super-estrutura exterior às formas, académica. Alexandre Pinheiro Torres tenta actualizar o pensamento neo-realista alargando os limites que tradicionalmente se atribuem a realismo, mas criticando o que denomina o "realismo sem limites" ("O neo-realismo literário português" — Moraes editora). Não tanto como Mário Dionísio (no importante livro "A Paleta e o Mundo", das edições Europa-América, hoje tão mal aproveitado). Este último entende o realismo (e mesmo a visão marxista) não como a imposição dum estilo com exclusão dos outros, mas como uma perspetivação sociológica (num sentido lato) de todas as formas literárias ou artísticas, uma das maneiras de as compreender. O que nos lembra David Alfaro Siqueiros, o menos sectário dos sectários e genial teorizador do movimento muralista mexicano, que considerava o realismo não como um meio para atingir um fim (um conteúdo) qualquer, mas o objectivo final em si, que está sempre no horizonte não se prevendo que venha a ser atingido. "Todas as formas artísticas são passos em frente no sentido do realismo", dizia (estou a citar de memória). Princípios gerais que Pinheiro Torres aceita mas dos quais não retira todas as conclusões.

A OBRA DE ARTE E O INDIVÍDUO

Parece contraditório falar na necessidade de atingir as grandes multidões que hoje se criam, e simultaneamente pensar em termos de pintura, que parece vocacionada para uma fruição individualizante e individualizada, sem considerar para já a pintura monumental, mural ou não. Todas as formas de arte se destinam no entanto a uma acção subjectiva sobre o espectador, permitindo-lhe uma nova e superior problematização íntima face a uma realidade comum. O cinema não existe nas multidões mas no sistema interno de cada espectador. Os fenómenos de psicologia de massas que se geram escurecem a inteligência do espectador, constituem ruído, um obstáculo à boa compreensão da mensagem. Quando este tipo de ruído predomina (há outros, como a não compreensão da linguagem por desconhecimento das chaves) o espectáculo é uma situação social degradada, o autor está a aproveitar-se dos lugares comuns de cada um. A diferença entre pintura e cinema de qualidade está na simultaneidade ou sucessividade da visão por parte de muitos espectadores. Mas este problema temporal, de distribuição, pode ser facilmente resolvido pela organização social.

Por outro lado a pintura é uma linguagem sintética, e o cinema tem carácter analítico. Na primeira parte-se de uma imagem única, desencadeando-se um processo associativo que nos conduz a outras, ao mesmo tempo que os elementos da forma se individualizam e tornam imagens em si. No cinema uma série enorme de imagem passa mais rápido que o tempo visual, formando uma imagem unificada a cada momento, para nós. O filme é um todo globalizante (ou vários) que nos foi introduzido através de mensagens infinitesimais.

POSSE E DISTRIBUIÇÃO DA OBRA DE ARTE

Quem tem a sorte (económica) de ter em casa boa pintura, sabe que ela funciona como um filme, ou seja, se abstrair de tudo o mais (como no cinema), verá que todos os dias está diferente e desperta em nós associações diversas. Se estas associações fossem fixadas na memória por qualquer sistema fotográfico e em seguida fossem sucessivamente reproduzidas em película e montadas filmicamente, o processo daria um bom filme, embora comercialmente pouco rentável e um pouco longo.

Por mais ingénuos que queiramos ser não podemos no entanto acreditar que seja possível à maioria dos portugueses ter pintura de qualidade em casa, mesmo que existisse uma sociedade igualitária, quanto mais na nossa.

Por isso o desespero de entrar nos poucos Museus que a nossa terra abriga. Não só não existem serviços educativos

(a educação é um dos sectores principais da cultura) como não há qualquer comunicação com o público, expansão social. Há edifícios fechados sobre obras, nem sempre bem conservadas, para além de um criticável sistema de aquisições baseado no princípio de que só o que pertence ao passado é que presta, o presente não tem nada a ver com a arte (daí a atmosfera necrófila nos museus, mesmo nos futuros).

Há ainda por esgotar uma melhoria no sistema de reprodução gráfica, criando assim um sistema de democratização qualitativamente superior ao que corresponde às mona-lisas e ceias de cristo das casas com costela pequeno-burguesa urbana. Pode ser também que a crise económica a tal não permita, e que a própria pequena burguesia se venha a proletariar como tem acontecido ciclicamente.

MURALISMO IMPOSSÍVEL?

A pintura mural exige meios que a aproximam do cinema, teatro, ou estatuária. A que expediente económico poderá o pintor recorrer se não vende individualmente o trabalho, que entra para o domínio público? Terá de recorrer aos donos do que é público, o poder político ou poderes paralelos, entidades particulares com muitos meios, seja em obras de arquitectura sobre as quais o artista não foi ouvido, para as grandes empresas industriais ou... nos partidos políticos. Todas estas entidades, em maior ou menor grau, distorcem a ética artística do produtor e desconfiam da sua consciência social, talvez ainda mais do que as entidades públicas ou privadas que controlam a produção e distribuição do cinema e do teatro, porque não têm interesse económico imediato que possa contradizer o interesse de classe, tal como acontece na estatuária. Que fazer pois, para pintar as nossas cidades?

Filipe Rocha da Silva
2 de Janeiro de 1981

Cabo Verde

Povo e Cultura

Resultado de um trabalho de recolha etnográfica, realizado em 1980 na ilha de S. Nicolau, este relato, não pretendendo, segundo o seu autor, ter o carácter nem o rigor científico de um estudo acabado, é um valioso contributo para uma cultura original e mal compreendida.

As chamadas culturas crioulas foram uma das consequências dos impérios coloniais da Idade Moderna, abertas que foram as vias marítimas que ligaram continentes, graças ao pioneirismo das famosas navegações henriquinas.

O apetite comercial e a exploração das riquezas dos territórios africanos, americanos, etc., obrigaram à sua ocupação efectiva por largos estratos de populações europeias dos países colonialistas. Estes colonos provinham de todas as classes sociais: povo, burguesia, nobreza e clero, sendo o maior número gente do povo. A conquista e submissão dos povos africanos determinou o seu emprego como mão de obra necessária e barata, sob a forma de escravatura. Daí à exportação dessa mão de obra foi um passo, gerando-se um tráfico que se tornou no maior negócio colonial do século XVIII.

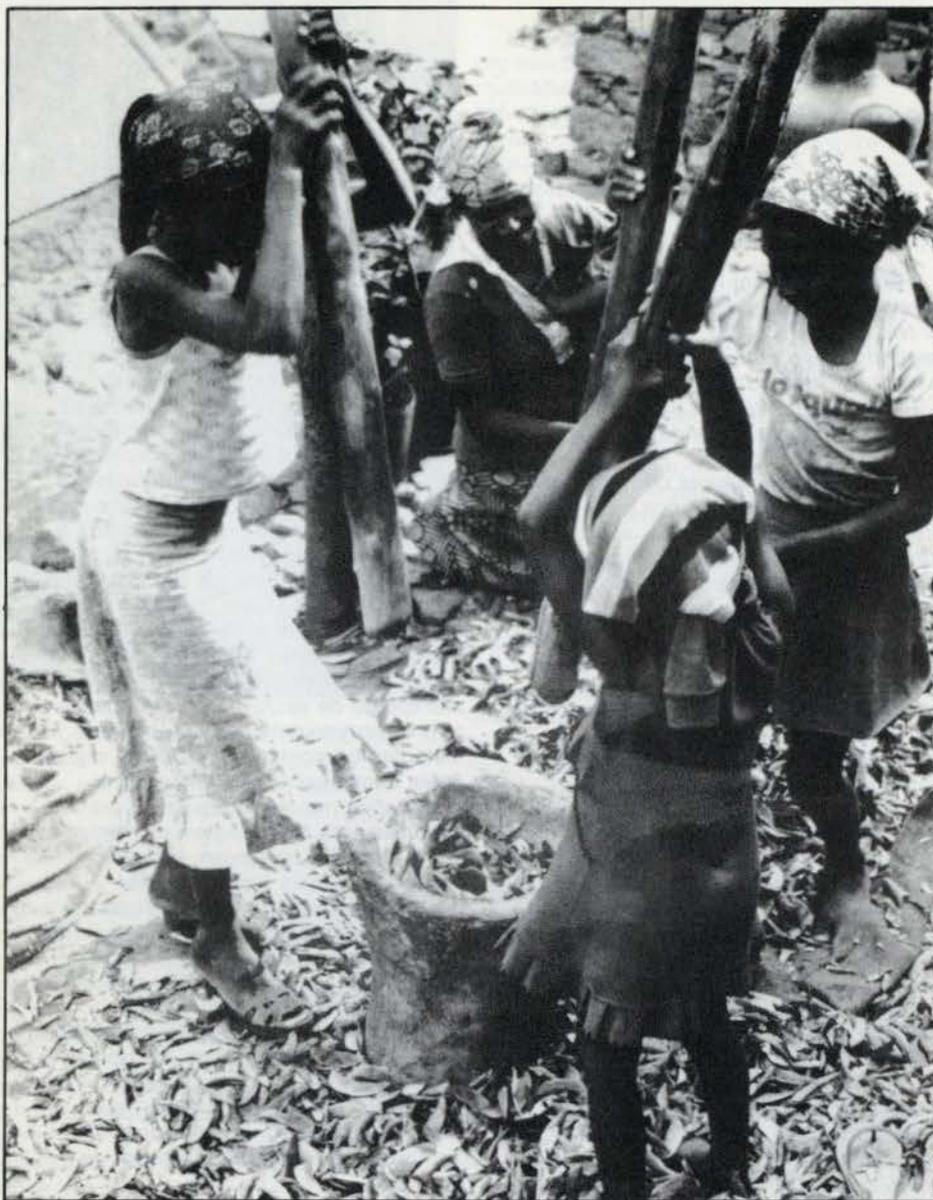
Todo este movimento populacional veio pôr em contacto e em confronto hábitos e culturas muito diversas. Os próprios lugares geográficos eram por vezes estranhos ao colono e ao colonizado. Tal foi nomeadamente o

caso das ilhas tropicais até aí desabitadas, como o eram as do arquipélago de Cabo Verde.

Embora seja difícil, senão impossível, em Cabo Verde, traçar todas as culturas em presença, muito especialmente as africanas, sabemos que a portuguesa sempre dominou; não pelo número de habitantes que desde cedo sempre foi minoritário em relação ao africano mas sim pela relação do poder. Há ainda a considerar a origem do elemento africano. Inicialmente ele foi arrancado à vizinha costa da Guiné, onde sempre coexistiram várias etnias com culturas bem diferenciadas. Mais tarde Cabo Verde tornou-se um importante entreposto de escravos e por aí passaram negros provenientes de pontos mais distantes do continente africano; alguns deles nunca prosseguiram viagem, comprados por senhores locais ou simplesmente fugindo para o interior das ilhas. Também franceses, ingleses, espanhóis e mais recentemente japoneses e italianos contribuíram para o enriquecimento populacional e cultural caboverdeano, para já não falar no controverso contributo árabe cujas barcas aportariam o arquipélago anteriormente aos portugueses deixando vestígios que muitos vêem em nomes como Rabil (lugar na ilha da Boavista e ponto da costa em S. Nicolau) ou Salibanda, cantora popular dos princípios deste século, também da Boavista...



Habitação rural em S. Nicolau



Preparação de alimentos no pilão



10 Artesão construtor de instrumentos musicais

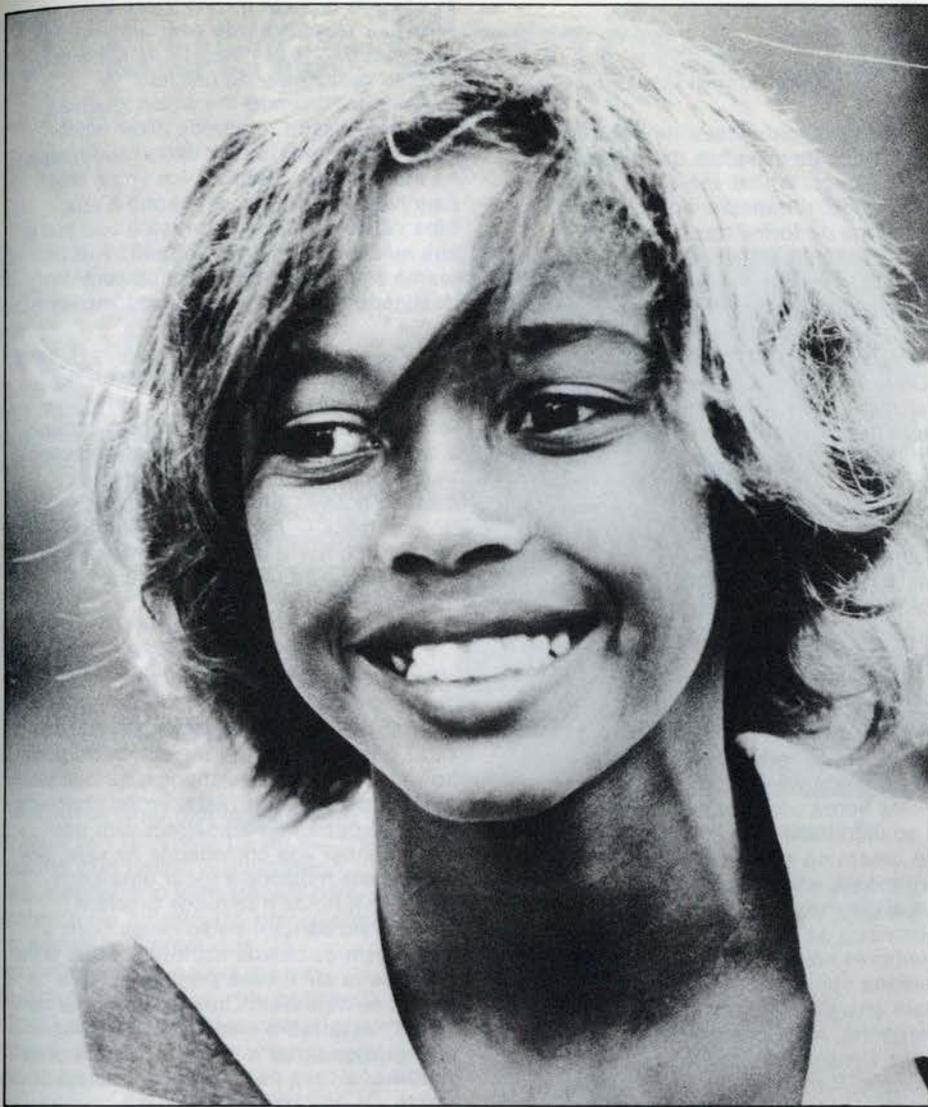
De uma forma geral nenhum povo se desenvolve isoladamente. Penso ser justo dizer-se que é o contacto com outros e as suas influências o que estimula e dinamiza uma cultura. Os poucos casos de isolacionismo conhecidos, como sejam o de alguns povos na Nova Guiné ou dos índios da Amazónia, estudados pelos antropólogos, mostram que os seus rígidos hábitos têm milénios com uma evolução extremamente lenta até aos nossos dias. Ao inverso, na Europa, ponto de encontro de culturas díspares, o fervilhar tem sido constante: costumes com menos de uma década são já considerados antigos e ultrapassados e o progresso implica a destruição de valores passados originando por isso, quantas vezes, conflitos ao nível social e individual que chegam a atingir proporções dramáticas.

Voltando ao caso caboverdeano constata-se o seguinte: dez ilhas perdidas no meio do Atlântico (mas ao mesmo tempo estrategicamente situadas na encruzilhada Europa-África-América), são uma forma efectiva de isolamento ainda hoje perfeitamente sentida — mesmo numa cidade como o Mindelo, o porto mais frequentado do país, se tem por vezes a sensação que o tempo parou. Por outro lado, factores vários trouxeram ao longo dos séculos os mais diversos contactos e influências que são literalmente visíveis nos traços fisionómicos dos seus habitantes que vão do negro africano até ao louro escandinavo, não sendo raro encontrá-los na mesma família.

A que levou tudo isto?

A realidade é a existência de uma cultura própria com as suas tradições e peculiaridades distintas de outras culturas. A criatividade popular manifesta-se em toda a sua pujança, mau grado as inóspitas condições de subsistência crónicas (ausência de chuvas) que têm levado a terríveis fomes, chegando nalguns casos a devastar cerca de 50% da população total do arquipélago. Pois, apesar disso, o que encontramos em Cabo Verde é um povo alegre, generoso e tolerante, que preza a criação artística, com especial relevo para a música, a dança e a poesia. Não obstante as adversas condições naturais, acrescidas por largos períodos de "esquecimento" histórico, a notável sensibilidade do povo caboverdeano dá-lhe uma capacidade de assimilação que o faz aproveitar ao máximo, mesmo os seus fugazes contactos com o exterior, o que miscigenado com as suas mais fortes heranças africana e europeia-portuguesa resulta numa nova cultura sui-generis viva e em constante transformação, ainda que de um modo subtil, quase invisível. O aparecimento da forma musical "coladera" é disso um bom exemplo: embora haja um certo consenso sobre a sua relativamente recente aparição, ninguém é capaz de dizer quando e como ela surgiu.

O clima ameno, as noites cálidas e serenas, um mar de anil só igualado pelo



Jovem sanicolaense



Grupo musical típico (de "pau e corda")

azul profundo do céu e a paisagem a um tempo esmagadora e agreste mas mágica são fatores que de certo influenciaram e influem fortemente na índole e nas manifestações culturais deste povo.

Estes são caracteres gerais, porém em cada ilha a sua história determinou aspectos regionais e ao falar da minha experiência em S. Nicolau estarei particularizando hábitos que não se verificam no resto do arquipélago.

A ilha de S. Nicolau será talvez a mais "portuguesa" da República de Cabo Verde. Na sua capital, a vila da Ribeira Brava, as habitações, o traçado das ruas, os estabelecimentos comerciais, são os de uma pequena vila de Portugal, não fora o arrojo da combinação de cores das fachadas dos seus edifícios, para me referir às diferenças mais óbvias. Ilha agrícola, vamos encontrar no seu interior casas de pedra solta com telhados de colmo, como em Trás-os-Montes, mas onde uma vez mais a preocupação de pintar as janelas de madeira de cores garridas é a nota discordante. Desde logo portanto uma impressão: influência obviamente portuguesa, mas subvertida. E à medida que se penetra na vida e hábitos locais mais esta ideia se radica, mas descobrindo-se entretanto que estas pequenas (grandes?) "subversões" criaram a novidade, a cultura original sanicolaense.

Em S. Nicolau estabeleceu-se um bispado e a existência de um seminário-liceu com frequência para leigos, que durou até ao primeiro quartel deste século, explica tão grande influência portuguesa, para além do catolicismo da sua população, patente na profusão de festas religiosas celebradas ao longo de todo o ano, que são ao mesmo tempo pretexto para que dêem largas à sua exuberância folgazã, que não diminui com a idade dos participantes, antes pelo contrário. É esta uma das facetas da resistência à aculturação e uma afirmação indiscutível de africanidade; outras, menos explícitas, são no entanto perceptíveis na música e na culinária, por exemplo.

A música é talvez a forma mais importante de expressão criativa do caboverdeano em geral e dentro dela o culto do instrumento é uma tradição importante que pouco tem que ver com o caso português. O violino é ainda hoje (em S. Nicolau e não só) um instrumento popular, e o violão tem um uso tão generalizado que é mais fácil apontar quem o não toca que o inverso. Não se encontram, porém, em S. Nicolau instrumentos de origem africana. Entretanto a música aqui tocada era a música dos salões de baile na Europa, semi-erudita portanto (mazurcas, valsas, polcas, galopes e até a contra-dança francesa e marcada em francês, deturpado como é natural, são ainda hoje tocadas em bailes populares, chamados de "saiona" — para gente velha) mas que se tornou em S. Nicolau música popular e em que o ritmo, mantendo o compasso original, consegue ter o sincopado tão

característico das músicas de origem africana. A assimilação do carácter culto das músicas europeias transitou inclusivamente para a própria "morna", a expressão mais original na música caboverdeana, que tem uma construção melódica e harmónica que ultrapassa as estruturas normais das melodias populares europeias ou outras.

Cabe aqui referir a quase total inexistência de mulheres tocadoras. A razão deste fenómeno não se deverá sem dúvida à sua falta de dotes instrumentais e terá mais que ver com a divisão de tarefas que não deixa às mulheres os tempos livres necessários à aprendizagem de um instrumento.

A expressividade é a característica maior dos intérpretes musicais, que no entanto atingem também, por vezes, um virtuosismo notável. A expressividade é particularmente sentida na "morna", quer tocada, quer cantada. Vale a pena citar Augusto Casimiro, escritor e poeta português, deportado em Cabo Verde nos anos 30: "...o que o povo canta, improvisando ou repetindo as mornas dos poetas letrados, de pastores ou cavadores analfabetos que as 'tiravam' ao ritmo do seu coração e do seu trabalho, — é a morna — por toda a parte...". "(A morna) Pode ser tecida de ironia e troça — mas é sobretudo o pequeno poema em que o povo crioulo fixa um aspecto da sua vida, um acontecimento de destaque, uma dor, uma ansiedade, uma lembrança ou uma página de amor".

A poesia está intimamente ligada à música. Os poemas são normalmente curtos, por vezes uma só quadra, mas apresentam, e por isso mesmo, uma síntese invulgar aliada a um lirismo expresso através das imagens evocadas.

Dois exemplos:

"Tchitcha pari bô fidje
Pâ quê bô tâ casâ ni nada
Quim tâ casâ ê Chiquinha Nácia
Qui tem casa sobradada."

(tradução):

"Tchitcha tem o teu filho
Porque mesmo assim não te casas
Quem vai casar é a Chiquinha Inácia
Que tem casa com sobrado."

(letra de uma rumba de S. Nicolau)

"Nha cretcheu perdê sê vida
Qu'êlê qui matâbo ê boca di munde
Sê corpe ê lantcha qui bâ pa funde
Sê alma ê sombra qui t'ensombrâ
Ô mar di lua cheia
Spanca na rotcha, geme n'areia
Tchora di dia, tchora di nôte
Tchora sôdade, qu'êlê qui bai qui câ
bem"

(tradução):

"O meu amor perdeu a vida
Quem te matou foram as bocas do
mundo
O seu corpo é lancha que vai p'ró
fundo
A sua alma sombra que ensombra
Ô mar de lua cheia
Bate na rocha, geme na areia

Chora de dia, chora de noite
Chora saudade, que quem vai não
volta"
(letra da morna "Mar di Lua Cheia")

Na impraticabilidade de descrever aqui todos os aspectos da recolha que foi realizada, limitar-me-ei e a terminar este artigo, a transcrever alguns extractos da forma tradicional de casamento em S. Nicolau, tal como me foi fornecida por António Pedro do Livramento, de 50 anos, sacristão da Igreja Matriz da Ribeira Brava, excepto os parêntesis que são da minha autoria: "Chegado à altura do casamento, sendo rapariga, essa idade sempre começa pela roda dos seus 18 anos; o rapaz pretendente manda um aviso para casa dos pais da rapariga; que quer pedir a sua filha em casamento, esse mensageiro vai e dá o recado e fica à espera da decisão dos pais de sim ou não; se os pais disserem que sim, o mensageiro volta todo satisfeito põe uma bebida para os dois ou mais, quem houver, de alegria do sim."

