

arteopinião

Nº. 15 Maio/Junho 1981 Preço 80\$00



DEPÓSITO LEGAL
- 0. SET. 1982

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



Foto de Domingos Martins
"Mosteiro de Pitões — Chefe do Posto
da Guarda Fiscal de Pitões" (1947).



FICHA TÉCNICA

Director

Filipe Rocha da Silva

Director Adjunto

Eduardo Coutinho

Coordenadores

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

Gráficos

Álvaro Rosendo
Eduardo Coutinho

Colaboraram neste número

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

Propriedade

Associação de Estudantes
de Artes Plásticas e Design

Sede

Escola Superior
de Belas Artes de Lisboa
Largo da Biblioteca Pública, nº 2
1200 LISBOA

Composição, montagem e impressão

GRUA, Artes Gráficas Lda.
Calçada dos Barbadinhos, 114-A
telef.: 840515
1100 LISBOA

Distribuição

DIJORNAL — R. Joaquim António
de Aguiar, 64-2º Dtº, 1000 LISBOA
telef.: 657350 — 657450

Periodicidade

bimestral

Preço: 80\$00

Tiragem: 3.000 exemplares

Este número foi subsidiado pela
Direcção Geral do Ensino Superior
e pela
Secretaria de Estado
da Cultura

Porte pago



SUMÁRIO

- 2 O MUSEU DA MORTE
Luís de Miranda Rodrigues
- 5 MULTI/ECOS
Silvestre Pestana
- 8 10. FILM INTERNACIONAL (ROTTERDÃO)
Que futuro para o cinema independente?
José Vieira Marques
- 12 DE POIROT
ao problema da sensibilidade em arte
Daniel Tércio
- 13 AMEIXOEIRA
zona a preservar
- 16 FOTÓGRAFO
Aventura, mito, desventura
Luiz Carvalho
- 19 O "GRAVADOR DA LUZ"
Entrevista com David de Almeida
- 24 BREVES
- 27 EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA
- 31 A MÁGICA E MISTERIOSA VIAGEM
Filipe Rocha da Silva
- 33 O ESTADO NOVO E AS ARTES
3 — Pintura e escultura
Margarida Calado
- 38 RELATÓRIO SECRETO
DE UM ARTISTA
Jacinto Nóbrega
- 40 UM OLHAR
PELA JANELA
Manuela Synek
- 44 SÁTIRO

O Museu da morte

Todos os museus do Mundo são, de uma maneira ou de outra, escamoteações involuntárias de um projecto universal que tem a sua chave ou sinal no símbolo da Morte.

Assim se compreende — independentemente dos frágeis objectivos que se pretendem finais nos vários museus — como a efabulação da cultura se tem desviado dos desejos e silêncios da nossa espécie.

Ostensivamente a elaboração do Museu da Morte, que terá de ser único (como adiante se verificará), deverá obedecer a um ritmo e a uma linguagem específicos, já que se pretende que a sua natureza englobe todos os pormenores que, por mais minúsculos ou mastodónticos que sejam, distanciam e completam o interior do Universo.