(O pedido oficial) "o pai do rapaz ou um encarregado por ele faz o pedido. Com estes dizeres: o Fulano tal mandou-nos vir cá, pedir o braço da sua filha com muita honra para ser a sua futura mulher; e ao lado deve estar a rapariga assentada no centro da sala a presidir a toda a cerimónia; e logo o pai dirige para a rapariga e pergunta-lhe: Você é que autorizou o Fulano em mandar estes senhores cá com estas palavras? A menina com a cabeça curvada pelo chão, com ares de quem está cheia de vergonha, responde entre os lábios, sim. Logo a mãe e familiares, começam entre soluços, formando choros por algum tempo; esse choro é sinal de que os noivos vão ser felizes e se não houver um pouco de sentimento é porque o casamento não irá ter aquela felicidade completa ou desejada.

Logo acabado o choro, é servido um banquete, gogue, música, etc., etc."

"Os padrinhos dos noivos têm que arranjar 7 bandejas cada um deles e mandar para casa dos seus compadres na véspera ou na ante-véspera (do casamento): um capado (cabrito) ou dois é indispensável no número das bandejas dos padrinhos, levando esse capado com flores no chifre dando sinal que vai para boda." ... "a encarregada chama os pais e o noivo ou a noiva a virem receber ou virem ver as bandejas e presentes dos seus compadres e padrinho ou madrinha, logo é começado um cântico chamado **sabe de Bera**, em português — **bom de Verdade** (este cântico é acompanhado com um batuque feito com as mãos na mesa onde estão expostos os presentes) em alegria da chegada dos padrinhos, percorrem a casa toda;"

"No dia do casamento, logo ao romper da manhã, o filho ou a filha dirige para o quarto dos pais ainda de cima da cama, vai pedir perdão de todas

as ofensas que ele ou ela tivera feito aos seus pais e estes ainda com o jejum perdoam o filho, a filha, dão-lhe a sua bênção desejando-lhe um feliz casamento, dizendo-lhe ainda, quando estiveres casado tu hás-de dizer estou arrependido em não ter dado esse passo há mais tempo, estes são os votos dos pais naquele romper da manhã à sua filha ou ao seu filho e abraça o seu pai e sua mãe e diz logo, Adeus papá Adeus mamã e segue para casa onde está destinado a ser preparado para ir para a Igreja."

"Partilhamento do Bolo Nupcial de noiva, findado o banquete os noivos se levantam com uma faca, um guardanapo e um pratinho de sobremesa entregado pelo responsável da mesa, chama os pais, se houver, tira a cúpula superior do Bolo entrega — perdão — antes disso a noiva tira a flor e oferece a uma irmã mais nova, ou a uma amiga muito íntima."

"À noite há sempre um ou dois bailes, chamados baile de padrinhos e companhas e baile de famílias.

Como é que os noivos se retiram da sala? Está ali uma mulher escolhida pela noiva que é da sua confiança, que se dá o nome de Boqueira, esta, então chegada a hora própria de eles saírem sem dar por entender aos convidados na sala, ela ordena aos músicos a tocar uma peça bastante influida que todos prestem atenção no dançar, então nessa hora é que fogem os noivos acompanhados com a Boqueira até à casa preparada para os noivos se dormirem (que tem o nome de 'toldo'); esta retira e só vai ali ao romper da madrugada, se a noiva é donzela para preparar a casa para o grande festejo nesse dia no quarto. Então o noivo levanta-se e tira ou manda tirar o foguete, e logo tudo se põe em grande alvoroço, logo o noivo vai a casa dos pais da noiva apresentá-los a sua satisfação e segue também para dos seus pais dizendo o mesmo e depois seguem para o quarto a receber as saudações e festejos dos amigos."

João Freire de Oliveira
Fotógrafo

O poeta Camões nunca existiu

Sensacional descoberta nas grandiosas manifestações nacionais do quinto centenário da sua morte.

Sim. Camões o poeta épico, autor do Poema "Os Lusíadas", que tem sido identificado por gerações e gerações de portugueses, como espírito da raça lusitana, o símbolo da Nacionalidade, o autor da epopeia da descoberta do mundo Moderno, o traço de união da Lusitanidade, e mais recentemente como o vínculo das comunidades portuguesas espalhadas pelo mundo, acaba de ser agora descoberto e oficialmente confirmado, esse Camões nunca existiu. Ou se existiu alguém com tal nome, não foi ele o autor de "Os Lusíadas", Poema Épico (e talvez até da sua obra lírica), pode agora afirmar-se.

A sensacional revelação acaba de ser feita por uma equipa de estudiosos eruditos que desde o malogrado quadricentenário vêm trabalhando na sombra e no anonimato principalmente nos Arquivos Demolidos (1) encontrados nas ruínas de um frondoso edifício que ruiu sobre si próprio por deficiências nos alicerces embora de sólido travejamento, pelo menos na fachada.

Existiu, sim, um criado (2) de algumas casas nobres que se chamava Luís de Camões e que era muito bem parecido e refilão pelo que era muito querido das Damas e veio a perder um olho no degredo.

Quanto ao Poeta lírico, autor de sonetos copiados de Petraca (3), e outras versejações hoje quase incompreensíveis, deve tratar-se de uma terceira pessoa ainda não identificada, pois nos Arquivos Demolidos ele é totalmente ignorado.

Interessa muito mais revelar aos portugueses o núcleo central das descobertas recentíssimas a que aludimos, pois elas vêm confirmar recônditas intuições do inconsciente colectivo. Há de facto provas irrefutáveis da identidade do verdadeiro autor do grande Poema Épico "Os Lusíadas". E ele é, nem mais, nem menos que de Estirpe real: D. Sebastião.

D. Sebastião, o jovem rei de Portugal que na sua precoce adolescência produziu o notável texto do Poema Épico, provavelmente com o exercício escolar dada a acumulação de referências mitológicas e



geográficas que ostenta. O próprio D. Sebastião, surpreendido pela sonoridade de algumas passagens, pediu ao criado Luís de Camões (que tinha boa voz) para fazer no Palácio Real em Sintra a leitura integral do Poema, ocultando a sua autoria e fazendo crer que era o criado o seu autor. Deste modo saberia qual a verdadeira opinião da corte, sobre o longo Poema de que era o insuspeitado autor.

Por esse serviço prestado ao Rei, o Camões recebeu uma tensa vitalícia com que morreria na miséria.

D. Sebastião ficou desiludido com a opinião da Corte quanto aos seus dotes para a Arte Literária, pelo que nunca se revelou como autor e passou a dedicar-se à Arte da Guerra.

Estas revelações, sem dúvida alguma sensacionais, encontram-se numa carta que D. Sebastião escreveu ao criado Camões, do seu cativo em África após a derrota de Alcácer Quibir que só agora foi encontrada nos citados Arquivos Demolidos. O Camões nunca revelou nada, porque era um criado fiel, e também, presumivelmente vaidoso de se fazer passar por literato.

Os factos agora revelados justificam pois uma mudança na atitude política perante a personagem obscura do criado Camões que tem sido alvo de indevido empolamento e esbanjamento dos dinheiros dos portugueses, quando é, de facto a D. Sebastião que tais louros são devidos.

Por outro lado muitos dos mistérios ligados ao jovem e desditoso Rei e à

vida do que até há pouco era o "Poeta Camões Épico da Raça" ficam agora definitivos e claramente esclarecidos. Por exemplo o caso da prisão de Camões em Macau deve entender-se apenas como uma metáfora do cativo do Rei D. Sebastião em África após a derrota. Metáfora que foi inventada pelo próprio Rei para disfarçar a sua desgraça aos olhos dos portugueses. Há de certo uma curiosa relação entre o Rei e o Camões revelada na carta agora encontrada que permite até levantar a hipótese de um espantoso caso heteronímia (4) (o primeiro a ser registado na literatura mundial): Camões não seria mais que um heterónimo do Rei D. Sebastião hipótese esta que, a ser confirmada cientificamente resolveria o problema do aludido terceiro Camões Lírico como mais outro heterónimo e arrumaria definitivamente as dúvidas sobre a existência real do tal Camões. Tudo o resto seriam incoincidências casuais de nomes e datas a que não vale a pena ligar importância.

Por seu turno a lenda do regresso do Rei D. Sebastião deve ser agora interpretada não metaforicamente, mas rigorosa e textualmente: O Rei regressa no seu texto, revestido da imortalidade da Poesia. Poesia que todos veneramos e que, melhor que a Corte de então, sabemos apreciar dando-lhe o devido valor apenas cinco séculos depois.

Rolando Bário
Professor de História

(1) Estes arquivos espécie de nova Torre do Tombo são hoje conhecidos entre os especialistas apenas por AD.

(2) Vidé a já ultrapassada obra sobre Camões, de Hermano José Saraiva, publicada no tempo do 4º centenário.

(3) Petraca, poeta italiano considerado por muitos também precursor da Beat Generation.

(4) Heteronímia, caso de um Poeta ter mais que uma personalidade poética e mais que um nome. Fernando Pessoa, como é sabido, foi considerado como o mais notável caso de Heteronímia. No entanto deve dar-se agora a prioridade a D. Sebastião, o que por seu lado, talvez venha a esclarecer a predilecção do Poeta Moderno Fernando Pessoa pela figura do malogrado Rei. Quando faz a previsão intuitiva do aparecimento de um supra-Camões, não faz mais que prever a descoberta e revelação da verdadeira identidade do autor da obra atribuída a Camões: o Rei D. Sebastião.

Uma visão da Semana de Arte e Ensino

Semana de Arte e Ensino

Sobre a Semana de Arte e Ensino realizada entre 15 e 19 de Setembro pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de S. Paulo, recebemos um texto de Ana Teresa Fabris, da Comissão Organizadora, que nos conta, entre outras coisas, o que foram estes encontros.

Se da Semana de Arte e Ensino tivesse sobrado um único documento — o "Manifesto", apresentado na sessão plenária —, o pesquisador do futuro poderia ficar com a impressão de que, durante cinco dias, São Paulo foi sacudido por uma verdadeira revolução cultural (1).

De fato, se tomarmos ao pé da letra os enunciados do "Manifesto", a sensação de surpresa não poderá deixar de atingir dimensões insuspeitas. 1980 repetindo 1922! 1980 como retomada e continuidade do processo complexo e dialético de definição duma identidade cultural, constantemente escamoteada e até mesmo negada pela adesão cega e esnobe aos padrões europeus (leia-se Paris), que teve na Semana de Arte Moderna seu momento mais espetacular, mas certamente não mais importante.

Guardadas as devidas proporções entre o acontecimento de 1922, fruto dum grupo de intelectuais e de aristocratas, descontentes com os rumos passadistas da cultura brasileira — o culto à academia, ao português castiço, à expressão artística "equilibrada", "bem feita" a refrearem o desenvolvimento de novos fermentos estéticos, a modernização necessária do país, seu ingresso no século XX — e a Semana de Arte e Ensino, cujo objetivo primeiro foi o de promover um diálogo sobre a educação artística em seus diversos níveis e em suas várias formas de manifestação (institucional e livre), não pode ficar sem resposta uma das afirmações do "Manifesto".

Se 1922 foi o modelo escolhido, não deveria ter sido esquecido que os semanistas, ao buscarem uma definição de "brasilidade", não tencionavam criar uma cultura "ex-novo", desconhecendo as mais recentes realizações européias, fontes de sua atualização e de sua revolta contra o opressor "status quo". A busca do Brasil foi feita no espelho de outras culturas, criativamente assimiladas e reelaboradas, o que põe em xeque a afirmação taxativa do "Manifesto":

"(...)

Todos nós queremos e **EXIGIMOS** uma cultura com nossos traços, que tenha nosso rosto. **NÃO MAIS** a máscara dos colonizadores imposta por eles e aceite pelo governo (...)"

Nada mais legítimo do que esta exigência duma "cultura nacional", mas o significado deste nacional deve abranger dimensões bem mais amplas do que a simples recusa da "máscara dos colonizadores". Na realidade, o que significam estes termos, tão recorrentes no debate cultural brasileiro dos anos 70, freqüentemente geradores de posturas obscurantistas e xenóforas? Não se corre o risco de cair no **isolamento**, tão denunciado pelos arte-educadores presentes em São Paulo e que foi um dos motivos deflagradores da Semana de Arte e Ensino?

É bem verdade que a ruptura deste isolamento teve, desde o início, uma clara conotação: a de confrontar experiências regionais através dos contatos e da troca de idéias proporcionadas por um encontro deste tipo. Mas a experiência nacional não é suficiente, pois há formas descolonizadas de intercâmbio cultural e foi justamente o "desconhecimento" desta possibilidade uma das falhas da Semana de Arte e Ensino, demasiado presa ao contingente, incapaz de formular propostas concretas para além da retórica grandiloqüente do "Manifesto".

Uma visão da cultura mais dinâmica e voltada **também** para realidades outras teria permitido perceber que o processo de sufocação da atividade criadora e humanista em geral não é apanágio do sistema educacional brasileiro, nem fruto direto de 1964 e sim uma constante do capitalismo e de sua visão-de-mundo, exclusivamente tecnicista e imediatista. Baste para tanto o recente exemplo da reforma universitária francesa...

Mas talvez seja cedo demais esperar o desenvolvimento duma percepção cultural mais abarcadora, se atentarmos para o papel atual da arte-educação na escola e na sociedade. Na escola, a educação artística é a prima pobre do currículo, enquanto o professor é encarado como um "organizador de festinhas", alguém que ensina as crianças a lidarem com miçangas e outras futilidades, ou, quando tenta romper com o esquema estabelecido, como um baderneiro que deixa a sala de aula num lastimável estado de sujeira e desarrumação... Perspectivas nada róseas e nada estimulantes!

Se no microcosmo escola a situação é esta, não se pode pensar numa consideração maior na sociedade, em que burguesia e "anti-burguesia" desenvolvem, com argumentos (nem tão) diferentes, a mesma postura castradora.

A educação artística é um dos "symbol status" da classe média

Semana de Arte e Ensino

ascendente: a criança é submetida a um verdadeiro jogo de massacre com aulas de balê, violão (piano não, porque toma muito tempo e exige uma dedicação quase exclusiva), natação, tênis, etc... e arte. Aprende-se um pouco de tudo e nada que sirva realmente porque o "pequeno gênio" multifacetado mal consegue equilibrar-se na ponta dos pés, toca de ouvido e, quanto aos resultados artísticos, ou é um mero copista, ou é um desgosto para mamãe e papai, que não compreendem como a talentosa criança faça garatujas ou desenhos esquisitos com o sol verde e estranhas criaturas, em vez de treinar para ser um ARTISTA. No segundo caso, nada de desesperador porque a criança está trabalhando com a **Imaginação**, está desenvolvendo a própria criatividade fora dos esquemas pré-constituídos, mas como conscientizar disto os pais, mais preocupados com a exibição dum mico ensinado, capaz de desenhar **tudo** conforme a "sábua natureza" do que com a formação duma personalidade mais livre, mais sensibilizada para os múltiplos aspectos da realidade, descondicionada da rotina e da repetição?

A contrapartida do "enfeite bonito", da "decoração", do "chamariz social" é a **alienação**, a falsa consciência a partir da suposta equação educação artística/papel da arte na sociedade capitalista. O plano institucional, regido pela economia de mercado, obscurece as potencialidades libertadoras dum tipo de aprendizagem que, apesar de tolhida e desprezada, poderá ser um dos caminhos para a constituição duma nova relação com o mundo (2). Embora consciente dos inúmeros entraves existentes para a efetivação de tal realidade, Hans Koellreuter, um dos integrantes da mesa-redonda "Formação do professor de artes", não deixava de assinalar:

"(...)

Como instrumento de libertação, a arte torna-se um meio indispensável de educação, pelo fato de oferecer uma contribuição essencial à formação do ambiente humano. Assim, através de sua integração na sociedade, a arte tornar-se-á um traço central da sociedade moderna desde que, por meio desta sua integração, ela vença sua alienação social e sobreviva à sua crise".

Durante os cinco dias da Semana de Arte e Ensino, conferências, mesas-redondas, debates giraram em torno do eixo da crise educacional, denunciando a formação falha dos professores, impossibilitados de se aperfeiçoarem pela falta de cursos de atualização, de bibliografia acessível, de bibliotecas e ateliês realmente equipados, de estímulos por parte das autoridades competentes; o descaso para com a disciplina, patente na reduzida carga horária e na carência de recursos para desenvolver um trabalho conseqüente e aprofundado que, na situação atual, se configura com um **intervalo** entre a aula de matemática e a de química, estas sim matérias de gabarito; a imposição dum currículo único para todo o país, que não

leva em conta as realidades regionais, quer ao nível cultural, quer em relação à infra-estrutura e aos meios disponíveis em cada situação particular; o significado controvertido da **polivalência** que, por força de lei, transformou o professor de Educação Artística num misto de "especialista" em artes plásticas, cênicas, música, desenho, com o resultado de esvaziar ainda mais um ensino já capenga e marginalizado por sua própria especificidade.

Vale a pena deter-se neste último aspecto porque o futuro da educação artística brasileira depende de sua compreensão e de sua atuação adequadas, o que não parece ter ocorrido até agora, haja visto a existência de dois partidos: o pró-polivalência, o anti-polivalência com argumentos não muito bem definidos e convincentes.

No parecer ministerial (agosto de 1973), a concepção de polivalência abrange três aspectos:

1 — o professor de primeiro grau (3) não deve ser especialista numa determinada divisão da arte;

2 — faz-se necessária a apresentação global dos recursos artísticos para que o estudante possa escolher o que mais se adaptar a sua personalidade;

3 — o processo é mais importante que os resultados estéticos.

Analisando o primeiro tópico, não se pode deixar de concordar com o partido anti-polivalente porque é absurdo supor que o professor "integral" possa brotar de dois anos de curso e de quatro disciplinas — Fundamentos da Expressão e da Comunicação Humanas, Folclore Brasileiro, Estética e História da Arte, Formas de Expressão e Comunicação Artísticas (Artes Plásticas, Artes Cênicas, Música, Desenho). Neste último caso, as quatro "especificidades" foram concebidas, na maioria das vezes, como matérias diferenciadas, sem nenhum intercâmbio e sem nenhum elemento em comum a norteá-las e a enfeixá-las.

Se atentarmos, porém, para a lei que instituiu a Educação Artística, perceberemos que ela foi interpretada unilateralmente, esquecendo que os quatro módulos, dissociados na primeira hipótese, podem constituir o sub-programa duma disciplina única, ministrada por vários professores, mas tendo como eixo integrador a **dimensão projetual** (4). Desta forma, a polivalência se transformaria em **interdisciplinaridade**, pois as várias formas de expressão artística não se adicionariam simplesmente, mas viriam a formar uma real síntese, decorrente dum projeto. Concebido desta maneira, o princípio da polivalência pode apresentar aspectos positivos, possibilitando o desenvolvimento da sinestesia, rompendo a supremacia do homem gutenberguiano, colocando a educação artística no mesmo compasso da arte contemporânea, que quebrou barreiras e limites para assumir o aspecto de pesquisa multidisciplinar ou de experiências globalizantes.

Semana de Arte e Ensino

O combate a ser travado não parece ser, portanto, contra um conceito que pode ser interpretado com maior abertura e sim contra a estrutura escolar, fechada em compartimentos estanques, esquecida de que o projeto deveria estar presente em todas as etapas da aprendizagem e de que um único professor não pode centralizar um processo tão complexo como o artístico, a menos que não se queira transformar a praxis criadora numa mera seqüência de noções teóricas.

Cabe aos professores transformar a polivalência em interdisciplinaridade através de propostas concretas que engajem o estudante naquela ou naquelas expressões artísticas mais consoantes com sua personalidade (5), fornecendo, como dizia Mário Barata na mesa-redonda já citada, sementes de informação, úteis para a não-divisão dos sentidos. Isto implica em maiores despesas para a escola, na existência de mais de um professor para a disciplina? Mas é uma reivindicação mais do que justa porque também não tinha sentido a antiga estrutura que obrigava o aluno exclusivamente a desenhar quando teria preferido tocar, recitar, escrever... A educação para a liberdade deve começar desta possibilidade de escolha!

Esta questão, bem como as demais levantadas no decorrer do evento, permanecem em aberto porque as disparidades regionais a heterogeneidade dos participantes (professores de pré-escola, primeiro, segundo e terceiro graus; artistas; grupos de ateliês livres e escolinhas; representantes de serviços comunitários, museus, galerias, bibliotecas, meios de comunicação de massa), as diferentes experiências culturais não permitiram que se fizesse um consenso amplo a não ser em torno da questão salarial, dum maior espaço para a Educação Artística, duma reivindicação de seu papel cientificizador, transformador e valorizador da cultura nacional e regional. E mesmo este consenso foi muito mais programático do que efetivo.

A própria proposta de formação duma Associação de Professores de Arte não teve aceitação pacífica porque aos defensores dos núcleos locais (municipais) se opunham os propositores duma comissão nacional. Esta segunda hipótese foi rejeitada por ser considerada anti-democrática e centralizadora, resultando vencedora a idéia dos núcleos locais a serem ligados entre si por comissões estaduais.

Se voltarmos ao "Manifesto", após esta análise parcial da Semana de Arte e Ensino (6), perceberemos quão longe estão ainda os arte-educadores brasileiros de suas formulações teóricas. Fala-se em **cultura nacional**, livre de condicionamentos alienígenas, mas a prática mostra muito mais realidades locais com uma presença marcante e necessária num país-continente como o Brasil. O salto do local ao nacional é qualitativo e quantitativo e é evidente que, numa reunião de quase três mil

pessoas, as divergências não poderiam deixar de aparecer. E o próprio termo "colonizadores" configura-se ambigüamente, pois não foram poucas as acusações de monopólio, centralização, "colonialismo cultural" dirigidas contra São Paulo.

Como pensar em combater o "colonialismo" exterior se a relação dialética metrópole/colônia não está resolvida a nível nacional? E, curiosamente, muitos "colonizados" se mostravam claramente decepcionados pelo fato de os organizadores da Semana não terem fornecido bibliografias e sugestões didáticas...

Estas críticas, estes reparos não têm nenhuma intenção de desmerecer os alcances da manifestação que, se não trouxe respostas originais, foi uma valiosa oportunidade para verificar mais uma vez a situação da educação artística no Brasil. Resta a esperança que, nos próximos encontros (que certamente hão de vir), as sugestões se tornem mais concretas, os exemplos de atuação mais alentadores para uma prática educacional tida até agora como de segunda categoria.

Talvez o saldo positivo da Semana de Arte e Ensino possa ser encontrado nas palavras de saudação duma participante: "Obrigada por ter-nos proporcionado um exercício de democracia". O que não é pouco nos dias de hoje...

Annateresa Fabris NOTAS

- (1) *A Semana de Arte e Ensino, organizada pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, realizou-se de 15 a 19 de setembro de 1980.*
- (2) *Não deixa de ser sintomático o fato de notícias ou artigos sobre a Semana não terem sido veiculados pela imprensa alternativa.*
- (3) *Junção num curso único com duração de oito anos dos antigos primário e ginásio.*
- (4) *Apesar de o texto do Parecer de Valmir Chagas não se referir especificamente a esta dimensão, ela pôde ser buscada nas entrelinhas ou ser aplicada de forma dinâmica, pois reza a lei: "Numa e noutra alternativa, porém, exige-se adequada coordenação, para que possa o futuro mestre perceber o fato artístico na substancial unidade que reveste em meio às suas distintas manifestações. Assim irá ele tratá-lo depois no exercício do magistério e não ainda em divisões das 'artes' para as quais existem as habilitações específicas".*
- (5) *A concepção globalizadora estende-se até a quinta ou sexta série. Daí por diante, o Parecer prevê a possibilidade de escolha de uma ou duas expressões artísticas por parte do aluno.*
- (6) *Fizeram ainda parte da Semana painéis e comunicações, que enfocaram a relação arte/ensino sob os mais diversos prismas, sessões de cinema, apresentações teatrais, ateliês, visitas a museus.*

O Estado Novo e as Artes

2 — Arquitectura

"A arquitectura representa o ponto de inserção da actividade estética no mundo utilitário.

Ela sofre enormes restrições — deve responder à exigência considerável de serviços públicos, mas dá o seu rosto à cidade. O Estado vela pela estabilidade desta aparência quase simbólica da sociedade...

A Arquitectura está, não só ligada a problemas práticos mas também a problemas psicológicos. A arquitectura cria uma imagem da sociedade. A aparência das ruas como dos monumentos traduz o espírito da comunidade e reciprocamente age sobre ele." (1)

"Arte e política sempre andaram intimamente ligadas mas, mais ainda do que a generalidade das outras expressões artísticas, a arquitectura, pela sua dimensão colectiva, reflecte de uma forma muito directa a ideologia política de cada época." (2)

"Hão-de pois continuar a dizer que o Estado Novo é um regime governado em proveito de uma classe ou de um grupo, e que descurou o nível de vida do povo português. Debalde nós procuraremos pegar-lhes nas mãos e trazê-los aqui, a ver esta pequena parcela do esforço produzido, para, em presença do conjunto das estradas, dos portos, das barragens para irrigação e para produção de electricidade, das escolas, dos hospitais, dos quartéis, das casas económicas e de tudo o mais que nestes pavilhões se ostenta, lhes podermos perguntar se isto foi feito para beneficiar algumas pessoas, ou alguns grupos, ou algumas classes em especial; se com todo este trabalho se teve em mira servir caciques, ou lisonjear ricos, ou favorecer amigos; se esta obra não é uma obra eminentemente e desinteressadamente nacional com cuja realização nunca se procurou captar votos e antes muitas vezes se sacrificaram interesses de partidários e adeptos. Nós sabemos que os nossos adversários não têm experiência de obras públicas, coitados: no tempo em que detiveram o poder neste país, nem lhes sobrava o dinheiro, nem a competência, nem o tempo, gasto todo em discussões parlamentares, tumultos e revoluções. Mas então reconheçam lealmente que não têm autoridade para falar, e não insultem os que trabalham nem maisnem as suas puras intenções patrióticas, aqui traduzidas em actos eloquentes!(...)

Ora, dizem eles, todo esse dinheiro gasto em estádios e pontes, e o povo



coitadinho, cada vez mais mal alimentado, mais mal vestido, mais mal educado e cheio de dívidas! O Estado Novo descurou o problema fundamental do País, aquele que nós, os econométristas, havemos de resolver com o auxílio das médias aritméticas e os ensinamentos de Moscovo: o nível de vida!...

O que não admite dúvida é que em 1948 há, por todo o País, muito mais gente chamada a gozar os confortos e benefícios da civilização e da cultura do que na época ominosa, vergonhosamente ominosa, da democracia dos partidos." (Marcelo Caetano, Presidente da Comissão Executiva da União Nacional, Exposição de Obras Públicas, 1948)

"...A arte, a literatura e a ciência constituem a grande fachada de uma nacionalidade, o que se vê lá de fora." (Salazar)

Podemos situar a arquitectura mais especificamente representativa do Estado Novo, num âmbito cronológico que medeia entre o final da década de 20 e o ano de 1948, em que a Exposição de Obras Públicas marca o fim de uma época da qual faz o balanço, enquanto o I Congresso Nacional de Arquitectura iniciará um novo período, mais aberto à modernidade, o que não impedirá o Estado de continuar a patrocinar obras no estilo dos anos 30/40.

Para uma caracterização da arquitectura do Estado Novo, temos de

relacioná-la com o contexto ideológico dos regimes totalitários contemporâneos na Europa — Espanha, Itália, Alemanha.

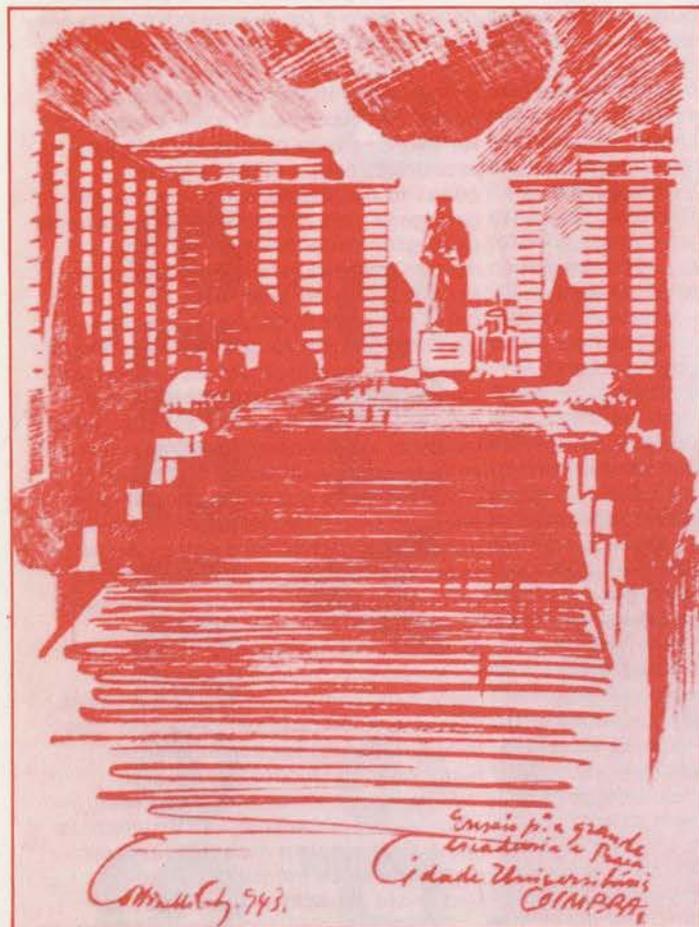
Parece poder considerar-se uma constante histórica que os regimens centralizadores tendem para uma arquitectura classicizante, inspirada nos conceitos estéticos que orientam o classicismo francês da época de Luís XIV — a monumentalidade, as perspectivas, as colunatas serão retomadas por L'Enfant em Washington, por Hausmann em Paris, por Mussolini em Itália, por Hitler na Alemanha. Por outro lado, as ditaduras do século XX assentam na exaltação de valores históricos, nacionais, que levaram a uma certa identificação na Itália de Mussolini com o Império Romano, de que seria a natural continuadora, enquanto Hitler preferia ver-se como o chefe de um povo, o ariano, que conduziria os destinos da Europa, após o extermínio da decadente civilização latina. Em Portugal, a época exaltada foi a dos Descobrimientos, que vai inspirar grande parte da escultura monumental e será o "leit-motif" da Exposição de 1940.

As grandes realizações do Estado Novo parecem de facto integrar-se nesse espírito. O Instituto Superior Técnico de Pardal Monteiro, que isoladamente se pode enquadrar nas tendências modernistas do final dos anos 20, determina uma alameda monumental que culmina na Fonte Luminosa dos Rebêlos de Andrade (1940); o mesmo

conceito está na base da organização dos três edifícios da Cidade Universitária — Reitoria, Faculdades de Direito e de Letras, — com a disposição em U, as pilastras nas fachadas, e a ampla alameda que conduz ao Campo Grande (1957-61). Grande número de edifícios oficiais, nomeadamente os palácios de Justiça, apresentam o mesmo tipo de fachadas com colunata.

Por outro lado, temos de considerar a influência da arquitectura alemã do Reich entre nós. Assim, o Instituto de Oncologia, iniciado por Carlos Ramos, que realizou o Pavilhão de Rádio, foi concluído por Diestel, arquitecto do Reich Hitleriano, que também projectou os Hospitais Escolares de Lisboa e Porto: "As entradas do hospital e da faculdade estão estudadas por Hermann Diestel de modo que, doentes, médicos, alunos, enfermeiras e visitas não se encontram e têm entradas independentes. Ao meio de todos os serviços, na ala central de união dos blocos norte e sul, ficam o conselho da Faculdade, a biblioteca e a cirurgia experimental, com acesso fácil para todos os laboratórios e para as clínicas. Para tranquilidade dos doentes, as visitas não entram nunca nas salas de três, cinco ou oito camas; os leitos com rodas, são levados a uma sala de visitas." (3)

Outro aspecto importante da influência da arquitectura hitleriana entre nós foi a realização, em 1941 (4) da Exposição "Arquitectura Moderna Alemã" que teve lugar em Lisboa e contou com a



Igreja de Fátima. Pardal Monteiro.



Pavilhão de Rádio do Inst. de Oncologia. Carlos Ramos (Foto A.R.)

participação do arquitecto da Chancelaria do Reich (5), Albert Speer, depois condenado em Nuremberg.

DUARTE PACHECO E A POLÍTICA DE OBRAS PÚBLICAS

Engenheiro electrotécnico, professor do I.S.T., de que foi director com apenas 26 anos, ministro da Instrução dois anos depois, foi como Ministro das Obras Públicas, de 1932 a 36 e de 38 a 43 (data da sua morte num acidente de viação), que Duarte Pacheco se distinguiu como homem de confiança de Salazar.

A sua obra inicia-se com o Técnico, projectado por Pardal Monteiro, e continuará com Liceus (Lisboa, Coimbra, Lamego, Beja), a que estão ligados os nomes de Carlos Ramos, Cristino da Silva, Cottinelli Telmo; foi ainda como Ministro da Instrução que em 11 de Setembro de 1928 criou a Junta

Administrativa do Empréstimo para o Ensino Secundário, que possibilitou as novas construções ou a adaptação de outras.

A sua iniciativa devem-se ainda as gares marítimas, em que colaborarão Pardal Monteiro como arquitecto e Almada Negreiros como decorador; as gares integram-se no plano mais vasto das obras do Porto de Lisboa:

"A doca de Alcântara virá a constituir, com os terrenos e cais que a limitam, um grande entreposto colonial, em tudo digno do nosso Império". (6)

Quanto ao Estádio Nacional, deveria "ser, acima de tudo, uma escola de desporto e lugar de recreio saudável para que todos possam 'fazer duradoura a sua mocidade em benefício de Portugal', e para isso se procurou dotá-lo, não só com as instalações destinadas às grandes competições espectaculares, mas também com que as permitissem a prática desportiva a todos quantos a desejassem sem outro intuito que não seja

o de colher benefícios do seu exercício. (...)

"Sem esquecer que seriam as suas instalações as que mais haviam de prestar-se para realizar grandes festivais desportivos de carácter nacional, como os já efectuados pela Marinha, pelo Exército e pela Mocidade Portuguesa, em afirmações inesquecíveis de vitalidade, que por si só explicariam a existência do Estádio Nacional." (7)

A principal obra de estrutura cidadina de Duarte Pacheco foi o plano de urbanização de Lisboa: "As linhas de força deste plano, chamado o 'plano de Groer', são marcadas por uma série de radiais entroncadas nos grandes arruamentos citadinos; a ponte, a Avenida Almirante Reis continua pelo Arieiro até à Encarnação, com saída para o Norte do País; ao centro, as Avenidas da Liberdade — da República — Campo Grande continuam até ao Lumiar donde se passa a Carriche, com outra saída para o Norte; ou, pela linha da Av.



Hospital St. Maria. Diestel (Foto A.R.)



Fonte Luminosa. Rebeldes de Andrade (Foto A.R.)

António Augusto Aguiar, por S. Sebastião e Pavalhã, para uma área entre Paço do Lumiar e Carnide. Entre Campolide e Campo de Ourique, e com nascente na Rotunda do Marquês de Pombal, passa uma auto-estrada a caminho dos Estoris, atravessando um parque florestal de 900 ha, a plantar na serra de Monsanto. Pela beira-rio, para os dois lados do Terreiro do Paço, partem vias para leste, por Xabregas, Beato e Marvila, até Olivais, e para Oeste, por Santo Amaro, Belém e Pedrouços, até Algés — e, depois, uma Estrada Marginal de considerável benefício turístico, até aos Estoris." (8)

Duarte Pacheco promoveu também os planos de Coimbra, Évora, Beja, Faro, Vila Real, Guimarães e, de um modo geral, de todos os municípios do Continente e Ilhas, ordenando o levantamento de planos topográficos.

O nome deste Ministro está ainda ligado à construção de estradas e pontes, ao abastecimento de água a Lisboa, e estimulou um plano de hidrállica agrícola.

Personagem controversa, se todas as obras da sua iniciativa constituem sem dúvida, uma série de melhoramentos para o país, colabora na imagem de monumentalidade que o Estado Novo pretende dar e é um admirador convicto da arquitectura do Reich hitleriano.

Principais arquitectos e obras mais representativas:

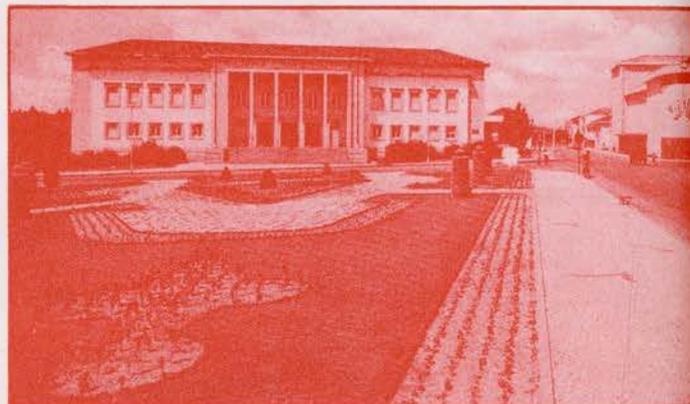
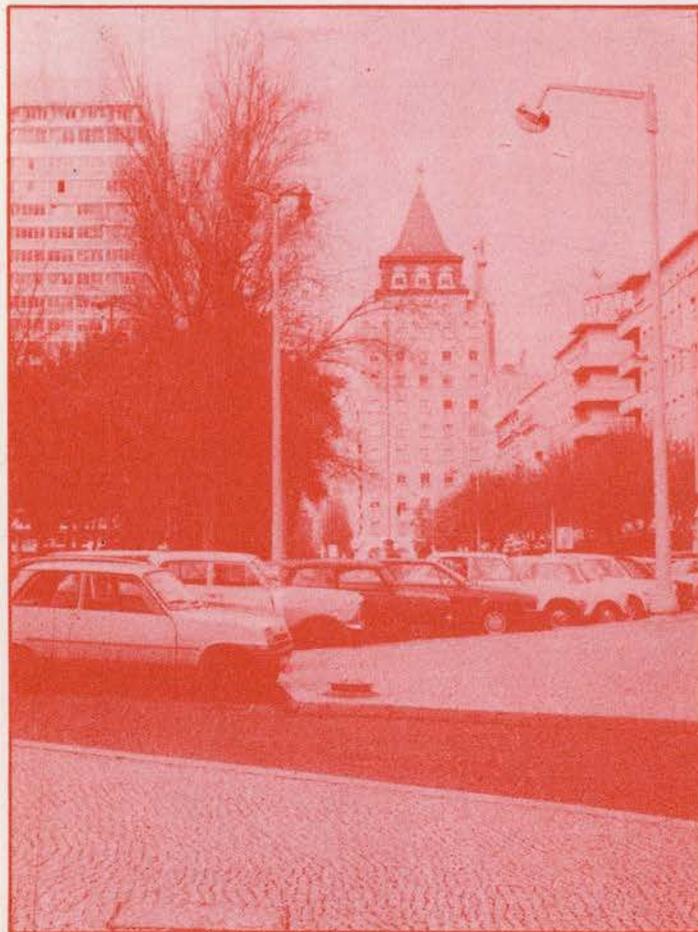
Cassiano Branco — (1898-1969) As suas principais obras são o **Eden-Teatro**, de 30-31, e o Hotel Vitória, de 36, notável pelas combinações lumétricas, de feição modernista. A sua carreira é marcada pela hesitação entre o compromisso oficial e uma certa independência, que o levará a ligar-se a construtores civis, ficando ligado a prédios de rendimento e a uma série de moradias, junto ao Instituto Nacional de Estatística, com varandas bojudas de cimento armado ou gradeamentos a "arts déco". No entanto, a sua realização da torre da Praça de Londres, idêntica à do Areeiro, parece significar a sua cedência à arte oficial do Estado Novo.

Cottinelli Telmo — (n. 1897) É talvez o arquitecto que mais claramente se identifica com a arquitectura oficial do Estado Novo e, talvez por isso foi nomeado arquitecto-chefe da Exposição do Mundo português, em 1939. Em 31, edificava a Estação Sul e Sueste, cuja fachada tem gosto neo-românico e os interiores mostram influências "arts déco". Mas sem dúvida que a sua obra mais monumental é o conjunto formado pela praça e escadarias da Universidade de Coimbra. Foi membro da Comissão das Construções Prisionais, estando ligado à construção das cadeias de Alijó e Castelo Branco; foi arquitecto da C.P., tendo projectado vários edifícios ferroviários; projectou alguns liceus, como o de Lamego e o D. João de

Castro; são ainda obra sua as instalações da "Standard Eléctrica".

Carlos Ramos — (n. 1897) A sua carreira pode-se dizer que começou no ensino secundário, onde leccionou Matemática e Desenho. Esteve presente na Exposição dos Independentes em 1930. Fez uma viagem de estudo pela Europa, para conhecer todas as instalações públicas e particulares de hospitais para cancerosos, sendo autor do Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia. Esteve ligado à construção dos liceus, tendo sido primeiro prémio para o liceu masculino de Coimbra e para Lamego, embora o seu projecto para o liceu D. Filipa de Lencastre não tivesse sido realizado. Da sua equipa de trabalho fizeram parte, entre outros, Adelino Nunes (arquitecto das edificações dos CTT), Keil do Amaral e Raul Tojal (arquitecto da Piscina do Algés e Dafundo). Foi o primeiro arquitecto que entrou para o Conselho Superior de Obras Públicas. Em 1940, foi convidado a construir o Pavilhão da Colonização, para a Exposição do Mundo Português. Quando Marques da Silva, titular da cadeira de Arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto atingiu o limite de idade, foi convidado para lhe suceder, já que tinha sido preterido em Lisboa. Criou as cadeiras de Urbanismo e de Urbanologia, no ensino das Belas Artes. Participou em diversos Congressos e reuniões internacionais.

Cristino da Silva — (n. 1896) A sua formação foi completada em Paris e



Stº. Tirso — Palácio da Justiça



Casa da Moeda. Jorge Segurado (Foto A.R.)

Roma, o que lhe terá dado certa preparação académica. Foi primeiro prémio nos concursos para a urbanização de Leiria e para os liceus feminino de Coimbra (não executado) e de Beja, marcados por tendência funcionalista que virá mais tarde a abandonar. Como arquitecto da CML, teve um projecto de prolongamento da Avenida da Liberdade e da urbanização do Parque Eduardo VII. Entre as suas obras modernistas estão o Capitólio a casa em betão armado na Rua Alexandre Braga, a moradia da Eva, de 33, e a sua casa do Estoril, de 35. A influência de Duarte Pacheco levá-lo-á, porém, a obras, como a Praça do Areeiro, o Pavilhão do Mundo Português (1940), a Avenida António Augusto de Aguiar (1943), a Universidade de Coimbra (1948), etc. É um dos responsáveis pelo gosto Areeiro-Alvalade, com frontões seisentistas, cunhais de pilastras e pináculos "boa fachada", com baixos-relevos de "criaturas entaladas".

Keil do Amaral — (n. 1910) Faz

parte duma geração "que parte da pedagogia funcionalista de Carlos Ramos e de um marcado empirismo a que não é estranho o seu contacto com o movimento moderno holandês". (9)

Foi também a sua actuação em 1948 no I Congresso Nacional de Arquitectura, que marcará os novos rumos que irão abrir-se à arquitectura portuguesa. Em 1973, presidirá ao sector de urbanismo e habitação do III Congresso da Oposição Democrática. Entre as suas obras mais significativas estão o Aeroporto de Lisboa (1943) os arranjos arquitectónicos do Parque Florestal de Monsanto e do Campo Grande, onde se destaca a piscina infantil. De salientar também a sua obra teórica: "A Arquitectura e a Vida", Biblioteca Cosmos, Lisboa, 1942; "A Moderna Arquitectura Holandesa", Cadernos Seara Nova, Lisboa, 1943 e a conferência "O Problema da Habitação", Cadernos Azuis, Porto, 1945.

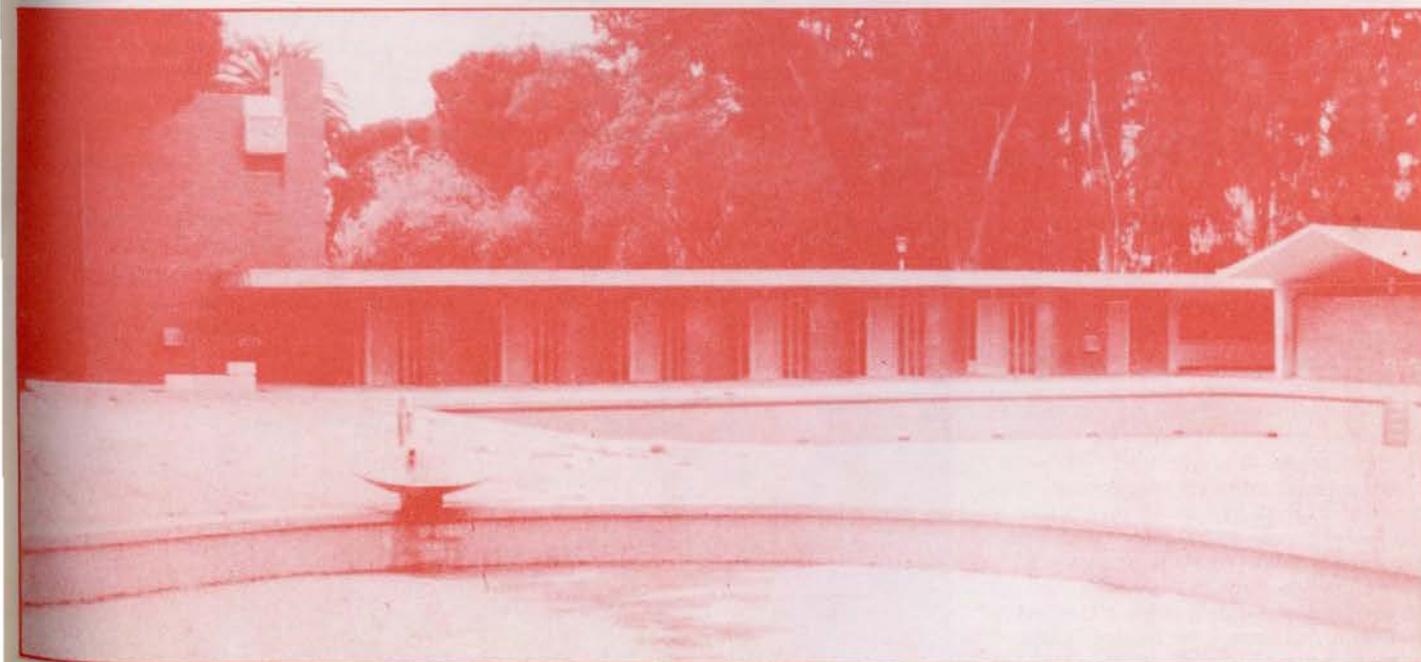
Jorge Segurado — (n. 1898) A sua obra de maior destaque é, sem dúvida, a

Casa da Moeda, de 34-36, que apresenta uma fachada de tijolos vidrados, inovadora, com um baixo-relevo de Francisco Franco, alusivo ao fabrico da moeda; mais original é a disposição à volta de um pátio interior, com o seu jogo de corpos octogonais e cilíndricos.