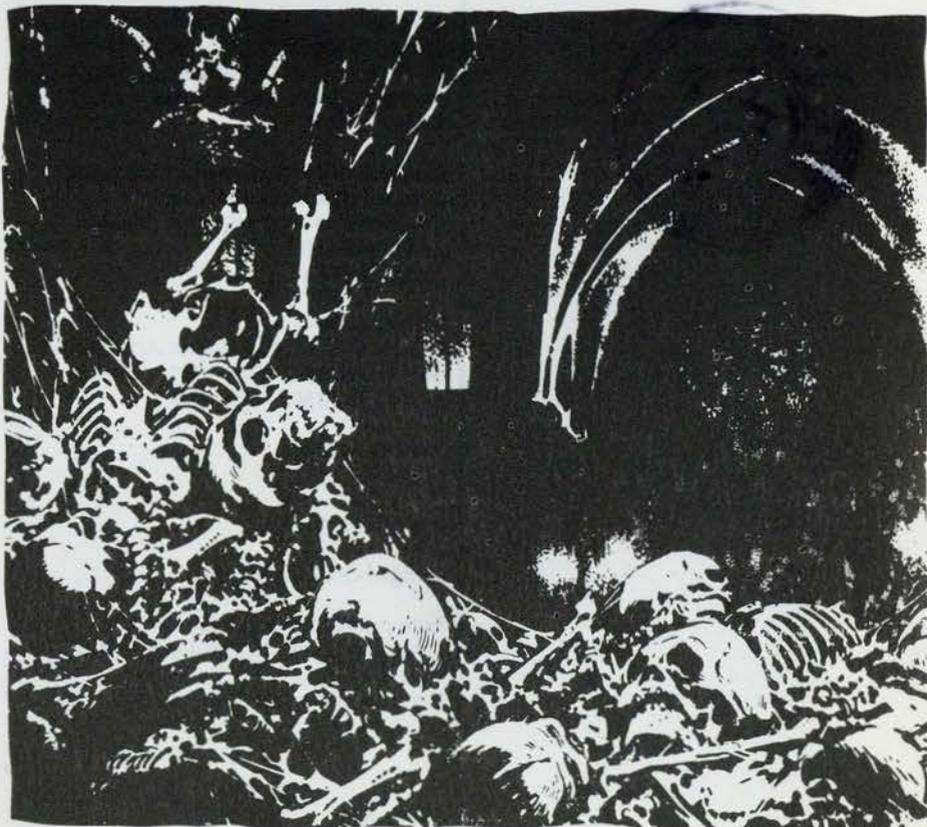
As características específicas do Museu da Morte exigem o aparecimento de conceptualizações inéditas, no domínio da cultura de uma forma geral e em especial da museologia, que de imediato estão em oposição às contemporâneas mas que no movimento final se aglutinam no mesmo vetor do saber. A distância a percorrer até ao

movimento final durará possivelmente várias gerações; logo não será de admirar que os anjos e heróis da nossa cultura se levantem agressivamente ainda que com gestos subreptícios contra uma maneira mais ousada e adrede de pensar.

A implatação do Museu da Morte, cujo início poderá muito bem ser possível num curto espaço de tempo, abrirá os extensos domínios ainda ignotos mas já levemente intuitos das multiplices potencialidades ontológicas, que a memória de uma forma caprichosa esconde entre os vários andamentos do cérebro humano.

O Museu da Morte, ainda que único, não isolará todas as suas pré-figurações que lentamente concorreram para o seu aparecimento. Pelo contrário, e no seu arranque recorrerá aos vários elementos que animaram esses museus do Passado.

Mas porque o seu projecto é profundamente filosófico e universal (diria mesmo para-universal pois não deve estar longe o tempo em que os astrofísicos anunciem os limites do universo e as complexas teias labirínticas que o envolvem, já para não falarem do espaço (?) disforme e agudo que



desafiara todas as nossas percepções) é inevitável que gradualmente o Museu da Morte venha a ocupar o núcleo do saber, e é também fatal que substituirá todos os gestos, que timidamente se dispersam pelos vários focos do planeta, por um único corpo que terá uma dinâmica semelhante à do próprio planeta.

ESPAÇO A OCUPAR PELO MUSEU DA MORTE

Inicialmente poder-se-ia aproveitar o Panteão Nacional ou o Palácio da Pena (Sintra) para começo deste elegante projecto. No entanto (e nunca é demais frisá-lo), devido às suas específicas características e excepcional natureza do presente projecto estas instalações rapidamente deveriam ser ultrapassadas.

Criar um espaço que responda às exigências e metamorfoses do culto da morte será, então, um aspecto extremamente delicado. Ter-se-á, logo de início, que dispensar o máximo rigor e precisão às primitivas formas que desempenharão cabalmente um papel universal em todo o desenvolvimento da estrutura thanática.

As imagens e os exemplos de todos os espaços ocupados pelos museus hodiernos e a respectiva maneira como se articulam devem estar presentes no espírito que criará o espaço infinito a caber ao Museu da Morte. Enquanto, os primeiros se limitam a edificar em edifícios inertes, e numa fase posterior sugam para o seu interior partículas atômicas assinaladas com o nome "obras de arte", o segundo, por vincada oposição, exigirá em turbilhão eléctrico e espiritual os aspectos alquímicos e futuristas do destino humano.

Criar será o sinal mágico.

Inteligência e Imaginação serão a primeira pedra do edifício onde se organizará o Museu da Morte, ou melhor, o próprio edifício é já a Grande Obra intitulada Museu da Morte.

Concebido sob um conjunto de linhas áticas entre ogivas e espirais traçadas sobre o sincronismo cósmico, a primeira imagem ou máscara do Museu da Morte é já em si uma dinâmica forma de arte realizada pelo rosto da escultura.

As chamadas artes plásticas, na fase de arranque, desempenharão, graças aos seus exercícios sensoriais, um lento gesto vincadamente visual, para que haja uma melhor compreensão dos múltiplos aspectos que se pretendem atingir, sem que se fira em demasia a sensibilidade e o conhecimento que usualmente respondem aos estímulos corticais.

A desmontagem biológica, como operação semelhante à morte, englobará uma alteração orgânica que acarretará a perda de noções anteriormente adquiridas e fantasiadas como expressões matemáticas na relação com o meio exterior.

Preparar esta alteração, que é já do domínio filosófico, implica um acesso profundo aos ritos funéreos, que agem através dos refluxos magnéticos das cores e das formas que os artistas plásticos têm desafiado ao longo dos

tempos. Contudo, o edifício do Museu da Morte, que terá de ser fatalmente um espaço aberto, apenas prepara o primeiro movimento de uma extensa constelação de pensamento, ou seja, apenas prepara a grande cena onde se irá desenvolver o jogo da morte.

O JOGO DA MORTE

O culto da morte com as suas práticas funéreas perde-se na loucura do tempo que concomitantemente, assistiu ao aparecimento do homem na superfície do oceano terreno.

Dentro das numerosas práticas poder-se-ia apontar, a mero título sugestivo, quatro fanais a saber:

Ihassa — cabeça da morte e capital do tibete

antigo egipto

arte maia

ilha do bali (pólinésia) — fanatizada por Artaud

Segundo a tradição mitológica a Morte (Thanatos) seria filha da Noite (Nyx) e irmã do Sono (Hypno).

Estes falsos parentescos seduzem de imediato as observações psicológicas, que de uma forma supostamente científica e crente pretendem interpretar, através dos seus precários raciocínios, uma ilusão diluída pelos mistérios órficos. (Assim facilmente se entende os paralogismos em que incorrem sem que para tal se tenha que recorrer aos ensinamentos de Wittgenstein).

Também porque Nyx, filha do Caos, é irmã de Uranus (Céu) as regras do jogo estão definitivamente traçadas, ou seja, o destino humano assemelha-se ao destino dos deuses mitológicos, quer sejam crocodilos com escamas de prata, prometeus devorados por Zeus, Budas ou Jesus Cristos sonham que são deuses cruéis ou répteis no meio de limbos, enquanto imortais e mortais se reflectem através do misterioso espelho separado pela fina lâmina que tem em si gravado o simbolo Morte.

O jogo da Morte que opõe duas forças ou uma multiplicidade de génios é extremamente complexo e denso.

Fechado à espuma da linguagem está aberto ao inconsciente profundo.

Os símbolos que exige são vesanicamente interpretados por um pensamento obscuro e hermético que actua já a partir dos dados dos menhires e doutras constelações afins.