Pardal Monteiro — (n. 1897) É talvez o arquitecto mais importante da sua geração, pelas obras que realizou e pelos cargos que ocupou: vogal do antigo Conselho Superior de Belas Artes e do Conselho de Estética Cidadina e da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, que sucedeu àquele; membro da Junta Nacional de Educação, do Conselho Consultivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; e do Conselho Superior das Obras Públicas. Foi participante em diversas reuniões internacionais e congressos de Arquitectura, estando entre os fundadores do organismo "Reunions Internationales d'architectes", com sede em Paris, de que saíria, em 1948, a União



Cidade Universitária. Foto (A.R.)



Piscina Infantil do Campo Grande. Keil do Amaral (Foto A.R.)

Internacional dos Arquitectos. Entre as suas obras contam-se o Instituto Superior Técnico, o Instituto Nacional de Estatística, as Estações Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, a Ford Lusitana, a Estação do Cais do Sodré, o edifício do Diário de Notícias, a Igreja de Fátima, o Seminário dos Olivais, além de vários prédios em Lisboa, alguns com o Prémio Valmor, entre outras obras.

Raul Lino — (n. 1879) Já activo em finais do século XIX, recebe em 1926 um diploma oficial de arquitecto. A sua obra, nos anos 20-30, é considerada por Pedro Vieira de Almeida (10) "de grande tranquilidade criativa", referindo-se a "um certo nível de produção média conseguido com uma quase estandardização de concepção e maneira de apresentar cada um dos trabalhos". Em 31 obteve a vitória para os pavilhões da Exposição Colonial de Paris: pela mesma época colabora na renovação das instalações comerciais da Baixa, com a Loja das Meias, de 33. De notar a sua obra teórica que é continuada pela publicação de "A Casa Portuguesa", em 1933, onde diz: "há em toda a casa portuguesa, dum extremo ao outro do país, certo ar amoroso de doçura que na modesta habitação campestre só tem paralelo (de género bem diferente) no 'cottage' da Grã-Bretanha, e que na casa mais rica e citadina assume a expressão de bonómia, também de formalidade sem altivez, de nobreza sem arrogância, aspecto que pode ser jeitoso ou desmanchado, mas sempre simpático e que tão bem a distingue das casas coetâneas dos outros países" (11).

Contra a sua posição tradicionalista se levanta uma nova geração, pelo que Nuno Portas dirá que o trajecto da moderna arquitectura portuguesa se fará "necessariamente não só à margem mas **contra** a pedagogia de Raul Lino (que então e por causa disso dera a arquitectura como morta), parecendo finalmente arrumada a polémica da 'casa portuguesa' proposta em termos estáticos de conservação de padrões formais, externos às intenções espaciais e de racionalidade de meios da arquitectura contemporânea" (12).

ARQUITECTURA RELIGIOSA

Em 1928, iniciou-se a construção da basílica em Fátima, comemorativa das aparições em 1917, de gosto neo-barroco, com uma colunata abrindo para a praça, evocativa da colunata de Bernini, em Roma. Estava de acordo com a posição oficial da Igreja, dado que Pio XI afirmará em 1932 que a arte moderna "não devia ser admitida nas igrejas". No entanto, a Igreja de Fátima, de Lisboa (1938) foi construída ao gosto moderno, segundo projecto de Pardal Monteiro, com vitrais de Almada Negreiros. Foi 'Prémio Valmor' e dela disse o Cardeal Cerejeira: "Quanto a ser moderna não compreendemos sequer que pudesse ser outra coisa. Todas as formas artísticas

do passado foram modernas em relação ao seu tempo. Copiar cegamente formas artísticas de outras épocas será fazer obras de arqueologia artística mas não, seguramente, obra viva de arte" (13).

Tal posição, da parte de um dos pilares do Estado Novo, parecerá surpreendente, se não nos lembrarmos que o Cardeal Cerejeira teve formação de historiador que lhe teria dado essa perspectiva de aceitação do moderno. No entanto, as igrejas que se vieram a construir — Santo Contestável, 1951, São João de Deus, 1953, São João de Brito, 1955 — pareciam negar a modernidade, com evocações medievalistas, mais claramente revivalistas na primeira. Só a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, inaugurada em 1970, parecia restituir à

arquitectura religiosa uma nova linguagem e qualidade estética.

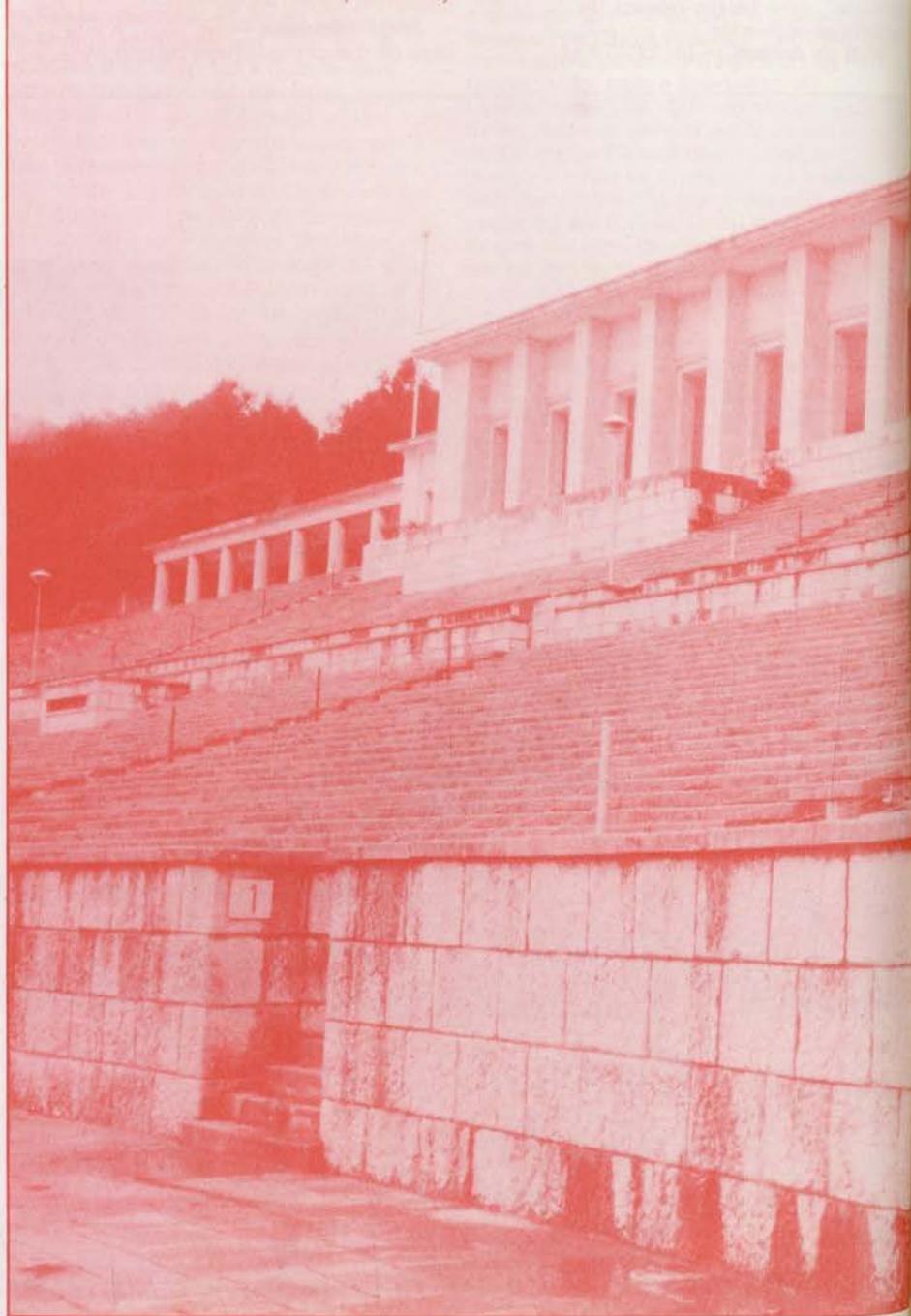
CONCLUSÃO

"A arquitectura portuguesa na década de 30 a 40 cedeu generalizada e quase indistintamente pela via de três atitudes que a solicitava:

— O monumentalismo à 'romana' — ou à 'ariana' que ficou nos Hospitais Escolares, de Oncologia, no Estádio Nacional, nos Palácios de Justiça ou, como modalidade provincial, no Município protótipo como o da Póvoa de Lanhoso.

— O estilo folclórico de feição mais ou menos rústica (correspondendo a um

Tribuna do Estádio Nacional (Foto A.R.)



INQUÉRITO

arteopinião

ARTEOPINIÃO cresceu e é lida por um número cada vez maior de pessoas. Mas quem são estas pessoas? Quem é você, leitor? Do que gosta? Do que não gosta? O que acha que falta na revista? Quais as suas sugestões?

Para responder a estas questões e para que o nosso crescimento seja algo que lhe diga directamente respeito, elaborámos um questionário que, com a sua colaboração nos permitirá continuar e melhorar o projecto ARTEOPINIÃO.

A sua tarefa, leitor, será destacar o questionário, preenchê-lo e enviá-lo para:

ARTEOPINIÃO

Escola Superior de Belas Artes de Lisboa

Largo da Biblioteca Pública, 2

1200 Lisboa

Entre os questionários recebidos até 1 de Junho de 1981 sortearemos três assinaturas anuais de ARTEOPINIÃO.

1. Nome: _____

Idade: _____ Profissão: _____

Morada: _____

2. Lê habitualmente a Arteopinião? Sim Não Quantos números leu: _____ Quais: _____

3. Como a conheceu? Nos locais de venda Em Biblioteca Através de amigos Pela Imprensa

4. O que mais lhe motivou o interesse? O nome da revista A capa Os artigos anunciados

5. Habitualmente compra a Arteopinião Lê-a de um amigo Lê em biblioteca

6. Em média, quantas pessoas lêem a revista que você _____

7. Você gostou mais Da revista nº _____ Da capa nº _____

Do artigo: _____

8. Você gostou menos Da revista nº _____ Da capa nº _____

Do artigo: _____

Se quiser comente as suas respostas: _____

9. Quais os temas que mais lhe interessam? _____

Quais os temas que menos lhe interessam? _____

Outros temas que gostaria de ver publicados _____

10. O que acha do preço da revista: Caro Normal Barato

11. Já pensou em colaborar na revista? Sim Não

Em caso positivo, o que o/a levou a não enviar colaboração? _____

12. A revista corresponde àquilo que esperava dela? Muito Pouco Nada

13. Outras revistas que assina ou compra regularmente (nacionais e estrangeiras)? _____



retrato do pais-enquanto-eterna-aldeia) e de que dão exemplo a série das cadeias, bairros, hospitais regionais e correios, escolas ou, em maior, a Estação Agronómica Nacional.

— Finalmente, um 'modernismo' apropriado às intenções monumentais de grandes edifícios (e ao qual se adaptou o profissionalismo mais correcto de um Pardal Monteiro ou de um Cottinelli Telmo para só citar os nomes mais salientes)." Nuno Portas

Margarida Calado
Assistente da cadeira de História de Arte na ESBAL

Nota — Para a realização deste artigo contamos com o trabalho realizado, no âmbito da cadeira de 'Estudos de Arte',

pelos alunos Esmeraldina Heitor de Matos, Feliciano Sigefredo Morais Morgado e Pedro Saraiva, "**Arquitectura 1930/1948** ou a Negação da Evolução através da cópia da Europa".

(1) René Huyghe et Jean Rudel, **L'Art et le Monde Moderne**, vol. 1, ed. Larousse.

(2) José Manuel Pedreirinho, "Arquitectura e Fascismo em Portugal" in **História**, nº 9, Julho de 1979.

(3) **15 Anos de Obras Públicas, 1932-1947**, 2 vols.

(4) Por lapso, no artigo anterior, foi indicada a data de 1933.

(5) Ver figura publicada no número anterior.

(6) **15 Anos de Obras Públicas**, op. cit.

(7) **15 Anos de Obras Públicas**, op. cit. O sublinhado é nosso.

(8) José Augusto França, **Lisboa: urbanismo e arquitectura**, 1ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980. "Biblioteca Breve", 53.

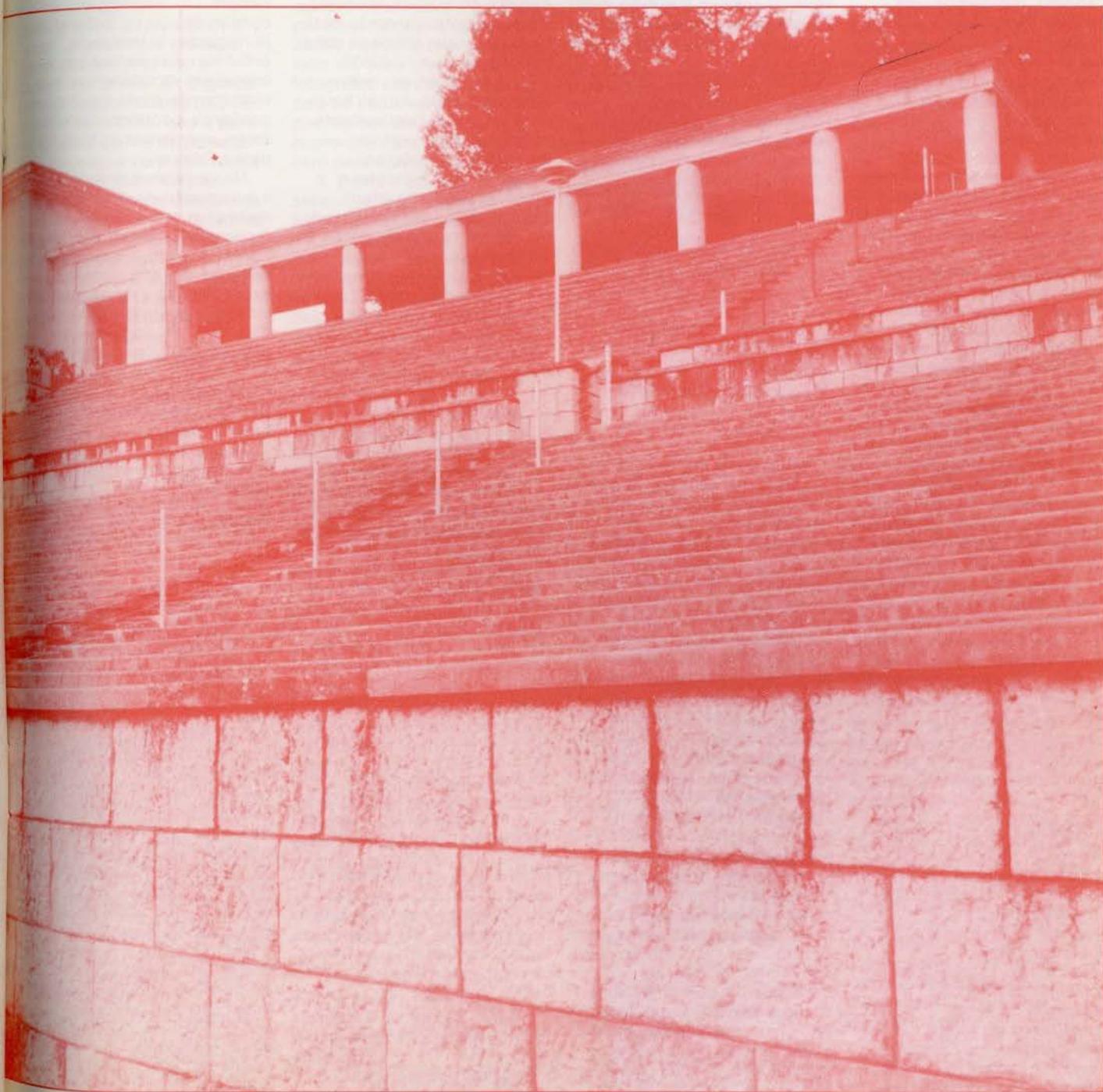
(9) Nuno Portas, citado por Rui Mário Gonçalves, "Aspectos da Arte Moderna Portuguesa" in **História da Arte**, vol. 10, Lisboa, 1972, publicações Alfa.

(10) (11) Raul Lino, **Catálogo da Exposição retrospectiva da sua obra**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.

(12) Rui Mário Gonçalves, op. cit.

(13) Citado por José Augusto França, **A Arte em Portugal no século XX**, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974.

A seguir:
PINTURA E ESCULTURA (3)



PEDRO FOYOS RESPONDE A LUIZ CARVALHO



Em relação ao artigo "Fotografia Portuguesa para que te queremos" de Luiz de Carvalho, recebemos uma carta de Pedro Foyos, director da Revista "Nova Imagem", que publicamos na íntegra. Não consideramos o artigo de Luiz de Carvalho, que subscrevemos inteiramente, ofensivo para Pedro Foyos, mas antes a denúncia de certos "pormenores" que um certo nacional-porreirismo tem esquecido. Um pouco diferente é o tom da resposta do director da "Nova Imagem" pelo que a comunicámos a Luiz de Carvalho que fez questão em responder ainda neste número. Estamos, no entanto, à disposição de Pedro Foyos para mais algum esclarecimento que este considere útil, e assim pormos ponto final neste assunto.

E.C.

Sob o título "Fotografia Portuguesa — Para que te queremos?", publicou a Revista "Arteopinião" (Nº 13) um artigo assinado pelo Senhor Luís Carvalho, no qual o autor desenvolve uma apreciação crítica às iniciativas mais recentes das Edições Foto-Jornal, designadamente o Anuário Português de Fotografia. O autor manifesta-se discordante acerca de determinados procedimentos gráficos e editoriais, questões sobre as quais não nos iremos deter, pois respeitamos as opiniões expressas, pese embora a singularidade de constituírem a única posição desfavorável de entre todas as que surgiram ultimamente em numerosos órgãos de comunicação que dedicaram comentários críticos à realização do Foto-Jornal/Anuário. Mas o Senhor Luís Carvalho é o Senhor Luís Carvalho, ou seja, o Senhor Luís Carvalho pensa pela sua

própria cabeça, ou seja, cada um pensa pela cabeça que tem e é preciso viver com o que temos por causa da austeridade. E por tudo isso e muito mais não seremos nós que negaremos ao Senhor Luís Carvalho o prestígio direito ao exercício da crítica, por muito severo que seja o tom do julgamento.

O artigo em referência, porém, transcende o espaço de um julgamento frontal e límpido quando, de uma forma violenta, insinua terem as Edições Foto-Jornal adoptado um comportamento desonesto em relação aos autores com imagens publicadas no Anuário Português de Fotografia. Concretamente, é suscitada nos leitores a dedução de que esta Editora está a fazer um excelente negócio à custa dos fotógrafos que, com ingenuidade e solicitude, entregam as suas obras para publicação naquele Anuário.

Como a verdade dos factos é bem diferente da versão assinada pelo Senhor Luís Carvalho, lastimamos a leviandade da insinuação, que nos obriga a perder tempo e a roubar espaço nesta Revista para esclarecer o seguinte:

Foto-Jornal/Anuário Português de Fotografia é um empreendimento de natureza eminentemente cultural, desprovido por completo de interesses comerciais. Edições Foto-Jornal, única empresa editora que em Portugal tem uma acção vocacionada em exclusivo para a Fotografia, entendem ser necessária e relevante a persistência de uma actuação visando objectivos de difusão cultural, mesmo quando desse exercício advenham, eventualmente, resultados comerciais negativos ou inexpressivos. A publicação do Anuário Português de Fotografia enquadra-se nesta filosofia de acção, já que um conhecimento razoável da "capacidade do mercado" conduz necessariamente à certeza de que as receitas provenientes da venda do álbum não compensarão os custos gerais nele implicados. Ao contrário do que se passa em numerosos países, onde se editam, desde há muitos anos, publicações similares, cujas tiragens ultrapassam, em

geral, os 100.000 exemplares (atingindo, em alguns casos, 300.000), em Portugal é difícil ir-se além dos 30.000, número este que, aliás, pode considerar-se excepcional no nosso panorama editorial. O estudo económico referente a esta iniciativa editorial evidencia um facto que, à partida, levaria à desistência imediata do empreendimento: para que a edição começasse a ser comercialmente rentável, seria necessário, considerando o índice de tiragem apontado e a sua hipotética venda total, estabelecer um preço de capa nunca inferior a 1.100\$00.

Como é possível, então, editar-se o Foto-Jornal/Anuário a um preço relativamente acessível? A alternativa aparentemente "lógica" consistiria em aumentar o preço de venda do álbum, fixando esse valor em mais de mil escudos cada exemplar. É evidente que tal procedimento causaria um acentuado decréscimo nas vendas, daí resultando, decerto, um agravamento dos prejuízos materiais, para além dos danos, não menos importantes, a outro nível, que adviriam da circunstância de a obra ficar diminuída na sua difusão entre o público.

Mas a interrogação persiste: como dar continuidade a este empreendimento? A solução, a única que se nos afigura exequível de momento, será continuar a adoptar o regime editorial praticado desde o início, ou seja, contar com a cooperação graciosa dos autores que participam no Portfólio "Fotografia Portuguesa Contemporânea" e, ao mesmo tempo, dispensar às firmas comerciais um espaço publicitário que, em outras circunstâncias menos adversas, poderia e deveria ser mais limitado, considerando a natureza da obra. Contudo, assinala-se que a publicidade, ocupando o espaço programado, apenas cobrirá cerca de 50 por cento dos prejuízos, na base hipotética de a edição se esgotar! Permanece, assim, um défice (estimado em três centenas de contos, numa previsão optimista) que é suportado, naturalmente, pela Editora, com recurso aos lucros anuais provenientes da venda da Revista "Nova Imagem".

Não pretendemos transformar este texto num relatório contabilístico; pensamos, no entanto, que os autores representados no Portfólio "Fotografia Portuguesa Contemporânea" têm o direito de conhecer estes elementos — e nós o dever de os comunicar, face às insinuações produzidas no artigo publicado no nº 13 desta Revista.

Se o Foto-Jornal/Anuário é, como desejamos que seja sempre, um projecto em comum de que os fotógrafos portugueses fazem parte, então torna-se necessário que conheçam os problemas que enfrentamos e nos dispensem confiança e solidariedade. Só assim arranjaremos "fólego" para continuar.

Na verdade, a desconfiança e a acusação de desonestidade são uma amarga recompensa para quem ousa, apesar de tudo, e com esforço abnegado, ajudar a difundir expressões de cultura que não atraem, nem nunca atraíram entre nós, os comerciantes atentos aos "bons negócios".