Jogar-se-á, de início, na orla do planeta mas, fatalmente, nas fases subsequentes o jogo será representado fora do tempo, criará novos campos de espaço, estilizará o Universo, e alargar-se-á contra a profusão do Caos. Dependente de todos os movimentos ulteriores ou anteriores, neste nível não existe qualquer dissemelhança, poderá regressar a qualquer ponto anteriormente conhecido e desenvolver uma duplicidade de gestos e teorias que originariam uma cansativa e eterna viagem até à exaustão.

Quero com isto dizer, que se criaria um duplo do nosso planeta que ocuparia **3**

as dimensões da invisibilidade e reflectiria dentro dos genes cósmicos o espírito e a vida do pensamento telúrico.

A esse duplo chamá-lo-ia Museu da Morte.

PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES A REALIZAR

Pelos mecanismos do devir é inevitável, que um dia virá, que o homem desaparecerá por completo da existência do mundo terreno. Do mesmo modo, o nosso planeta, o nosso sol, as nossas estrelas desaparecerão também da vigília do Universo.

Ainda que a evolução possa ser profunda e puramente aleatória, o que implicaria que este momento da existência já há muito tivesse sido ultrapassado pelas forças do tempo do espaço e da essência, o Museu da Morte, ainda que apenas memória e sonho do futuro que a fragilidade humana não apreenderia de imediato, não deixaria de constituir a matemática e o testemunho da humanidade num espaço fragmentado por rostos de cinza que algures evocariam as deidades e os tédios telúricos.

Em qualquer ponto do infinito poder-se-ia recordar as escamas e os oceanos, as tempestades e os vulcões, as raças e as bandeiras, os delírios e perfumes da Terra. O Museu da Morte seria um fácil simulacro que conteria em si todas as imagens e percepções que a Terra tinha deixado na sua passagem.

Mas se excluirmos esta hipótese arbitrária teremos de regressar às fontes arcaicas, para nos envolvermos com primitivos conceitos que mais facilmente induzem os limites da nossa sagacidade.

Assim da lenta evolução do pensamento humano aproveitar-se-iam ideias e figuras basicamente implantadas nas células químicas, e representadas para os mais crédulos pela mecânica externa à qualidade intrínseca.

De imediato ressalta a noção de ciclo dialogal que, por revestir uma multiplicidade de experiências e um eterno retorno, melhor será considerá-la no plural.

Assim destes ciclos dialogais, que constituiriam o objecto das exposições do Museu da Morte, extrapolar-se-iam duas grandes correntes ou labirintos:

Mortalhas terráqueas

Hibernação metafísica

Mortalhas Terráqueas apresentaria três exposições subordinadas aos seguintes temas:

A primeira (que coincidiria com a abertura do Museu) — Oráculo de Delfos

A segunda — Ópio prazer da morte (viagens)

A terceira — Lut

A Hibernação Metafísica apresentaria apenas um grande tema — As virtualhas de Lilith — que suporia do outro lado do espaço ou da morte um movimento complementar que condensaria o Museu no nosso Universo conhecido e desconhecido.

ÚLTIMOS SINAIS

Há milhares de anos que intelegemos as situações que nos envolvem sempre do mesmo modo, i.e., apenas utilizamos duas coordenadas no processo de pesquisa que conduz ao saber.

Noite e luz, movimento e repouso, análise e síntese, etc., são as peças, que actualmente, dispomos para nos orientarmos no jogo das sombras.

Uma linguagem invisível semelhante à do Sono e baseada no inconsciente profundo tem sido tentada por alguns alquimistas, através da roda do tempo, para que se criem novos símbolos que induzam a inteligência telúrica no seio de organismos desconhecidos, mas próximos da nossa idade.

De uma forma mais evidente, ainda que os seus objectivos sejam mais ignorados, as actividades intelectuais, que buscam os mitos da criatividade, perseguem também uma linguagem que pretende ampliar as coordenadas cósmicas da idade panteista no rosto humano.

O jogo da Morte pressupõe, do outro lado do tabuleiro, um jogador invisível algures no espaço ou noutra dimensão inefável, que aguarda o lance do primeiro jogador.

A impossibilidade de se fazer chegar o eco da jogada tanática ao invisível destinatário, reside no facto de apenas movimentarmos os nossos impulsos e reflexões em dédalos assistidos por génios duplos.

Revolucionar a linguagem, o movimento, a estrutura telúrica, é o centro das atenções do projecto do Museu da Morte.

Para se interpretar correctamente a cultura planetária tomarão parte neste projecto pintores, escultores, dançarinos, poetas, cineastas, sonhadores, escritores, arlequins, alquimistas, filósofos, viandantes, traficantes de ilusões, músicos, matemáticos, pantomineiros, embalsamadores, visionários, loucos, opiómanos, futuristas, e todos os demais seres imaginários que, através das suas complexas consciencializações dos antigos ritos funéreos, tentarão emergir um código, com a força e isenção semelhantes ao genético, para que no universo se cruze em forma de estrela a experiência humana.

A morte parece ser o flanco mais próximo das listas vermelhas e azuis que separam o espectro solar num rasto plúmbeo, que ainda bate contra a base do cérebro — mergulhar e descender aos cultos da morte, aos ritos mágicos, às imagens luáficas com uma linguagem específica e um espírito lúdico, essencialmente tanático, para invocar as estreitas passagens que diluem o pensamento humano, desvendam os limites do Museu da Morte que se confundem aos limites da grande nave terráquea.

Luis de Miranda Rodrigues

Multi/ecos

multi/ecos

para uma exploração cénica da literatura visual



"AS IMAGENS SÃO NUVENS DE GLÓRIA PARA O HOMEM QUE DESCOBRIU QUE AS IDEIAS SÃO UMA ESPÉCIE DE ESCURIDÃO".

JOHN CROWNE RANSOM

Jackson Pollock, um dia, depois de colocar a sua tela no soalho, e rodando em volta desta como se fosse uma espécie de arena, projecta a pintura atirando-a da sua caixa, ou com ajuda de um longo bastão no qual havia fixado o pincel.

Aqui surgia a consciência de que na essência desta arte estava a acção. A tela era o suporte desta, como uma espécie de palco onde o pintor representa. Estávamos em 1947. Surgia com Pollock o "action-painting" e paralelamente uma nova sensibilidade... um novo tempo para o teatro, um novo teatro. Afirma Pollock que não há maior espectáculo que aquele que é o processo da criação... O novo teatro, o "work in progress", traduz-se como progressão contínua da obra, deixando os suportes de acção fixos, desenvolvendo-se até na rua em representações públicas que envolvem o próprio espectador.