Pedro Foyos
Director das Edições
Foto-Jornal

LUIZ CARVALHO RESPONDE À RESPOSTA DE PEDRO FOYOS



1. Com esta carta de P.F. fiquei a saber coisas novas, uma das quais sempre amarga de reconhecer: ainda o fantasma que existe nesta terra: Quem não é por mim é (no caso de P.F.) severo, caluniador, leviano, produto da austeridade cultural em que vivemos, já agora também da seca. Quero esclarecer que P.F. me trata agora por SENHOR, mas antes de sair o fotojornal me convidou a colaborar na nova revista, o que aceitei, tendo sido dos primeiros fotógrafos a publicar um portfolio. Além de ter cedido fotos para o anuário e de ter também colaborado na revista NOVA IMAGEM, ainda que até à data não tenha

BREVES

recebido um telefonema de agradecimento, um número da revista ou o pagamento da colaboração (aqui a desculpa do prejuízo comercial não serve, pois segundo P.F. esta publicação dá lucro).

2. As edições fotográficas assumem-se pela caneta de P.F. uma espécie de Padre Américo da fotografia, onde o único fim é publicar fotos com a graça dos fotógrafos. É o espírito latente em muitos meios fotográficos portugueses: o que é bom é "arte", é amador, é grátis, o que é profissional não é "arte", é o BONECO, o ganha pão. O fotojornalismo não tem que ter qualidade, isso é para os artistas de fim de semana. P.F. consegue com esta teoria o que se vê: fazer edições onde proliferam os carolas, os bem intencionados e faltam os nomes representativos da fotografia portuguesa contemporânea. O anuário de Pedro Foyos não é um conjunto de Portfolios mas uma miscelânea de portFOYOS. E quer saber por que isto não é dito levemente? Pergunto: no seu anuário onde estão os nomes de fotógrafos contemporâneos portugueses como: Jorge Molder/Luís Pavão/Paulo Nozolino/Guilherme Silva/António Sena/José Reis/António Pedro Ferreira/José Antunes/Domingues Caldeira/Pepe Diniz/Nuno Calvet/Carlos Gil/Hernando Domingues/Luís Vasconcelos/João Bafo/Pedro Baptista/Joaquim Lobo/Augusto Cabrita/Gageiro/ e muitos outros, além de nomes que, não tendo ainda publicado fotografias, desenvolvem um trabalho de pesquisa pessoal EMPENHADO, com entusiasmo, e que precisam de incentivo para não desistirem? Eu sei que os nomes citados não foram contactados ou os que o foram recusaram por acharem injusta a situação em que a editora punha cada fotógrafo contactado: ou não era representado num anuário ou teria que ceder as fotos sem qualquer recompensa. Houve quem tivesse aceitado por se tratar de um anuário,

pensando ingenuamente que lá iriam estar fotógrafos escolhidos com critério, independentemente do caminho estético dentro da fotografia. O que apareceu nas livrarias foi afinal um produto com receitas comerciais mediocres, sem qualidade editorial-fotográfica, incapaz de representar a fotografia portuguesa em qualquer lado decente. Com a agravante de que quem lá está representado não o vai possuir por duas razões: a editora fez 30.000 exemplares e se tivesse feito 100 para oferecer aos fotógrafos era uma maçada, pois só podia vender 29.900 (o que iria ser um prejuízo enorme) e para o comprar é caro para toalhas de mesa.

3. Resta o consolo de se saber que, em tempos de austeridade e desemprego, houve quem tivesse ganho alguma coisa com a obra: decerto nem tudo foi feito à borla. Os gráficos, os paginadores, os redactores não terão sido tão graciosos como os fotógrafos, mas infelizmente para P.F. ainda não há amadores nesse campo, que trabalhem só por amor à arte. Até lá os fotógrafos serão sempre os primeiros a pagar a factura afinal a família e os amigos até gostam de ver as imagens habilidosas de fim-de-semana, ou os chefes de redacção podem reconhecer que afinal o fotógrafo do jornal, quando quer, até sabe fazer uns BONECOS assim a puxar para o género artístico.

No fundo é isto, Pedro Foyos: UNS ISPILICAM, OUTROS SÓ COMPILICAM, mas não há-de ser nada, a SECA não há-de durar sempre!

Os meus cumprimentos, estou ao seu dispor para eventuais colaborações e esclarecimentos.

Luiz Carvalho

CURSO DE INICIAÇÃO AO CINEMA DE ANIMAÇÃO

O Clube Micro Cine de Lisboa efectua de 23 de Março a 8 de Maio um curso de iniciação ao cinema de animação.

O curso, para o qual estão previstas 22 sessões, constará

de aulas teóricas, projecção de filmes e de exercícios práticos e terminará com a entrega de prémios — estímulo aos melhores trabalhos realizados.

As inscrições serão grátis para os sócios e de 300\$00 para os não sócios.

Portanto, se é um interessado pelo cinema de animação, contacte o Micro Cine na Av. Columbano Bordalo Pinheiro, 70 B cv (sextas-feiras à noite) ou telefone, durante o dia, para 680678. Depressa!

CURSO CULTURA PELA IMAGEM 10-14 ABRIL 1981

TEMA: PEDAGOGIA DA COMUNICAÇÃO

ANIMADORES/ORIENTADORES: CLAUDE DESIMONI (Centre d'Initiation Cinématographique, Lausanne, Suíça) e JOSÉ VIEIRA MARQUES (C.E.A.C.) APOIO DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

O Centro de Estudos e Animação Cultural vai organizar nas instalações da sua Sede, em Lisboa — Rua Castilho 61, 2º-Dtº (Metro: Rotunda) — um **Curso Cultura pela Imagem** subordinado ao tema **Pedagogia da Comunicação**. Principais aspectos em estudo: A Banda Desenhada; A iniciação à linguagem cinematográfica; O uso do vídeo; A análise crítica da informação (escrita e televisiva). O Curso será orientado por Claude Desimoni e José Vieira Marques, praticando-se em todas as sessões uma pedagogia activa, baseada em trabalhos de grupos e outras formas.

Condições de participação: O Curso é aberto a todas as pessoas, mediante inscrição prévia, mas a participação é limitada ao máximo de 30 pessoas.

- Preço da inscrição: 1.000\$00
- Data limite das inscrições: 31 de Março de 1981
- A instalação e alimentação são por conta de cada participante

• A inscrição dá acesso a todas as sessões do curso e a toda a documentação distribuída

• Horário das sessões: das 9.30h às 13.00h e das 14.30h às 17.30h

• O curso principia no dia 10 de Abril, sexta-feira, às 15.00h e termina no dia 14, terça-feira, às 13.00h

• A inscrição deverá ser feita com o destacável junto e acompanhada de duas fotografias tipo passe e do pagamento por vale de correio ou cheque. (Podem ser colhidas **informações** pelo telefone 57 69 52 de Lisboa, todos os dias a partir das 15.00h).

CINEMA PARA JOVENS

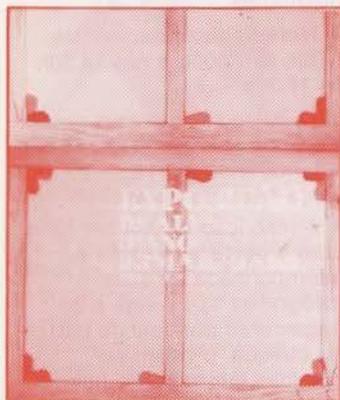
Por iniciativa do Centro de Estudos e Animação Cultural principia, no dia 28 de Março, no cinema Monte Carlo (Avenida Álvares Cabral, ao Rato, em Lisboa) uma série de sessões de cinema acompanhadas de diversas formas de animação cultural, especialmente (mas não exclusivamente) dedicadas a jovens estudantes e professores. Até ao final de Julho estão já programados filmes de Charles Chaplin, Kengi Mizoguchi, Werner Herzog, Ingmar Bergman, Arthur Penn, Fernando Lopes, Manoel de Oliveira, Robert Rossellini, Georges Cukor, Roman Polanski, Claude Goretta, entre outros.

Em 28 de Março será projectado **A Quilera do Ouro**, de Charles Chaplin, e em 4 de Abril **O Herói Sacrifego**, de Kengi Mizoguchi.

O preço único de entrada é de 30\$00 por sessão e têm prioridade os espectadores que se possam identificar (mediante cartão ou outra forma) como estudantes e professores, ou os possuidores de cartão de participante de um dos Festivais de Cinema da Figueira da Foz.

BREVES

ESBAL — EXPOSIÇÃO DE ALUNOS



Entre 23 de Março e 3 de Abril estará patente ao público, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, uma exposição de trabalhos de alunos do 3º ano dos quatro cursos do Departamento de Artes Plásticas e Design (Pintura, Escultura, Design de Comunicação e Design de Equipamento).

Esta iniciativa da Associação de Estudantes vem assim continuar o trabalho iniciado com a exposição dos alunos do 2º ano e que prosseguirá com mais duas exposições correspondentes aos 4º e 5º anos.

PRÉMIO PARA JOVENS CINEASTAS PORTUGUESES

No passado dia 14 de Março foi entregue ao Grupo Baluma Doma (círculo de cinema de animação do Barreiro), na sede do Centro de Estudos e Animação Cultural a medalha de prata e o diplom correspondentes ao 2º prémio (da secção de filmes de animação realizados por jovens maiores de 18 anos) com que foi agraciado no XV Concurso Internacional Décima Musa, que ocorreu em Mons (Bélgica) em Outubro último, o filme **Sonho**, realizado por António José Correia, Orlando Condeço e Hildegarda Mundel Calado, membros daquele grupo.

Em nome do Centro San Fedele, de Milão, fundador e organizador daquele concurso, procedeu à entrega José Vieira Marques, director do Centro de Estudos e Animação Cultural e do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz. O júri do último concurso Décima Musa foi constituído por representantes da Alemanha Democrática, da Bélgica, da Jugoslávia e por José Vieira Marques, que presidiu.

FESTIVAL INTERNACIONAL DO FILME AMADOR DE COIMBRA



Organizado pela Câmara de Coimbra, Serviços de Turismo, Centro de Estudos Cinematográficos e pela Associação Académica de Coimbra, vai realizar-se nesta cidade, entre 20 e 26 de Abril o 4º FIFAC.

Que este festival seja, pelo menos, um pretexto para ver bom cinema.

JORNAL DE LETRAS ARTES E IDEIAS



A dinâmica equipa de "O Jornal" saiu-se com mais uma: o "JL" jornal de letras, artes e ideias.

O "JL" veio, sem dúvida, preencher um espaço vazio na imprensa portuguesa mas... atrevemo-nos a dizer que esperavámos melhor.

Esperavámos o sacudir de certos mitos culturais, ouvir, também, outras vozes, outras gentes.

O "JL" deu-nos muitas letras (e boas), poucas artes e nenhuma ideias. Mas talvez as coisas mudem. A ver vamos!

Uma palavra para as excelentes ilustrações de João Abel Manta que, apesar de toda a sua criatividade, a continuar sozinho corre o risco da repetição.

EC

PESTE



Saiu o segundo volume organizado pelos "Quatro Elementos Editores".

Esta original iniciativa traz-nos desta vez a história, o ensaio e a poesia de "PESTE".

São responsáveis pela edição: Ernesto José Rodrigues, Manuel Frias Martins, Maria Augusta Maia e Mário de Carvalho.

QUOTIDIANO MULHER



Das Edições Afrontamento recebemos "QUOTIDIANO MULHER", de Isabel Ary dos Santos: livro de poesia em duas partes com uma ilustração de Rui Aguiar. Preço: 150\$00.



arteopinião

números antigos
à venda na

Livraria Libris

Largo Trindade Coelho
LISBOA

Exposição de Fotografia

As Associações de Estudantes da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (Artes Plásticas e Design e Arquitectura) e a revista ARTEOPINIÃO, vão organizar uma exposição de Fotografia.

Esta iniciativa pretende contribuir para uma maior compreensão e dignificação da Fotografia, reunindo um conjunto de obras entre o fotojornalismo, a fotografia de ensaio sobre um tema e a fotografia de pesquisa pessoal.

A Fotografia, que tem sido marginalizada nos ambientes onde as artes plásticas mais circulam, pode agora ser notícia com esta exposição que pretende ser apresentada com qualidade estética e técnica e onde a contribuição dos jovens fotógrafos será fundamental.

■ A exposição, na modalidade única de preto e branco e sem tema obrigatório, estará aberta à participação de todos os fotógrafos interessados.

■ As Fotografias propostas para exposição serão apreciadas por um grupo de quatro pessoas responsáveis pela selecção final. Esse grupo será composto por:

António Manuel Morais — professor no Instituto Português de Fotografia;

Carlos Amado — professor de desenho na ESBAL;

Luiz Carvalho — fotógrafo;

Manuel Falcão — repórter fotográfico.

■ Os critérios que presidirão à escolha das fotografias a expor serão os seguintes:

pretende-se que cada fotógrafo apresente um conjunto de fotografias homogéneo, do ponto de vista do tema ou/e do seu tratamento em linguagem fotográfica. Serão levados em conta a coerência do material utilizado relativamente ao assunto fotografado e a qualidade técnica das impressões fotográficas.

■ A exposição ser apresentada por autores.

■ Nesta exposição participarão também fotógrafos expressamente convidados pela organização.

■ Além do catálogo será editado um número especial da revista ARTEOPINIÃO, com impressão cuidada e papel adequado, sobre a exposição, as fotografias e os autores. Um exemplar

deste número será oferecido a todos os participantes, representados ou não na exposição, assim como uma assinatura anual.

■ Será dada uma ampla divulgação a esta iniciativa e exemplares do número especial de ARTEOPINIÃO serão enviados para organismos internacionais credenciados (revistas, galerias, etc.).

■ A exposição estará patente ao público na sala de exposições da ESBAL, Largo da Biblioteca Pública nº 2, entre os dias 8 e 26 de Junho de 1981.

NORMAS PARA PARTICIPAR

1 Os fotógrafos interessados deverão entregar, na redacção da revista ARTEOPINIÃO (entre as 10h. e as 13h.) ou na Papelaria da Associação de Estudantes (entre as 10h. e as 17h.), ou enviar pelo correio para: EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA — Revista ARTEOPINIÃO, Largo da Biblioteca Pública, 2, 1200 Lisboa, os seus trabalhos (mínimo 2, máximo 7) impressos no formato 18x24 cm ou 24x30,5 cm, não montadas e em preto e branco

2 Juntamente com as fotografias deverá indicar o nome, idade, morada e telefone. Seria de desejar também a entrega de eventuais referências sobre as fotografias (data, título, dados técnicos, etc.) assim como dados sobre a actividade (ou não) do autor e outras indicações que o mesmo considerar úteis (fotógrafos preferidos, a forma como encara a fotografia, livros e revistas preferidos, tipo de material que habitualmente utiliza, etc.). Estes dados figurarão no catálogo da exposição.

3 O prazo para entrega dos trabalhos termina no dia 11 de Maio inclusive.

4 Todos os trabalhos, apresentados ou não na exposição, serão devolvidos.

A SIFOTO, Sociedade Importadora de Fotografia, Ltd., apoiando esta iniciativa, oferecerá a todos os autores representados na exposição o seguinte material fotográfico:

Uma caixa de 5 metros de negativo ILFORD FP 4
Um pacote de 10 folhas 30,5x40,6 cm ILFORD BROM (superfície e grau à escolha).

Uma embalagem de revelador ID-11, 600 c.c.

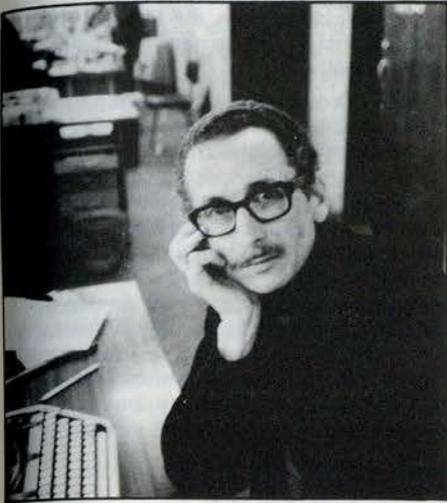


ILFORD
ILFORD
ILFORD
ILFORD
ILFORD

Qualidade em preto e branco

Falar de Ecologia

Entrevista com Afonso Cautela



Afonso Cautela, quase não precisa de apresentação. Há uns 16 anos que batalha nos jornais (República, Século, Portugal Hoje) em defesa da vida de todos nós (estejamos ou não conscientes disso). Anteriormente havia sido professor primário e, talvez lá volte, cansado, mas também mais sábio. Fica aqui um pequeno instantâneo da sua concepção de vida e da vida, o que vai um pouco para além da ecologia...

AO — Como é que chegaste à tua actual posição dentro da luta ecológica portuguesa?

AC — Eu não cheguei a parte nenhuma, não sei sequer se parti de algum ponto; e muito menos se cheguei. Tenho-me esforçado por compreender o mundo em que vivo, a sociedade em que estou e, a certa altura, apercebi-me de que a análise que melhor podia radiografar esta sociedade, e este mundo, nas suas nuances, nas suas subtilidades, era a análise ecológica. A análise política, mesmo a mais radical, não é suficiente para compreender em profundidade o mundo em que estamos; e, sobretudo para que mundo caminhamos.

AO — Disseste “a partir de certa altura”. Podes situar essa altura?

AC — Não é possível. Numa visão retrospectiva, o que eu te posso dizer é que ou ainda não estou na ecologia ou sempre estive na ecologia. Quer dizer, a ecologia veio apenas como uma revelação consciente de uma série de preocupações que, ao longo dos anos, fui vivendo.

AO — Falaste de política. Antes do 25 de Abril seria mais evidente, em termos lineares contrapor a ecologia à política, já que as alternativas não eram muitas. Mas, após o 25 de Abril, parece-te que os diversos partidos e movimentos políticos, alguns reclamando-se dela inclusive, não deram à ecologia o lugar que ela merece?

AC — Ao falar de análise política, pode haver uma certa confusão de conceitos. Análise, é uma coisa: é o diagnóstico de uma situação. Eventualmente, será o prognóstico dessa mesma situação. A situação que vivemos gosto de chamar “a doença”. A doença desta sociedade, desta civilização, que podemos chamar civilização industrial, para facilitar. Trata-se de um diagnóstico meu, de uma análise minha, a que chamei ecológica. Mas todo o diagnóstico implica uma terapêutica, ou seja, o outro sentido (prático) que a palavra política tem.

As correntes políticas que levaram

mais longe a análise da sociedade “capitalista”, estão ultrapassadas, são anacrónicas. Os seus instrumentos filosóficos de trabalho não levaram em conta muitos factores específicos que surgiram posteriormente.

AO — Referes-te ao marxismo?

AC — Evidentemente. Penso que qualquer das outras teorias políticas está no saco da arqueologia da História. A única que está viva, apesar de tudo, é o marxismo. Mas o que me parece é que essa teoria, e os seus adeptos, perderam, em boa parte, a capacidade de auto-discussão e de debate interno e até o próprio gozo da dialéctica inerente a essa teoria; e se fecharam num imobilismo intelectual que, por vezes, é incompreensível.

Daí que estranhe que me digas que houve partidos preocupados com a temática ecológica; não houve! Preocupam-se, mas só nos momentos de desmobilização eleitoral, isto é, no defeso eleitoral, quando a reivindicação sindical ou congénere não polariza as pessoas. Então, aí sim, lançam campanhas do género “Desarmamento Nuclear”, “Campanhas do Estuário do Tejo”, etc..., atirando, regra geral, para a juventude esse encargo, porque os políticos adultos não estão para ninharias...

AO — Consideras, pois, essas campanhas oportunistas...

AC — Se quiseres chamar oportunistas, chama. Oportunistas e demagógicas. Porque os partidos, para serem coerentes consigo mesmos, não podem anexar a temática ecológica que pulveriza a estrutura do aparelho partidário.

AO — Todo e qualquer aparelho partidário?

AC — Todo e qualquer. Dados os seus dogmas (o desenvolvimentismo, o “bulldozer” do progresso, a intocabilidade de determinados temas ditos de ordem cultural, etc... etc...), nenhum dos partidos consegue desenvolver uma estratégia dialéctica, pelo que não pode, é evidente, adoptar a dialéctica por excelência, que é a ecologia.

AO — E o PPM?

AC — O PPM é uma coroa real bastante pitoresca. Tem feito umas rábulas, talvez menos oportunistas e demagógicas do que os outros partidos. Mas uma vez no Poder vamos assistir (e eu estou na 1ª fila) a uma derrocada, em forma, das aparências com que, embora conservador e monárquico, ele se havia apresentado. Mas o mais grave não é o PPM, o mais grave é que os partidos de

esquerda, quando lhes convém, fazem a identificação dos ecologistas com a inconsequência arbitrária do conservacionismo, do protecționismo e de todos os platonismos e ecoplatonismos, ou os metem no saco sem fundo da direita reacționária.

AO — Serás tu um anarquista?

AC — Não. Não sou.

AO — Então porquê?

AC — Porque o anarquismo me parece um grande equívoco. O facto de eu ser contra o imobilismo, contra a estupidez, contra, enfim, a falta de beleza dos aparelhos partidários, não me leva a uma oposição frontal, como é a do anarquismo, que cai no mesmo erro: não é dialéctico. O anarquismo é uma consequência de todas as torpezas das ditaduras que se têm conhecido ao longo da História e das que estão para acontecer... estou mesmo convencido de que as grandes ditaduras ainda estão para vir.

AO — Porquê?

AC — Porque o imperialismo dos imperialismos é o imperialismo industrial

e, quanto a esse, ainda a procissão vai no adro. Há-de vir a ser não só mais feroz como mais subtil.

NUCLEAR: JÁ A TEMOS!

AO — Passando agora para um tema caro à ecologia: o nuclear. O ministro da Indústria afirmou, há dias, que era preciso decidirmo-nos, até fins de Junho, quanto à instalação de centrais nucleares em Portugal.

AC — O que o ministro disse não interessa. Deu-lhe na cabeça e os jornalistas transmitiram. Mas o que conta é o seguinte: Ponto 1 — A energia nuclear já cá está, não interessa discutir se se deve instalar ou não; Ponto 2 — Um crime não se debate, julga-se; o crime nuclear não é para debater, é para ser julgado. E quando se fala no debate nuclear, quer à esquerda quer à direita, é pura mistificação. Ponto 3 — Passando para o lado concreto, podemos referir a fuga no reactor de Sacavém, bem sei que é experimental e pequenino, mas a



Vajrapani

radioactividade não se mede aos palmos. Pois os ir-responsáveis desse reactor vieram dizer que não havia problemas, que não era grave a fuga. Preocupados, estavam sim, mas com a fuga de informações que permitiu que um jornal desse a notícia do acidente. Que bagunça vem a ser esta? Que loucura é esta? Se não for um jornal a furar o muro do silêncio, ficaríamos na ignorância de um acontecimento de tal gravidade? Quantas fugas não se terão já dado no reactor sem que nós o tenhamos sabido? Isto é pura patifaria e, perante isto, o que contam as bocas de um ministro? Se vem aí ou não a energia nuclear?!

E já agora uma informação: está a ser preparada, para publicação, uma lista com telefone e endereço dos responsáveis da energia nuclear e não só, para que se possa entrar em contacto directo com eles em caso de acidente...

E, ponto 4, para terminar, há ainda as 3 centrais nucleares em Espanha, junto à nossa fronteira, fruto de um acordo secreto do Governo. O que não tem sido devidamente denunciado e combatido pelos partidos da Oposição.

AO — Entendes que não é possível controlar as instituições como, por exemplo, o laboratório de Sacavém de que há pouco falavas?

AC — Não é possível, são todos da mesma família. Políticos e técnicos, economistas e tecnocratas, encobrem-se uns aos outros. Toda a gente sabe que o mundo nuclear é um mundo de segredo, um mundo concentracionário, donde não sai nem entra senão aquilo que lhes convém. Os jornalistas não são alarmistas. Esses irresponsáveis saem-se com tais acusações quando vêem os seus crimes e pesporrências relatados nos jornais.

AO — Afonso, tu que és um lutador contra toda essa gente, desde há muito...

AC — Espera, o que é que a ecologia tem a ver com a luta antinuclear? Convém dizer que a luta antinuclear é de todos. A Informação é que, quando quer minimizar a luta antinuclear, a associa aos ecologistas, "bandoleiros" em constante agitação. Essa é a mais torpe das mentiras. Porque, neste momento, as grandes manifestações antinucleares são

promovidas pelas próprias populações, que decidiram, de uma vez por todas, protestar contra aquilo que as ofende. Muitas vezes essas manifestações nada têm a ver com os ecologistas. Os argumentos contra a energia nuclear não são sequer ecológicos, a energia nuclear é a ruína técnica, económica, financeira, etc... etc...

AO — Esta luta toda valeu a pena?

AC — Luta? Eu lutei com a caneta no conforto do gabinete. Era melhor que tivesse ficado quieto. A única ecologia que vale a pena é a que é praticada pelo povo, no seu dia-a-dia e, nesse aspecto, valeu a pena, porque fiquei a conhecer o nosso país. Quanto ao mais, o que é que eu fiz? Tentei montar uma indústria para a qual não tinha arcaboço; mini-edições, um jornalzeco, serviço de fotocópias, a livraria... Portanto, não foi uma luta, foi um negócio em que tentei ganhar... Como ainda tenho muitos papéis para vender em casa, talvez esta entrevista me ajude...

AO — Tu, que achas que era melhor ter ficado quieto, o que é que tens para dizer à malta nova?

AC — A malta nova tem que decidir de uma vez por todas o que é que quer. E não se trata de optar entre o sr. Afonso Cautela e o sr. Tecnocrata, trata-se de optar entre a vida e a morte, deles jovens, deles geração. Não é a mim, com os meus 50 anos, que interessam verdadeiramente os crimes que esses senhores irresponsáveis vão cometendo no nosso país a pretexto do progresso, da entrada de Portugal na Europa ou da Europa em Portugal. As pessoas têm decididamente de decidir-se; e não me parece que seja necessário alertar a juventude ou lá o que é; o espectáculo que vivemos é suficientemente pornográfico, apesar das cenas mais chocantes serem ferozmente censuradas, para que as pessoas se dêem conta e vomitem. E, se não vomitam, é porque gostam, e, se gostam, muito bem, engrenam no sistema, como responsáveis do delirante fim dos tempos a que vamos assistir nesta época. E isto não tem sequer já a ver com uma visão política, tem a ver, sim, com uma concepção tremendística, arrabalesca, se quiseres, religiosa...

AO — Religiosa?

AC — Sim, a religião, segundo a própria definição etimológica da palavra, visa religar a Natureza, claro. Mas as religiões, hoje em dia, perderam, em geral, essa função. Estão mortas. Todas elas ajudam à festa de nos desligarem da vida. Polulam como cogumelos e quantas mais houver, mais baralhadas as pessoas estão.

Para mim, cinquenta anos bastaram para saber o que quero; e o que é este mundo. Se me perguntares se tenho uma religião, eu tenho: o budismo NINGMAPA, mas não vou fazer aqui propaganda dela.

Entrevista de António Tavares Teles / Francisco Teixeira da Mota



Avalokiteshvara (Chenrézig)

Associações de Defesa do Património

O triénio de 1977-1979 poderá vir a ser conhecido como o momento de arranque do movimento associativo em prol da defesa do património cultural e natural, entre nós. Antes desta charneira não havia praticamente associações de defesa do património, nem se formara com clareza a ideia, o conceito e a consciência dos seus fins e objectivos.

E no entanto alguma coisa andava no ar. Havia associações (sobretudo de protecção à natureza e aos animais) que de forma directa ou indirecta se preocupavam ou agiam em prol do "património". De meados de 1975 a finais de 1976 constituíam-se grupos de intervenção e de investigação: a ASPA de Braga, a ADEPA de Alcobaca e a Associação de Santarém estão já na rampa de lançamento. Procuravam-se estatutos que fossem matrizes e elaboravam-se os primeiros manifestos. O Grupo Pró-Évora foi durante algum tempo o modelo, pois que entre as suas finalidades constava a promoção da "defesa dos monumentos, das características pitorescas e fundamentais da cidade intramuros, bem como dos monumentos ou aspectos paisagísticos da sua periferia" para "tornar conhecido (...) todo o património monumental e artístico cidadão" (**Estatutos Art.º 2.º de 1960**).

De repente começou a institucionalização das associações. De um grupo de 58 associações de que temos conhecimento documental, sete fizeram escritura notarial em 1977, onze em 1978, doze em 1979 e 22 em 1980. Isto num total de 128 associações que se espalham por todo o país no momento presente, incluindo nestas todas as que ainda não estão legalizadas. Portanto, num ano de 1979/1980, quase que duplicaram e, se tivermos em devida conta o número de associações que estiveram presentes no **I Encontro Nacional de Associações de Defesa do Património**, em Janeiro de 1980, que foi de cinquenta e duas poderemos afirmar que o movimento associativo ganhou uma amplitude que mesmo aí se não esperava.

Ora importa apreender as raízes de tal movimento, assim como investigar das suas origens.

Antes de 1977-79 era praticamente impensável que o movimento tomasse aquela amplitude se não ponderarmos nos factos mais significativos do ponto de vista cultural que abalaram a Europa e de igual forma o mundo. Em primeiro lugar o Maio de 1968 que, ao pôr em causa a crença ilimitada no sentido do progresso, abriu uma nova era na

história do pós-guerra. Em segundo lugar, face ao perigo da standartização cultural, os povos industrializados ou em desenvolvimento começaram a exprimir, com toda a energia, a sua vontade de ver respeitada e afirmada a identidade cultural. Em terceiro lugar, em virtude de um conjunto de encontros internacionais e europeus, definiram-se e precisaram-se os conceitos de património cultural e natural, de monumentos, conjuntos e sítios e ampliando-se em extensão e profundidade a noção vaga de "património". A Carta de Veneza (1964), a Convenção para a protecção do património mundial, cultural e natural (1972), a Carta europeia do património arquitectural (1975), a Declaração de Nairobi (1976) são uns tantos marcos que vêm ao encontro do que se acabou de afirmar. Da mesma forma, o conhecimento, muitas vezes apenas através da imprensa, das primeiras operações de salvaguarda do património europeu e mundial, vieram estimular aqueles que quotidianamente assistiam a actos consumados de destruição do património regional e nacional. Finalmente a revolução que se operou nos métodos e investigação histórica depois da 2.ª Guerra Mundial, com o desenvolvimento de novos ramos históricos, tais como, a história urbana e a história regional, já para não falar na história rural, permitiram que a defesa do património fosse alicerçada numa base científica mais sólida.

Crise de energia, crise do progresso indefinido, massificação da cultura, padronização da vida e anseio pela diferença, eis em poucas palavras o significado profundo desta mutação de valores. Nelas está consubstanciado o feixe de forças que foram os motores e as razões das associações que nasceram. Efectivamente, podemos aperceber-nos da natureza das associações que, como actos criadores de cultura, se fundaram desde 1977, se pesquisarmos no horizonte associativo português anterior ao 25 de Abril, que como todos sabem, veio a extinguir na sua quase totalidade as comissões de arte e arqueologia dos municípios. Persistem, ainda hoje, alguns exemplares de associações de carácter privado que fundando-se à sombra de uma ideia generosa (o **castelo**, os **monumentos**, a **arqueologia**, a **cidade monumental** ou **airosa**), encontravam uma base para a reunião de ilustres personalidades, alguns "carolas" e caridosas criaturas, talvez mesmo alguns "sábios". Encontravam-se de tempos a tempos para defender (e/ou defender-se) o castelo, a paisagem, o turismo... A sua

(deles) ligação ao turismo, tinha-lhes aberto horizontes nunca suspeitados. Outras vezes a possibilidade de encontros programados para grandes comezainas. Por vezes encontrava-se uma "avis rara" que fazia calar no fundo de si, um sentimento caridoso de preservação e conservação do seu "imovelzinho"...

Contudo, e apesar do discurso irónico com que quis representar aquela realidade associativa, o facto não nos deve fazer esquecer um dado de extrema importância. É que de qualquer modo aquelas associações (que hoje não são mais do que expressões aviltadas e decadentes de outras que existiram) foram a expressão viva de uma determinada filosofia de defesa do património cultural e natural que não é lícito ignorar. Se hoje podemos introduzir o discurso irónico é apenas para estabelecer o sentido da ruptura que a partir de 1975 a nível europeu e a partir de 1977 a nível nacional veio a diferenciar duas concepções de defesa, salvaguarda, conservação e valorização do património.

É claro que o actual movimento de defesa do património, levado a cabo por grupos de cidadãos, comissões, núcleos, ligas ou centros e associações é um movimento que se inscreve no tempo, tem uma implantação europeia e surge como consequência em Portugal, segundo creio de forma algo espontânea e como resposta à incapacidade institucional portuguesa, face naturalmente ao alheamento visceral dos poderes públicos.

Também do mesmo modo o movimento anterior a 1977 se inscreve no tempo e, todos aqueles que pensam que só agora o homem despertou para a defesa da sua herança cultural devem precaver-se duma inferência que nasce do imediatismo empírico. Tal como hoje os jornais vão falando de património, fazendo sensação de produção de acontecimentos, também outrora a imprensa ia relatando os casos e os defeitos da velha senhora!

A burguesia nacionalista e romântica fez suas as imagens culturais das restantes épocas históricas. Por isso, durante e após o embate revolucionário de 1789-1848 procurou encontrar símbolos, realizar valores, apossar-se do universo cultural das sociedades de ordens, tanto as antigas como as feudais. O monumento, sobretudo numa primeira fase, o gótico, o militar, é assumido como símbolo da história pátria, como um livro material ou um momento fundador. Urge, por tudo o que evoca ao sujeito burguês, salvá-lo da onda destruidora da guerra ou do abandono. Urge encontrar uma política de restauro, depois de uma prévia classificação e inventariação. O restauro tem uma finalidade: fornecer uma leitura possível ao universo dessacralizado do burguês. Recupera-se o monumento e integra-se numa nova paisagem. Contudo o monumento continuaria a viver

perpetuando-se na mutação. Tal como o monumento o mesmo aconteceu com aspectos da cultura popular, com os arquivos, etc.

Nessa altura a descoberta de novas culturas e civilizações estava na ordem do dia e era aí, nesse plasma, que o espírito enciclopédico e universalista da burguesia ia beber o seu desejo de factos e de saberes. A gradual melhoria de comunicações ao longo do séc. XVIII princípios do séc. XIX abria novos horizontes aos viajantes estrangeiros e nacionais, criava as condições para o primeiro turismo cultural. A partir do tecido das viagens e da descoberta de sítios históricos, monumentos românticos, **landscapes** naturais criou-se uma primeira comunidade patrimonial que foi circulando entre a **Intelligencia**, os quadros superiores do exército, os grandes negociantes, a classe política.

Em Portugal as formas de sensibilização dos bens culturais, em especial dos monumentos, foram

sobretudo tratadas por intelectuais progressistas que escreveram em **O Panorama**, no **Universo Pittoresco**, no **Archivo Pittoresco**, na **Revista Pittoresca e Descritiva**, na **Arte Photographica**, na **Arte e Natureza**, para só falar nos mais significativos documentos para o estudo desta questão, pondo de lado outras temáticas que podem ser perspectivadas em termos de património cultural. Era a imprensa o meio democrático que vulgarizava o símbolo-chave, fornecendo o discurso compreensivo de enquadramento e a gravura em madeira, a litografia e, finalmente a fotografia, os veículos visuais que ligaram entre si a comunidade patrimonial.

Mas todo esse interesse — cuja utilidade um burguês progressista não podia de forma nenhuma desprezar — nasceu porque, obviamente se deu, entre a sociedade que se destruía e a sociedade que se forjava, uma adequação social. As revoluções francesa e inglesa aceleraram as transformações históricas. Valores



culturais foram destruídos, a estrutura socio-urbana foi alterada, a paisagem rural e urbana mudou. A industrialização impôs um ritmo diabólico. Muitos objectos e marcas do homem, perdendo a sua função, passaram à categoria de desperdícios. O progresso aparecia como desejo e função da sociedade. Mas para alguns era também o camartelo avassalador e exigente.

Em 1832, Victor Hugo lança na **Revue des Deux Mondes**, a palavra de ordem: "guerra sem tréguas aos demolidores". O eco foi bem acolhido pela 1.ª geração romântica: Garrett e Herculano. Este último num conjunto de artigos publicados em 1838 em **O Panorama** ("Os Monumentos" e "Mais um brado em favor dos monumentos"), que posteriormente serão organizados num opúsculo, insurge-se contra os modernos hunos que começaram a demolir os vestígios das primeiras épocas da história nacional e propõe a criação de uma associação de defesa do Património, nestes termos:

"Quiséramos que os homens deste país que têm coração português fizessem uma associação, cujo trabalho de patriotismo ligasse os seus membros dispersos por todo o reino; que os residentes em Lisboa constituíssem uma espécie de junta, à qual os das províncias, logo que à sua notícia chegasse a demolição de algum monumento da história ou da arte, remetessem uma breve nota individuando as circunstâncias do edifício destruído e o nome do arrasador, quer este fosse magistrado ou funcionário público ou municipal, quer fosse indivíduo particular. Quiséramos, depois, que esta breve nota, sem reflexões, sem afrontas, estampada em todos os jornais, se legasse à posteridade. (...) Eram simplesmente factos que se transmitiam à apreciação da posteridade; era apenas um trabalho histórico". (Al. Herculano, "Monumentos Pátrios" in **Opúsculos**, II, pp. 35-36).

Os ataques e as propostas de Herculano foram o **leit-motiv** de toda a filosofia e de toda a acção prática em prol da defesa dos monumentos ao longo do séc. XIX e ainda no primeiro quartel do séc. XX. Na esteira de Herculano continuam uma plêiade de escritores, arqueólogos, arquitectos, engenheiros, historiadores e curiosos que importa reler e recuperar para uma história em que há muito ainda por escrever. Entre muitos outros relembro neste momento Feliciano de Castilho, Mendes Leal, Vilhena Barbosa, José Possidónio Narciso da Silva, Sousa Viterbo, Gabriel Pereira, Martins Sarmiento, Zeferino Brandão, Nogueira de Brito. Face ao desinteresse e frequente dolo dos órgãos do poder central e local eles ergueram uma barreira de opinião pública contra a destruição, obrigaram paulatinamente o Estado a definir formas institucionais para a conservação e restauro, fizeram um moroso inventário descritivo — ainda que não de conjunto e de uma assentada — dos imóveis com história, aonde aqui

e acolá se nota uma ideia genial, que os aproxima, às vezes, das nossas próprias convicções actuais. Mas essa recuperação fica para uma outra altura.

Contudo, simultaneamente à acção de valorização e de combate dos nossos intelectuais, surgem as primeiras experiências particulares de defesa do património monumental. Alguns proprietários esclarecidos procuram preservar e defender o património construído que compram juntamente com os bens da igreja. Se hoje ainda possuímos grande parte do convento de Cristo em Tomar, tal facto deve-se à acção de Costa Cabral, conde de Tomar. Cidadãos isolados vão agindo no interior das câmaras ou sensibilizando os administradores dos concelhos. Erguem-se mesmo algumas vezes no parlamento. Mas entre os exemplos a que gostaria dar o devido realce, a título meramente exemplificativo, não pode ficar de fora a acção de uma associação particular, que seria injusto esquecer. Trata-se da **Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses**, fundada em Lisboa em 1863.

A partir apenas da literatura impressa — mas sabendo de antemão o valor documental das Actas da Associação — verifica-se que a sua acção foi polivalente. Dignificação do lugar de arquitecto na sociedade portuguesa; abertura às grandes conquistas da arqueologia, sem esquecer a importância da arqueologia cristã e medieval; inventariação do património e primeira classificação dos monumentos nacionais que se realizou no nosso país; pressão sobre o Estado para publicação de legislação cautelar e criação de quadros técnicos para apreciação do processo dos monumentos; salvaguarda de imensos bens culturais que passaram a estar à guarda do próprio museu da Associação; primeiro levantamento de plantas, alçados e mais rigorosa classificação dos estilos; definição dos princípios a que devia obedecer o restauro, eis aqui um pequeno inventário da acção deste grupo de cidadãos investidos em órgão de interesse público.

O seu exemplo, é óbvio, que alastrou um pouco por todo o lado, sobretudo no período republicano e, na convergência de novos factos (como o alargamento do turismo cultural inter-regional), surgirão comissões, ligas, grupos de cidadãos que vão oferecer as suas horas de ócio à defesa dos interesses locais, incluindo neles os monumentos. Se, por exemplo, pegarmos na acção da **Comissão de Salvação dos Monumentos de Santarém**, cuja actividade vai entre 1916 e 1927, verifica-se que "dos 29 monumentos e edifícios classificados como monumentos nacionais ou imóveis de interesse público, 37,5% foi classificado em 1917, depois de estudo e parecer da Associação dos Arquitectos e Arqueólogos de Lisboa à Comissão dos Monumentos "mas com o **forcing** do grupo local", e "48% durante a sua actividade como Comissão" (J. Custódio, **O Património Monumental**

deSantarém: Fases da sua destruição, Santarém, 1979).

Qual o corolário que daqui se pode inferir?

O atraso português em matéria de salvaguarda, conservação e legislação do património só ganha clareza à luz da história europeia nesta matéria. Obrigamos inclusive a pensar que o Estado só muito lentamente e de forma dessincronizada foi acumulando experiências que se transformaram em rotina anos depois. Obrigamos ainda a pensar que o Estado, para precaver os interesses daqueles que representava — e muitas vezes os seus próprios interesses — foi protelando para as calendas gregas a urgência da salvaguarda dos bens culturais herdados. E quem diz o Estado, diz também o pequeno estado chamado município. É por isso que ainda hoje tem actualidade as palavras de Herculano num ataque cerrado aos municipais, ao funcionalismo público, ao alheamento do Estado. Claro que tanto os poderes públicos como os locais se vão adaptando aos sinais dos tempos e, consequentemente, foram dando a volta às formas de pressão exercidas pelos cidadãos e pelas associações pioneiras de defesa do património. As comissões de arte e arqueologia, que existiram até há bem pouco tempo, foram o exemplo mais significativo da força que teve o movimento precursor, mas ao mesmo tempo, da forma como o poder integrou a contestação, institucionalizando-a e orientando-a, para continuar a perpetuar os seus princípios de incúria, alheamento e senão interesse assumido. Quando se deu, pois, o 25 de Abril, essas comissões, que hoje tanto se procura reabilitar, estavam, senão mortas, pelo menos moribundas, mas também completamente ultrapassadas em matéria europeia de salvaguarda e conservação do património. O mundo tinha-se movido desde a Carta de Atenas e nós estávamos "orgulhosamente sós".

Bastaram três anos para que saltasse o movimento associativo moderno de defesa do património. Espontaneamente o cidadão atento às mudanças radicais, no sentido da transformação criativa, por um lado, e no aviltamento das formas de vida e da cultura, na negação do equilíbrio da paisagem, por outro, sentiu uma necessidade, direi quase fisiológica, de voltar a recorrer à intervenção associativa. Aliás o camartelo agora era mais sofisticado e agressivo: era o **bulldozer**, a propriedade horizontal e clandestina, os semáforos, o saneamento básico, a uniformização dos comportamentos, o **welfare state**. Além disso procurava-se — procura-se ainda — a identidade cultural, o equilíbrio homem-natureza-cultura, expressões que tinham sido bloqueadas durante o salazarismo. Surgiram formas de contestação quase que desesperadas, a par de pacíficas leituras da cidade. Mas em todas elas o mesmo fim: necessidade de encontrar a identidade cultural, como povo, como história, como destino. E o

património estava aí incluído, sobretudo o património cultural, já que o património natural era uma aquisição recente de maior expressão a nível internacional face à nossa estrutura económico-social.

A resposta que se encontrou foi: associações de defesa do património. Modelos estrangeiros havia; mas o que caracterizava a problemática do património entre nós e em relação à Europa é que, em Portugal ela não pode ser dimensionada sem se considerar a acção, os objectivos, e a estrutura das associações de defesa do património. Elas constituíram-se em resposta espontânea, ao alheamento, atraso e ignorância dos poderes públicos. Foram um alerta, quase uma necessidade orgânica, um desejo expresso de solidariedade cultural, uma recusa à padronização, um movimento de pressão.

Observando a representação cartográfica da distribuição das associações pelo país, verifica-se, não só a sua implantação a nível nacional, como sobretudo, o exprimirem determinadas exigências culturais de descentralização ou de travagem do crescimento desordenado nas regiões circunvizinhas às grandes metrópoles. De notar que, na realidade, tanto Lisboa como o Porto não têm nenhuma associação moderna de defesa do património, a não ser a A.A.I.R.L., que, aliás, pelos seus objectivos, tem uma focagem relativamente restrita.

Analisando 82 das 128 associações existentes pode tentar-se um esboço de classificação tipológica. As associações que se dedicam exclusivamente à defesa, investigação, divulgação e valorização do património (49) são mais de metade das que se debruçam sobre uma fatia patrimonial (arqueologia, etnografia, arquitectura, museologia, etc.) que contamos em 20 e das associações que se apresentam com um **facies** muito característico, por serem mistas (13). Aliás estas surgiram sobretudo ao longo deste ano, e por influência e prestígio que as associações de defesa do património vieram a adquirir. Das associações que se dedicam exclusivamente ao património, 28 são associações do património cultural, 8 (e neste ponto fica de fora a discussão à volta das associações ecologistas) dedicam-se ao património natural e 13 ao património cultural e natural.

Mas tanto número não quer dizer tanta grandeza. As associações de defesa do património estão ainda na infância, algumas forcejam já chegar à maturidade. No entanto muitos problemas obrigam-nos a considerar as incertezas e as perspectivas de futuro.