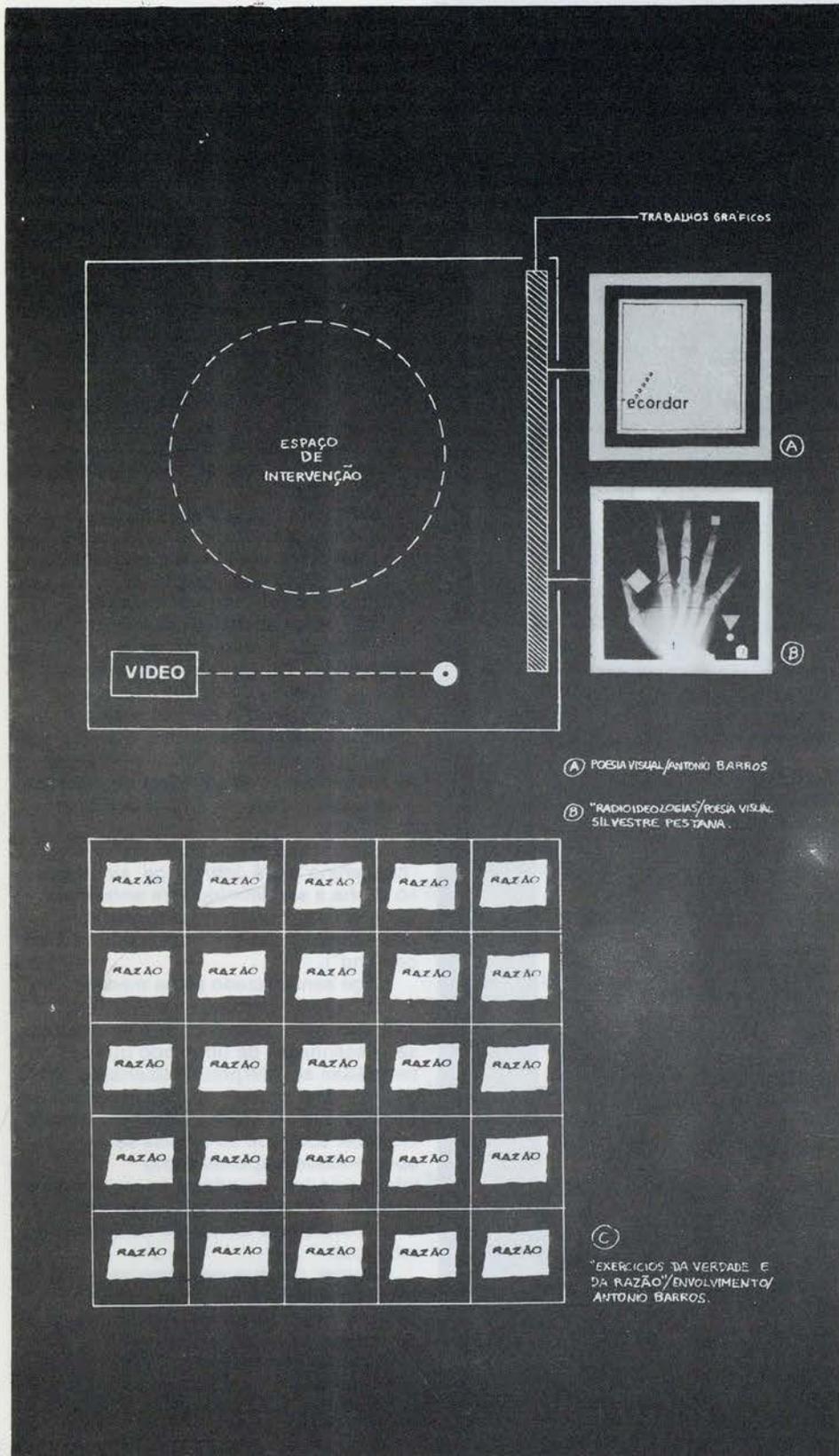
Rauschenberg, por sua vez, recolhendo objectos e outros valores do seu quotidiano agrega-os à sua pintura. Concebe jogos que obrigam o espectador a fazer-se inserir nesta prática, desde as danças labirínticas das "assembleias" à animação de animais empalhados. Surgem os primeiros passos para o "happening". Por outro lado a exploração do vazio com as suas grandes telas brancas e com uma luz orientada levando o público a projectar as suas sombras sobre a tela dá medidas para o seu contributo a nível do "teatro do silêncio"...

Mas um dos precursores do "happening" será John Cage, ainda que só venha a ser definido sete anos mais tarde em 1959 por Allan Kaprow, (um dos actuaentes mais marcantes do "action painting").

Cage sensibilizado pelos mestres Zen e inspirado no livro oriental "I Ching", cria uma nova música onde as partituras são desenhadas de um modo que permitisse ao intérprete a liberdade de escolha. Mas a preocupação essencial de Cage, o que ele melhor pretendia definir, era fazer com que os artistas se apresentassem apenas como intermediários levando os espectadores a transformar a vida quotidiana numa sequência quase constante de vivências artísticas.

Kaprow, por sua vez, além da consciencialização do "happening", define a importância real da exploração do espaço da acção previamente e plásticamente trabalhado, a que chama o "environnement", a partir do momento que o artista se fazia inserir surgia o "happening"...