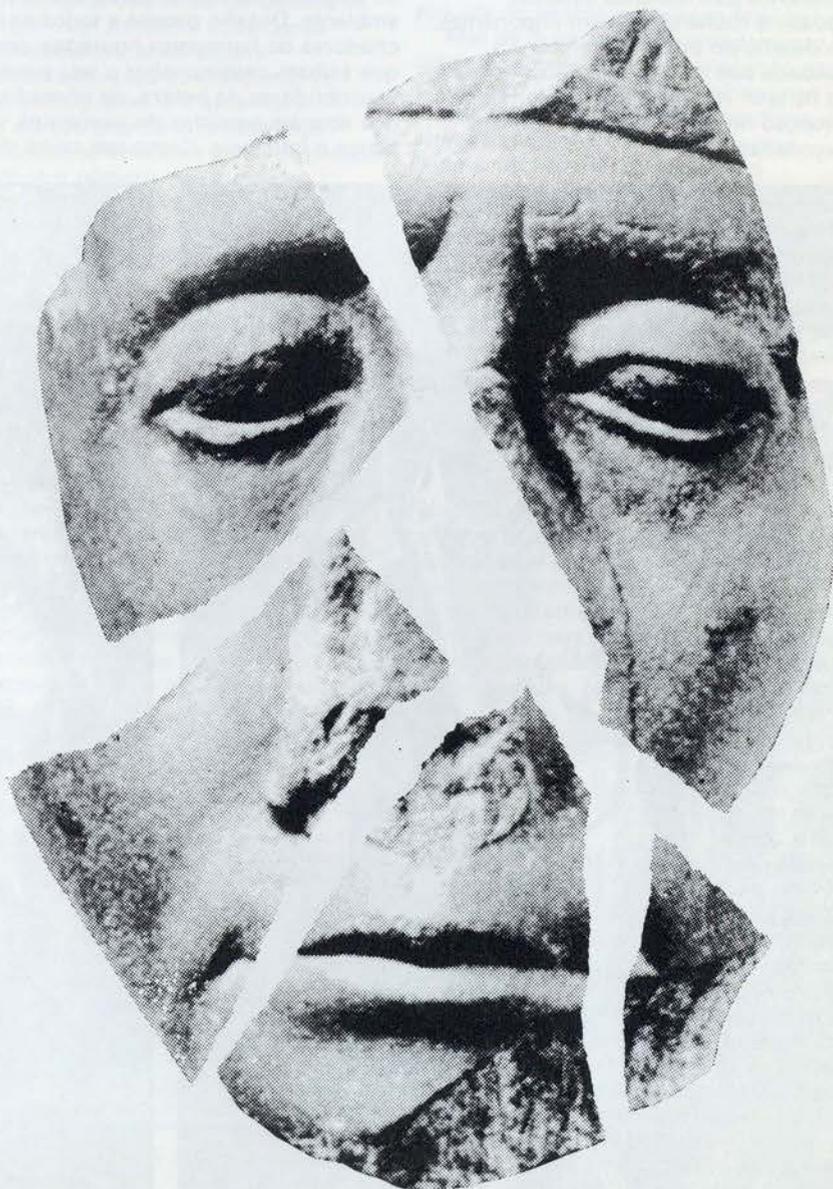
Podemos enumerar as questões centrais que se colocam actualmente às associações de defesa do património. Em primeiro lugar, muitas associações debatem-se com problemas de organização interna e estruturação associativa. Depois, o seu carácter muitas vezes espontâneo e imediatista, esteve na origem de um desfazamento

face à moderna filosofia de defesa do património e conseqüentemente a uma indefinição dos objectivos e meios. Em terceiro lugar, muitas associações apenas cumpriram até ao momento uma fase, (de forma nenhuma a menosprezar), que se articula com os seus objectivos mas que não os esgota. Isto é, agiram sobretudo no plano da animação cultural e da sensibilização da opinião pública. No momento da passagem à acção essas associações vão encontrando imensas barreiras legislativas, institucionais, burocráticas. Ora torna-se evidente que, para que o movimento ganhe alcance social, cultural e pedagógico, tem de encontrar formas de actuação prática, tanto a nível do diálogo com os poderes públicos como a nível do funcionamento institucional **com** e/ou **contra** os poderes públicos se tal for necessário.

Foi sentindo a necessidade de alargar o âmbito e a acção das associações de defesa do património que se realizou o I

Encontro Nacional das Associações de Defesa do Património em Santarém que criou as condições para erguer um movimento federativo que ligasse entre si as experiências particulares das associações e as representasse no campo da acção a nível nacional, como forma de pressão mais generalizada e universal e como órgão actuante das estruturas de base. Poderá ser esta federação de associações o órgão que forçará, de acordo com a experiência portuguesa e a legislação internacional e nacional, e poderá elaborar os princípios para um modelo de associação de defesa do património cultural e natural que todos nós desejamos no futuro.

Comunicação de Jorge Custódio, representante do Secretariado Coordenador das Associações de Defesa do Património no Encontro sobre a Salvaguarda do Património Cultural, em Coimbra, 28, 29 e 30 de Novembro de 1980.



Arte:

da Índia, do Eterno Oriente

"As cores desgastadas pelo tempo conseguem ainda na geometria do seu desenho estabilizar a nossa alma e lançá-la no horizonte mais vasto da própria Natureza, mãe primordial de toda a arte".

Comentário: Por detrás da forma que o artista modela encontra-se a vida que sustenta todo o seu processo criativo. Fazer da obra um reencontro possível a qualquer momento da história com a Realidade é uma das visões do autor ou do futuro espectador desta recriação ecológica e animica.

"Tão alto como o cimo da cabeça em pirâmide de Buda, pináculo da natureza humana, ou como as montanhas geladas de Bhamiam, onde por entre grutas inumeráveis as mais altas estátuas cavadas na rocha se erguem imponentes, num desafio ao poder do tempo e à fragilidade dos corpos humanos, está a obra de arte, no que ela é de eterno, de plasmação no sensível das harmonias desvendadas."

"Como o corredor que nos leva ao Tholoi das nossas antas, ou aquele que mais profundo faz-nos penetrar no interior da terra ou do coração, para reinvenção das ocultas lápides descobertas, assim a arte existe como raiz do passado, tronco do presente e certeza desabrochante do futuro."

A arte, o meio vindouro da paz, o abraço da fraternidade lançado pelos artistas na sua entrega ao que é condição humana, terrestre, cósmica, representa-se numa progressão sem limites de cores, materiais, técnicas, significados e propósitos até à grande síntese do concreto e do abstracto, do racional e do irracional, do demoníaco e do angélico, do homem e do seu ambiente. Desafio perene a todos os criadores de harmonias figuradas, para que saibam desempenhar o seu papel de descobridores da beleza, de reveladores dos acordes perdidos de momentos claros e intuitivos. Como nas cores dos

nascer e pôr do sol, ou no ritmo das estações naturais ou do metropolitano a mesma constante: sempre o movimento.

E na base de tudo o desejo, quase sempre alimentado de egoísmo humano, apegando-o aos corpos, às posses, aos prazeres, às ideias, criando obstruções ao livre fluxo de energias, donde doenças e desequilíbrios — expoente máximo o ódio e a guerra.

Arte: — reorientação; — flecha de paz que acerta no alvo do nosso coração abrindo a flor que jaz em cada ser à espera do encantado cujo beijo a fará despertar.

ARTE:
— uma janela ou estrada aberta sobre a eternidade
— as asas bem abertas na inspiração
— o círculo traçado, mesmo quadrado
— o raio da harmonia.

Pedro T. Mota



Património e equipamento urbano

Lisboa 1980

Ano internacional do património cultural, 1980, foi "comemorado" em Lisboa de maneira que se pode considerar incrível.

Começemos por alguns aspectos relacionados com o equipamento urbano que foi tão profusamente colocado durante este último ano.

Há muito que é conhecido o interesse de técnicos relacionados com o planeamento urbano pelo desenho das várias peças de equipamento que constituem o mobiliário dos espaços urbanos, e é simultaneamente conhecido o grande desprezo a que este é geralmente votado pelas entidades oficiais escudadas em estritos parâmetros de funcionalidade.

Já num texto dos finais da década de 60 "Pitum" Keil Amaral e José Santa Bárbara documentaram alguns excelentes exemplos de equipamento urbano portugueses. No entanto, e apesar do seu grande interesse esse trabalho não se encontra ainda publicado em livro, e o número que a revista espanhola "Hogar y Arquitectura" (então ainda dirigida por Carlos Flores) lhe dedicou quase inteiramente, está há muito esgotado.

Vem isto a propósito de muitas peças de equipamento que vão "alegremente" sendo implantadas mobilando esta cidade, (e não nos iremos aqui referir à não menor alegria com que outras vão sendo retiradas para o ferro velho).

Para não recuarmos muito no tempo, não nos referiremos a aspectos como os dos candeeiros ou dos bancos quase completamente substituídos na década de 60 e princípios de 70 nem mesmo à profusão de semáforos já mais recentemente colocados, (alguns dos quais mais parecem elementos decorativos), aspectos estes que são merecedores de uma cuidadosa análise

crítica que terá que ficar para outra altura. Muito mais recentemente deu-se a substituição das paragens/abrigos de autocarros, relativamente aceitáveis no seu design, especialmente se comparadas com as que vieram substituir.

Algum tempo depois foi a campanha da cidade limpa, e com ela o encher de Lisboa com os mais variados modelos de recipientes para o lixo, para os papéis, e só é de lamentar que não se tenha criado o recipiente-para-o-recipiente, pois muitos deles são isso mesmo que pretendem esconder e guardar: lixo.

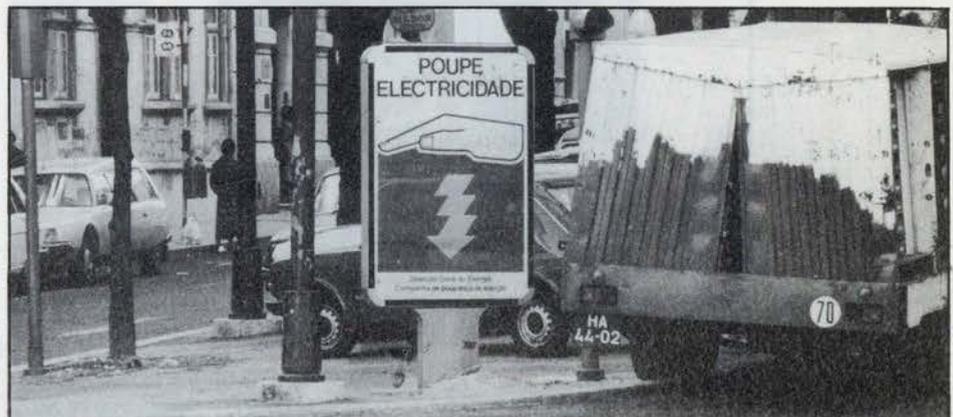
Destes, alguns modelos estão já quase completamente esquecidos, mas há-os ainda bastante numerosos, e feios, na sua cor de laranja e nas suas formas.

Mas as duas peças de equipamento urbano que, até pela sua colocação, mais chamaram a atenção neste último ano foram, primeiro, os sinais indicadores de direcção luminosos e, pouco tempo depois, os não menos luminosos anúncios com que se povoaram toda a espécie de espaços públicos ainda livres.

Embora pareça no mínimo estranha uma tal profusão de iluminação numa época em que se procuram reduzir os consumos eléctricos (aliás nesses mesmos anúncios é feita uma campanha nesse sentido), o aspecto que mais criticável me parece existir nestes elementos é acima de tudo a sua colocação.

De facto desconheço qual o critério utilizado, ou se terá havido algum, para além da sua colocação em locais bem visíveis quer para os peões, quer muito principalmente, para os automobilistas.

Os resultados estão à vista: sítios onde havia uma razoável visibilidade entre automobilistas ou entre peões e automobilistas, há agora uma



Lisboa, 1980 — Carros, anúncios...
... e as pessoas?

proliferação de recomendações publicitárias e, na melhor das hipóteses alguns pés que ainda se vislumbram por baixo dos anúncios. Em resumo, não se teve minimamente em consideração garantir uma visibilidade de segurança, aspecto que é tanto mais grave por se verificar regra geral em cruzamentos ou passagens de peões.

Mas não ficaram por aqui as "comemorações" deste ano internacional do património, pois mais dois casos importantes houve em que este foi completamente esquecido: as obras que se fizeram no Castelo de S. Jorge e as da "Feira" de Belém.

Pela sua dimensão e características estas tiveram pelo menos o mérito de

chamar muito mais a atenção das pessoas e tiveram uma razoável cobertura jornalística.

Principalmente quanto a esta última já muito se falou e discutiu pelo que parece ter-se chegado a um consenso sobre a sua necessária destruição, atendendo não só à sua total e intrínseca falta de qualidade, como principalmente pela sua localização próximo de um monumento com a importância dos Jerónimos e frente a um dos mais belos conjuntos de arquitectura civil medieval que ainda restam em Lisboa.

Falta agora sabermos se esse consenso será agora posto em prática, e de que maneira.

O outro caso, igualmente grave, ainda que por outras razões é o das obras feitas no Castelo de S. Jorge, local que me parece merecedor de mais respeito do que o que teve.

Este monumento que poderia ser revitalizado como local de passeio para a população lisboeta devia no entanto, pela sua importância ter sido objecto de trocas de opiniões de uma forma mais aberta e em que tivesse sido possível confrontar diversas opiniões de pessoas com formação e opiniões divergentes. Ora tal não se verificou, e o facto tomou proporções de caso público, consideravelmente ampliado atendendo aos processos técnicos que foram utilizados para a sua construção, com potentes máquinas esburacando as muralhas.

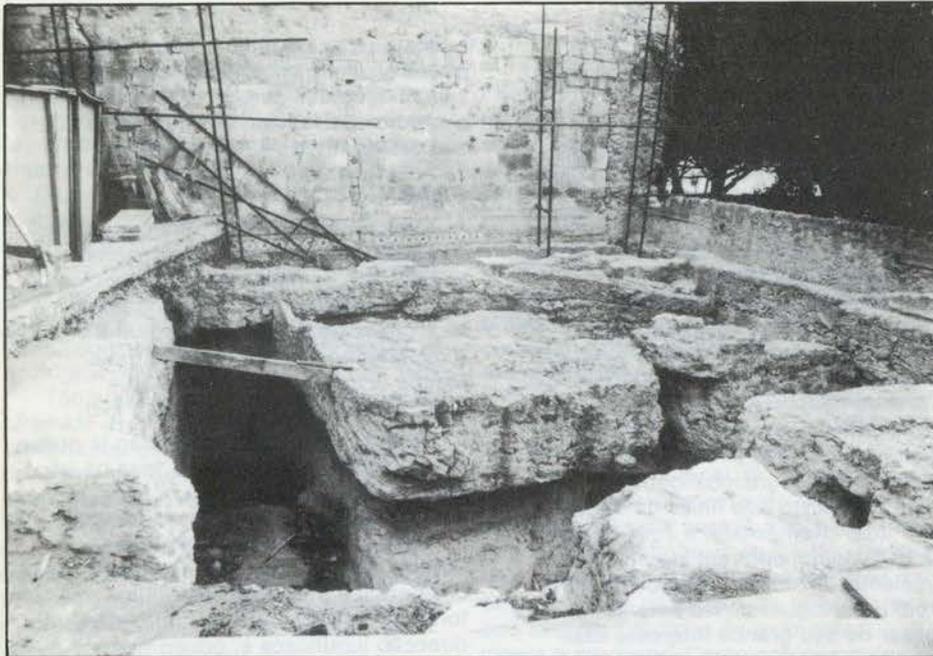
Face a este tipo de problemas, não considero que deva haver uma tomada de posição única. Pelo contrário, julgo tão defensável uma reutilização e um reaproveitamento dos nossos monumentos históricos, do mesmo modo que é defensável a sua rigorosa manutenção noutros casos.

Foi justamente por estas razões que não foi aqui mencionado o caso do museu de Arte Moderna da Gulbenkian, pois que ainda que comparável no processo como o assunto foi tratado, parece-me obedecer a uma problemática completamente diferente.

Como conclusão, o que me parece não se deve é permitir que um qualquer poder político modifique o nosso património a seu belo prazer. Devem ser criados instrumentos de controle capazes de impedir que tal possa acontecer.

Considero, antes do mais, importante que tais problemas possam ser equacionados em termos fundamentalmente técnicos (o que não anula a sua componente política, mas também não a sobrevaloriza, e, postas de parte um certo número de paixões clubistas (leia-se políticas) que as desvirtuam e que tendem a transformar problemas colectivos em ataques pessoais, e postas igualmente de parte das lutas de clãs que, podem servir a uns ou a outros, mas não servem de certeza a colectividade como deviam.

José M. Pedreirinho
Arquitecto



A fúria das obras...



... e a entrada para



A verdade
Camões = Almada

Dois textos de Vasarely

Breve análise aos textos de Vasarely:
"Notas para um Manifesto" (Manifeste Jaune) 1955,
"Notas para um Manifesto" 1979

"A arte de amanhã será tesouro comum" (1955)

"A acção principal da Fundação de Aix é a de militar pela coexistência da arte e da indústria" (1979)

1. Para além da sua obra plástica de grande importância nos nossos dias, Vasarely possui um conjunto de textos teóricos, agrupados em várias publicações, nomeadamente em "Notes Brutes", Paris, Médiations — 1973, "Plasti-Cité", Paris, Casterman — 1970 (2ª ed.) e "Vasarely — Plasticien", Paris, Laffont — 1979, e torna-se fundamental o seu conhecimento para uma compreensão total da sua personalidade e da sua proposta estética. Para além do aspecto documental, através de uma auto-reflexão à experiência vivida, os seus escritos têm uma qualidade pedagógica que se reconhece de imediata ligação à obra pictórica. Aliás Vasarely o afirma quando diz: "... todos os meus escritos resultam da leitura da minha obra...", e sendo o "complemento discursivo da linguagem plástica" a propósito das relações de complementaridade dos textos, relativamente à sua produção artística.

Em Abril de 1955, Vasarely apresenta "Notes pour un Manifeste" ou (Manifeste Jaune), publicado no catálogo da exposição colectiva na Galeria Denise René (Paris), juntamente com Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto e Tinguely. É de referir que este texto foi em grande parte escrito em 1953 e 1954. Numa edição de Fevereiro de 1979, Vasarely apresenta "Notes pour un Manifeste", publicado no livro "Vasarely — Plasticien", ed. Robert Laffont — Paris.

O texto de 1955, breve, é de uma grande homogeneidade formal, numa única sequência. O texto de 1979, um pouco mais longo, é um conjunto de 36 pequenas notas, autêntica colagem sem uma sequência imediata e rigorosa.

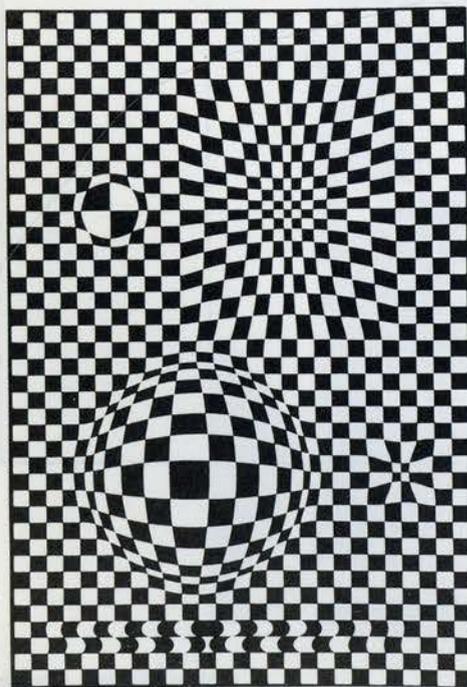
Em 1955, Vasarely pretende construir o "universo espacial da policromia" e, apresentando-se como "plasticien", afirma que existem já as condições para se proceder à "aventura plástico-cinética". A "peça única" dará lugar à "recriação, multiplicação e expansão". É anunciada a "nova beleza móvel e comovente", ao mesmo tempo que "a arte de amanhã será tesouro comum". O

texto de 1955 reflecte uma nova concepção das Artes Plásticas, através duma perspectiva presente e futura que, ainda em projecto, é por isso essencialmente teórica.

Em 1979, Vasarely tem já uma produção notável e alguns dos seus objectivos concretizados, como o Museu Didáctico de Gordes e a Fundação Vasarely de Aix-en-Provence. "Uma das principais funções da — plasticité — é a integração do belo no envolvimento artificial", a fundação de Aix-en-Provence simboliza a "coexistência da arte e da indústria", a "arquitectura (cuja — policromia arquitectónica — atenta) advém arte e indústria". o "chercheur — plasticien" desenvolve o estilo do "presente — futuro" (ideia do Folclore Planetário). O texto de 1979 reflecte uma experiência passada e presente imediata e, por isso, assume um carácter essencialmente prático.

2. "Na técnica do 'plasticien', desde já consideravelmente alargada, o plano é o lugar da primeira concepção". No texto de 1955, Vasarely emprega já o termo "plasticien", que não tem tradução em português (1). "Plasticien" é praticamente um símbolo nos escritos de Vasarely, para além de significar a prática em Artes Plásticas (substituindo a expressão — artista plástico), tem um outro sentido quando Vasarely pretende revelar uma posição muito viva, de renúncia à "pintura de cavelete". Em 1955, o "plasticien" aparece já como a única alternativa para o "artista" tradicional. Será curioso constatar que entre 1950 e 1952, Vasarely utiliza a palavra "plasticien" nem sempre com o mesmo sentido. Em 1950, em "pintor — plasticien", aparece pela primeira vez a nova palavra, mas numa fase de transição, de compromisso ainda, pois não é abandonada a definição tradicional de "pintor". Em 1953, "plasticien" substitui "pintor", mas é associado a mais do que um agente interveniente no fenómeno criativo, como implicando a acção do criador e do recriador. Tanto criador, como recriador, seriam "plasticiens" embora a diferentes níveis. Em 1954, "plasticien" é associado à realização da "composição pura".

No texto de 1979, Vasarely define completamente a problemática da inserção do "plasticien" no processo da criatividade, quando afirma: "o que distingue o — artista-pintor — e o — chercheur-plasticien — é uma tomada de consciência". Há uma precisão quanto à significação atribuída ao "plasticien", através do relacionamento com outros valores tradicionalmente conhecidos. O



"plasticien" que se opõe ao pintor, é um investigador opondo-se por sua vez ao artista. Em 1979, o "plasticien" é o fulcro do processo de integração plástica (2), na definição do espaço do envolvimento artificial, cuja função terá de ser coordenada conjuntamente com os arquitectos e os urbanistas. A acção do "plasticien" é o da criação, enquanto que o da execução estará confiada à indústria. Aliás, com a abertura da Fundação Vasarely de Aix-en-Provence, pretende-se provar a ligação e a coexistência entre a arte e a indústria. "Arquitectura Arte e Indústria", esta simples fórmula de alguma maneira poderá simbolizar a acção e a função da Fundação de Aix-en-Provence, que se pretende possuir relativamente ao meio envolvente.

O termo "plasticien" está directamente ligado ao de "plasticité" (3).

A referência à "plasticité" não aparece no texto de 1955, apesar de em 1952, haver uma breve alusão ao cinetismo "plasticité cinématique", que só virá a ocorrer em 1955. Em 1954, a relação forma-cor é a fundamental da "plasticité", que se quer também multidimensional.

No texto de 1979, a "plasticité" aparece associada à integração, quando se escreve: "... uma função maior da — plasticité — nasceu: a integração do belo no envolvimento artificial". Por sua vez, da integração da forma-cor com o envolvimento artificial, — a integração da "plasticité" com a indústria da construção —, advém a "policromia arquitectónica".

O texto de 1955 é caracterizado pelo anúncio do Cinetismo (4), onde: "Nós possuímos então, o instrumento e a técnica, e enfim a ciência para tentar a aventura plástico-cinética", é significativo do empenho com que Vasarely perspectivava o futuro da "plasticité", integrando o fenómeno criativo num novo suporte simultaneamente espacial e temporal, permitindo a utilização de quatro dimensões: forma, espaço, movimento e duração (tempo), o que corresponde à "unidade forma-plano". "A era das projecções plásticas sobre écrans planos e profundos, no dia ou na obscuridão, começa", é a ilustração perfeita da "aventura plástico-cinética", — a atribuição do "movimento-tempo" que advém "movimento real" para a imagem, que deixa de ser fixa e estática, para passar a ser móvel e dinâmica.

Em 1953, a composição pura é a bifurcação para a imagem móvel. Neste mesmo ano, Vasarely declara já que: "a arte plástica será cinética". Em 1954, é definido com maior rigor a origem e a relação do cinetismo face à "composição pura". Assim, sendo o plano a origem da composição pura, é também a origem do cinetismo, sendo este um prolongamento privilegiado do plano, através da composição pura, que é um ponto de passagem e de bifurcação. O texto de 1955, possui já todos os elementos do cinetismo, e é considerado um momento fundamental no processo da expressão

cinética, no contexto das Artes Plásticas.

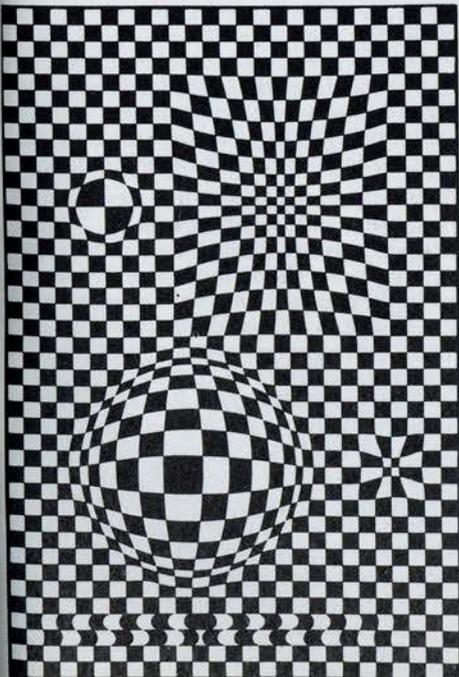
No texto de 1979, o cinetismo é um momento omitido e ultrapassado, assim como não há qualquer referência quanto à definição e à importância da "composição pura" no desenvolvimento da "unidade plástica". Em 1979, em vez de se falar em unidade plástica, na composição pura e no cinetismo, fala-se na função do "plasticien", na "integração da (plasticité)", no "estilo presente-futuro" e a ideia do "folclore planetário"/"alfabeto plástico", na "multidimensão da cor", em suma, na projecção para o exterior, através da interdisciplinaridade com outros ramos de actividade (nomeadamente a indústria), da arte/"plasticité".

"O desejo dum conhecimento novo afirmou-se num passado recente pela invenção da composição pura e pela escolha da unidade". O problema da composição pura e da unidade plástica é extremamente importante no texto de 1955. Em 1950, a composição pura situava-se entre o "único" e a "expansão", o original e a possibilidade de multiplicação, recriação. Em 1954, a composição pura era constituída por formas-cores, sendo neste mesmo ano referido o dualismo forma-cor como a "unidade plástica" ou a "unidade", que virá a ser, aliás, praticamente a definição de unidade plástica em 1955, donde em 1952, o "espaço plástico" era o lugar das unidades formas-cores. Em 1953, a forma-cor estará na origem da "policromia arquitectónica" que será no texto de 1979, uma das direcções essenciais manifestadas.

A importância do núcleo forma-cor é essencial no contexto da unidade plástica (5). A unidade plástica, ou unidade de criação, é definida (no mínimo) por duas formas-cor contrastadas, possuidoras de características de complementaridade. Forma e cor (eterna dualidade) são dois elementos de um todo. Não pode haver cor sem forma, nem forma sem cor. São duas componentes complementares, que reúnem qualidades de afirmação e de negação, de positivo e de negativo.

No texto de 1979, a relação forma-cor possui um sentido diferente, do de 1955, pois, a forma-cor encontra-se ligada à estrutura do "alfabeto plástico": "Graças ao alfabeto plástico desenvolvido pela alta técnica da indústria, e graças à permutabilidade da forma-cor abstracta, significativa ou figurativa, as possibilidades criativas vão até ao infinito". O alfabeto plástico (6), suporte no espaço do "presente-futuro", é uma linguagem plástica importante, pois, pretende-se a partir de agora, racionalizar o processo da criatividade, através da permutacionalidade e do combinatório.

"O — folclore planetário — precisa as funções e o estilo do presente-futuro". O folclore planetário (7), determina o estilo e as funções do presente-futuro. Para Vasarely a vantagem do folclore planetário é o de conter precisamente no seu "vocabulário", "as constantes



permutáveis das grandes invenções plásticas do passado". Há ou poderá haver um aproveitamento de determinadas qualidades plásticas do passado, incorporadas numa linguagem, — "vocabulário" ou "alfabeto plástico" —, presente no "folclore planetário", que por sua vez será o guia determinante das novas funções e do estilo do "presente-futuro". Vasarely defende uma continuidade dialéctica dos valores estéticos do "folclore planetário", os quais para além de comungarem de um vocabulário sempre renovado, são resultantes de um conjunto de constantes humanas diversificadas no espaço e no tempo. Será o "folclore planetário" uma linguagem rica e aberta, portanto permeável e sensível ao sempre novo sentir do homem e à sua evolução histórica? "Eu preconizo um folclore planetário, aceite e amado por todo o indivíduo", é a abertura ao homem e à sua cultura.

"A arte de amanhã será tesouro comum", trata-se de uma proposição bastante importante do texto de 1955, referindo-se a um aspecto capital do fenómeno artístico, que é o da função social do objecto plástico. "A arte presente encaminha-se para formas generosas, a desejar recreáveis". O acesso ao produto artístico, é permitido, segundo Vasarely, por métodos completamente novos e antagónicos aos tradicionais, pela recriação do original que, deixando de ser um "exemplar único", passa a ter um funcionamento estético que se desenvolve no processo de multiplicação e de expansão, pelo "múltiplo". O problema do acesso da colectividade às formas de arte, implica o abandono dos privilégios que determinadas elites possuíam e possuem ainda ao nível da fruição. O conhecimento cultural não pode ser mais detido por minorias. A este propósito, Vasarely propõe, na impossibilidade de se estudar "profundamente a arte contemporânea", em vez da "compreensão", preconiza a "presença".

"Lanço um grito de alarme, não para defender a arte 'individual', mas a 'beleza' para toda a gente", proposição última do texto de 1979, refere questões a dois níveis: por um lado o problema da produção plástica, e por outro, a definição de um conceito de "belo" comum a todo o homem. "Os problemas e a sua solução não se situam mais ao nível individual, mas ao nível da colectividade, ultrapassando o quadro nacional, para afectar directamente o conjunto dos habitantes da terra", é uma explicação completa sobre a universalidade da vida do homem. Em alternativa à arte "individual", quer dizer, desligada do contexto do social e do colectivo, ao nível do trabalho e do grupo humano, a arte será "colectiva", interdisciplinar, com o seu meio e o seu tempo. Em simultâneo, levanta-se o problema da identificação da obra de arte. À "assinatura", será contraposta um dia e de novo o "anonimato", único processo de comunicar o trabalho

colectivo para a colectividade, segundo Vasarely.

Quanto ao conceito de "belo" e definição de "beleza" (para toda a gente), Vasarely afirma que nos encontramos no alvorecer de um novo estilo a nível mundial, não podendo ser mais fruto da cultura ou privilégio dos detentores do bom gosto. Em contrapartida, será (a beleza) "sensação inata, congenital,

própria a cada homem". Distinguindo-se o belo e a arte entre si, qual a relação entre a especificidade orgânica de cada homem e a extensão de uma "beleza para toda a gente"?

Apresentação sucinta dos principais aspectos temáticos, desenvolvidos sequencialmente e contrapostos em paralelo, relativamente aos textos de 1955 e de 1979:

1955

O plano
A composição pura
A unidade plástica

O cinetismo
O "plasticien"
A "plasticité"

A animação da plástica
A aventura plástico-cinética
Universo espacial da policromia
A forma-cor na superfície bidimensional

O "múltiplo"

1979

O alfabeto plástico
O folclore planetário
O estilo presente-futuro

O "chercheur-plasticien"
A integração da "plasticité" no envolvimento artificial

Coexistência da arte e da indústria
A policromia arquitectónica
A integração da forma-cor no envolvimento artificial

O "belo" para todos

António Quadros Ferreira
Porto, 30 de Janeiro de 1981

(1) *Por esse motivo é mantida a expressão francesa, em todas as citações ou referências posteriores. Aliás, Vasarely atribui a "plasticien" um sentido novo, fora portanto do contexto normal da palavra.*

(2) *A propósito de integração plástica, Vasarely considera diferentes estádios, como por exemplo: as integrações "interiores", as integrações "exteriores", as "paisagens artificiais" ou "grandes conjuntos", as "paisagens-aéreas", etc.*

(3) *Ao termo francês "plasticité", cuja tradução portuguesa (plasticidade), não possui ainda nos dicionários uma significação própria às Artes Plásticas, deve portanto, ser entendido segundo o sentido original da palavra francesa "plasticité".*

(4) *Vasarely considera-se estar na origem, não do Cinetismo propriamente dito, mas do que se veio a designar de "Op-Art", quer dizer, uma forma de expressão cinética. Para Vasarely, a realidade proposta pelo Cinetismo não é uma realidade "conhecida", pois a leitura visual do espectador resulta do comportamento do seu aparelho visual que organiza um campo perceptivo, necessariamente instável. É com a exposição colectiva subordinada ao tema "Mouvement", na Galeria Denise René em Abril de 1955, que Vasarely divulga os primeiros trabalhos cinéticos e o seu texto "Notes pour un Manifeste" (Manifesto Jaune) é publicado no catálogo da referida exposição.*

(5) *A descoberta da unidade plástica remonta a 1948. Vasarely condensa a unidade plástica, na fórmula $1 = 2, 2 = 1$ (Unidade = Fundo - Forma, Fundo - Forma = Unidade). Para Vasarely, "juntar a afirmação e a negação na unidade é*

tornar o conhecimento integral", e creê que "a unidade plástica, a teoria permutacional dos algoritmos e a dos conjuntos são também importantes, como a invenção do solfejo ou a da escrita".

(6) *O alfabeto plástico que teve nos períodos "N-B" (Noir et Blanc) e "Cinético" a sua origem, nasceu em 1960, da necessidade de desenvolver a experiência cinética ao nível da cor. Vasarely em 1971 define a ideia de alfabeto plástico, que comportará diferentes parâmetros como: a unidade formal, o método de base binária, a aplicação de onze gamas coloridas (contendo cada uma 22 tonalidades, indo do branco e terminando no preto), a permutabilidade das unidades formas-cor, a maneira de programar em composição rigorosa as estruturas banais e a utilização de tramas experimentais.*

(7) *O folclore planetário que nasceu em 1962, resultando directamente do alfabeto plástico, conduz para o domínio da Arquitectura e do urbanismo. Vasarely em 1971, explicita uma das funções da sua fundação de Aix-en-Provence, ao referir o projecto de instalação de um grande écran electrónico, com o intuito de visualizar a totalidade das estruturas permutáveis do alfabeto plástico, e propondo uma participação activa do público, contribuindo para o rigor do conteúdo do folclore planetário ao estabelecer-se um suporte estatístico de preferências visuais subjectivas, das diferentes idades e etnias. "O conceito de folclore planetário é o resultado lógico duma evolução irreversível da civilização"; "o folclore planetário será um universo plástico".*

Cogumelos na hora de ponta

Uma viagem fotografada por Luís Carvalho

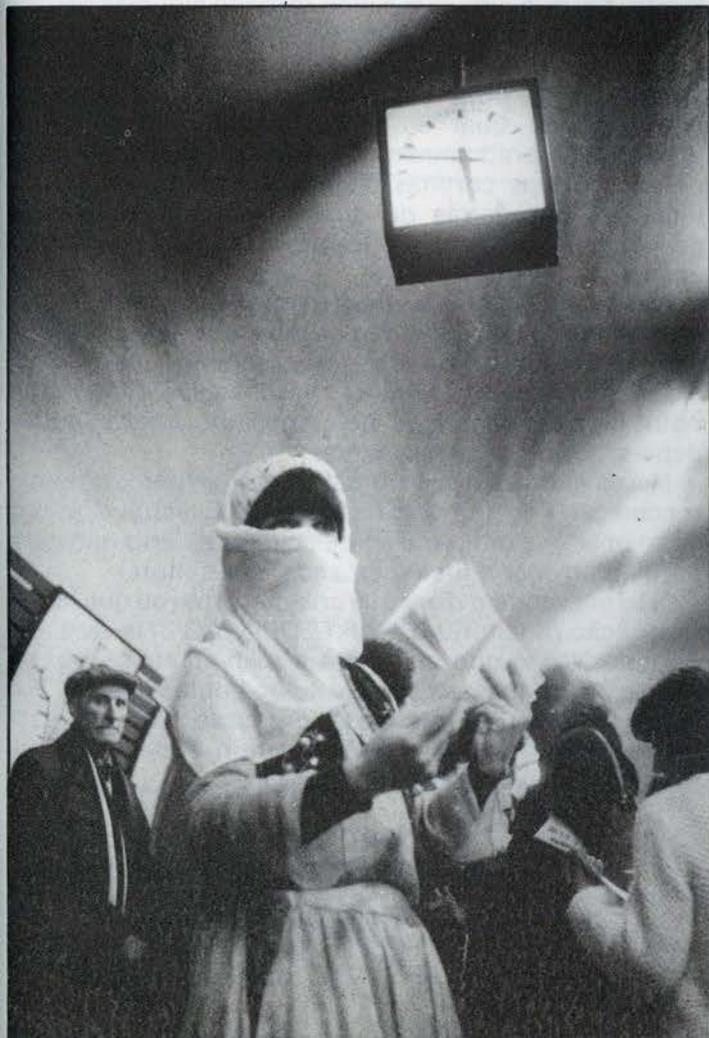
"Para isto é que andamos a pagar!"

"Olha ali uma bicha vestida de polícia!"

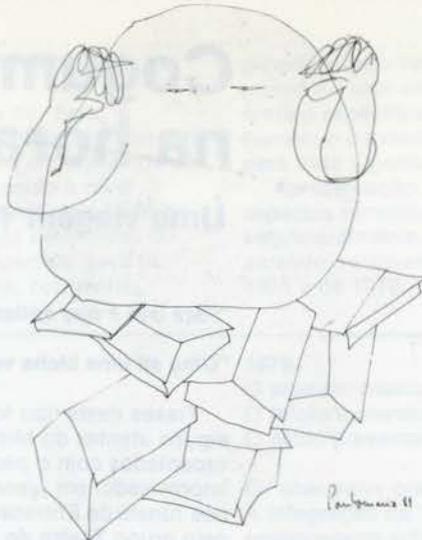
Frases deste tipo foram usadas por alguns utentes do Metro, reagindo espantados com o pequeno espectáculo improvisado, em plena hora de ponta, nos túneis de Entrecampos e Rossio, pelo grupo **Teatro do Mundo**. Para divulgar a sua nova peça **COGUMELOS**, uma encenação de Jorge Listopad, os actores vestiram-se a "rigor" chamando assim a atenção de quem passava ofegante entre o emprego e a casa desejada, ao fim de um dia de trabalho. Pouco habituadas a este tipo de intervenções culturais, as pessoas nem sempre reagem com curiosidade e participação. Uns param espantados, outros recusam mesmo receber o folheto de propaganda, outros mais militantemente cristãos gritam: "O CARNAVAL JÁ ACABOU".

Ainda que este seja o quarto espectáculo do Teatro do Mundo, as dificuldades para os seus elementos (onde figuram nomes como José Mário Branco e Manuela de Freitas) são enormes. Concretamente: não têm sede própria, vivem saltando de sala para sala. As carências técnicas são muitas e de difícil resolução. Mas com dois anos de trabalho contínuo, este grupo teatral, saído da cisão com a Comuna, não pára: nos seus planos está uma tournée pelo país e Espanha. O espectáculo **SER SOLIDÁRIO** com canções de Zé Mário está para ser reposto. Todas as noites no Vasco Santana eles representam uma manta de textos, dando outra manta para o frio e uma sopa autêntica de cogumelos sem aumento de preço. Um trabalho para quem gosta de teatro com qualidade feito com **EMPENHO**. Vá, estes cogumelos não são venenosos.

L.C.



SÁTIRO O LOUCO



Ultimamente a minha visão apocalíptica do mundo tem-me atormentado. É uma visão tenebrosa, ao mesmo tempo sádica e masoquista. Persegue-me como se da minha própria sombra se tratasse e substitui-a agora no Inverno.

Manifesta-se em sonhos que me fazem revolver nocturnamente no vale de lençóis, cavando sulcos profundos no colchão. Escondo-me por debaixo dos lençóis, mas mil olhos acusadores me espiam por entre as pregas. Um dia destes abri dois buracos no lençol no sitio dos olhos e dei uma volta ao quarto, com ele enfiado até aos tornozelos. Os vizinhos já me chamam "Sátiro, O Louco". As crianças apedrejam-me, à tardinha, quando regresso a casa cansado.

Os psiquiatras começam-me a perseguir na rua; no outro dia, até houve um que me piscou o olho, cúmplice, na bicha do autocarro.

Sou vítima das minhas ambições e ilusões do Poder. A cidade tornou-se pequena demais para mim. Aconteceu-me uma coisa, que não sei se já aconteceu a algum dos leitores: Estou continuamente a tropeçar em tudo. Primeiro, tropeço e depois olho para trás e não estava lá nada.

O poder enlouqueceu-me, subiu-me à cabeça. Inchei como um balão, mas mantive o peso. Passei a ser suportado — não sou um ingrato — pelos ombros dos meus concidadãos, pelos tectos das suas casas. Foi então que algo se perturbou no meu espírito.

Os meus colegas na política e na vida cultural, que antes me tiravam o chapéu reverencialmente, agora enfiam-no pelos olhos abaixo. Os meus subordinados não me deixam entrar no Ministério. Os meus filhos faltam-me ao respeito. A minha mulher dorme com o meu melhor amigo.

É verdade que a minha posição, no topo da cidade, traz algumas compensações. Vejo tudo e tudo ouço. Ninguém me vê mas todos me sentem presente. Aterrorizo os namorados, ao cair do dia, em Monsanto. Dou origem a mais uma ruga por debaixo dos olhos dos políticos. Desvirgindo as flores novas, nos jardins púbicos ao crepúsculo.

Tenho procurado, assim, passar da melhor maneira, segundo os conselhos que me deu uma amiga que é psicóloga "free-lancer", o que ela denomina a minha "crise de crescimento".

Não consigo, é-me absolutamente impossível, ver-me ao espelho. Os objectivos de ontem, hoje parecem-me irrisórios e mesquinhos; hoje debato-me com um inimigo, comigo mesmo. O próprio que vos fala.

Não será despropositado todo este arrasado de paranóia? Perguntará o leitor astucioso. De maneira alguma, respondo-lhe Eu. Para começar o médico ordenou-me que aproveitasse esta página para a catársis colectiva. Eu conto-lhes as minhas angústias e vocês aguentam-se com as vossas. A minha doença é altamente respeitável: recebi visitas de Belém e São Bento. Sei que circulam a meu respeito algumas piadas de gosto duvidoso, mas é mais um dos sintomas do meu poder — antes vilipendiado do que esquecido.

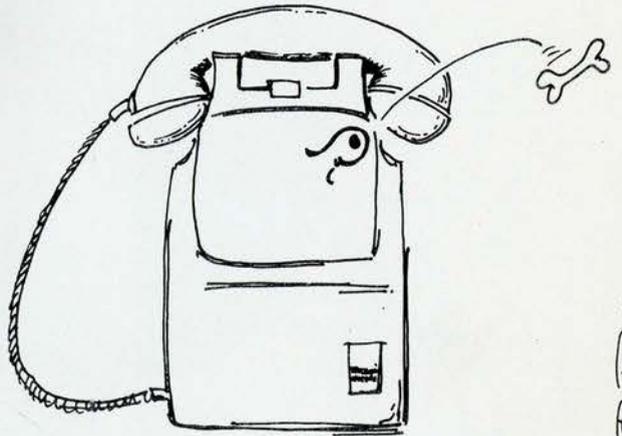
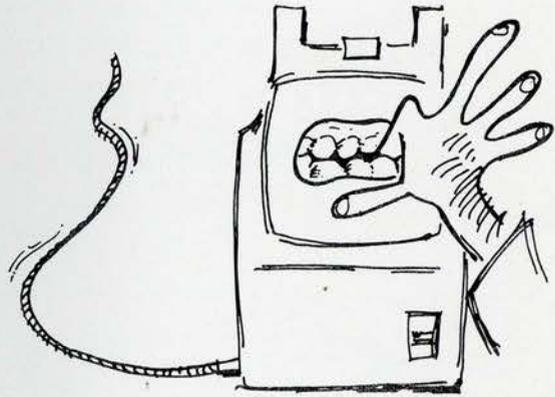
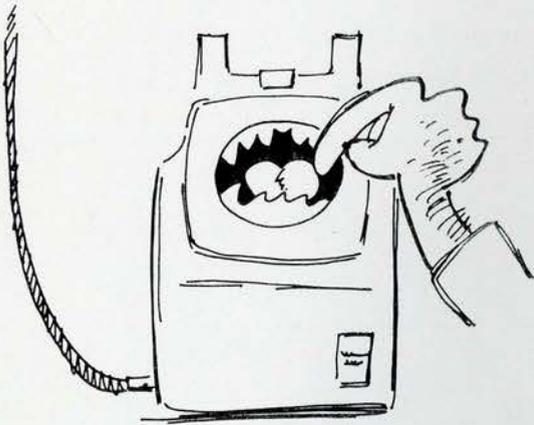
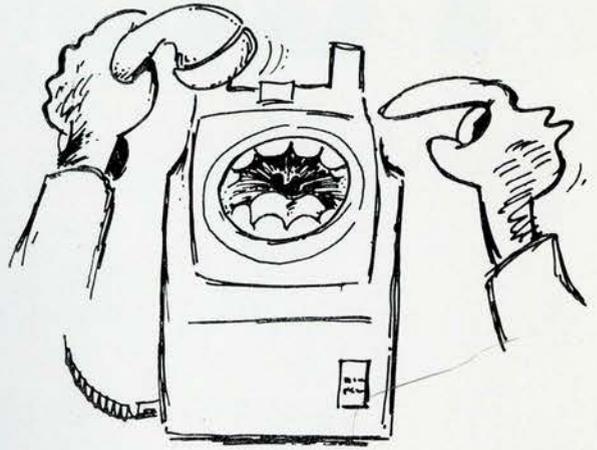
Imagine-se, pois, cada leitor, sentado à beira da marquesa na qual eu estou deitado. Imagine um ambiente de predominância vermelho escuro, veludos, crêpons. Uma cortina diáfana, distantes da janela luminosa por detrás da qual rugem mil motores a gasolina, a gasóleo, a turbina, a pedais, a tracção animal.

Nessa altura, eu liberto-me do meu rosto congestionado, descontraio os músculos, e começam a sair-me da testa os gas, lagartos, crocodilos, rãs e sapos, aranhas, mosquitos, baratas, pterodáctilos e toda uma outra fauna tropical que lhe começa por roer os pés e depois, assim sucessivamente...

Nessa altura, estou livre, são como um pero, pronto a recomeçar. Pego de novo na pastinha "Executive" (aliás, "Diplomat"), e dirijo-me ao mesmo ou a outro gabinete para recomeçar a minha cruzada anti-cultural.

Não me venham dizer que crio monstros ou que levo à destruição os leitores do "ARTEOPINIÃO". Na verdade, os monstros é que me criam a mim. Trata-se de um acerto de agulhas, de um ajuste de contas interno. E o leitor, o que nos interessa? É massa. Se não está interessado faça como eu fiz: tome o Poder. Seja um herói: positivo ou negativo, tanto faz.

Sátiro



Rui Ruivo

Fotografia

Exposição

Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Biblioteca Pública, 2
8 a 26 de Junho de 1981

Organizada pelas Associações de Estudantes
de Artes Plásticas e Design e de Arquitectura
e pela revista Arteopinião