Estes quatro exemplos dados como



pilares dos contributos mais sentidos dos artistas plásticos e músicos num novo modo de fazer entender a realidade teatral, não definem uma verdade consumada e consumida no tempo. Com Kaprow não termina a vontade da interacção dos "pintores" no campo mais defenido como teatral. As concessões diluem-se, as artes plásticas definem-se num sentido mais lato, caracterizando-se como visuais acopladas a um todo comunicação, denunciando-se agora como "mixed-média".

Paralelamente criam-se, descobrem-se, novos meios: a arte do comportamento, a performance-art, a video-art (aqui mostram-se das primeiras experiências video praticadas em Portugal).

"Multi/ecos": multi: graças à multiplicidade e heterogenidade dos meios e tendências conjugadas nas linguagens praticadas; ecos: porque recolhe esta colectânea um conjunto de exercicios próprios da pesquisa ainda em gestação de diferentes autores.

Aqui tudo se pretende e se mostra, não no sentido do espectáculo convencional, em que o bastidor, a oficina onde se pratica a acção e o acto criador não é acessível ao espectador. Em "Multi/ecos", o espectador é provocado a fazer uma incursão no campo da acção. Ele faz parte do todo, e ao inserir-se no espaço trabalhado, no "environnement", torna-se forçosamente uma peça basilar do "espectáculo".

Tudó aqui ainda se mostra e se desenvolve no sentido do experimental e da experiência, o espaço é oficina, o trabalho surge num espírito de "work-shop".

Aqui pretendeu-se ainda conjugar as potencialidades duma arte de hoje para um teatro de hoje. O texto é experimental, é essencialmente visual agregado ao estudo da sua exploração de fazê-lo viver cênica e corporalmente... um tempo novo para um teatro novo, a consciência também da supressão da distância entre arte e a vida...uma outra arte para uma outra vida.

António Barros

MULTI/ECOS

"Multi/ecos" foi uma proposta de integração audio-visual com o espaço cénico. A tecnologia video, — além do seu aspecto de registo documental, — oferece principalmente, ao artista laboratório um suporte, ou écran, onde os problemas intrínsecos das artes visuais, se vêm confrontados com noções

Isno: espaço-temporal de interação

espaço-temporais que até agora estavam limitados a pesquisador cinematográfico.

Assim, se alargarmos ao suporte televisivo uma problemática

imago-narrativa de características tele comunicativas, verificamos que este se comporta como um espaço polivalente em que o agente se converte este mesmo em sujeito da acção ou exercício a executar. A velha dicotomia entre o ser e o acto, dado às características do média, revela-se, então num fragmento residual disponível, como um documento versátil e integrativo-via noção de "bio-visual feed back".

Se a tecnologia video é uma tecnologia do instantaneamente reproduzível, esta esconde no entanto aos olhos pouco habituados, uma problemática de grau secundário, que inclui, noções de persistências retinal.

elementos bivalentes de efeitos virtuais e alternâncias angulares.

Por outro lado, o simples acesso a uma tecnologia sincrónica de registo, veio dimensionar um acto de forte incidência teatral, como o "happening", num outro agora mais elaborado e restrito — a que se convencionou chamar "performance art".

Na "performance-art" temos a considerar um leve, mas significativo, desvio da finalidade do acto teatralizante; esta já não se articula como no teatro, com elementos psicológicos ao nível da intriga, mas é-nos formulada através e com os materiais e problemáticas específicas das artes visuais.

É nesta perspectiva, que a "performance-art" não se subordina ao teatro e suas leis, embora destes faça corrente uso, dado que o "pay off" da

acção dirige-se a uma nova finalidade ou interligação plástica como elemento suficiente de intercomunicabilidade inteligível.

"Multi/ecoq" apresentou assim aspectos diversos desta nova maneira de ver e agir sob e com o espectador. A forma híbrida foi apresentada e deixou raízes, vamos continuar na pesquisa e formulação. Os anos 80 exigem respostas adequadas de superação tecnológica e sensual.

Silvestre Pestana

D "VERDADE"/POEMA DE ANTONIO BARROS INTERPRETAÇÃO DE RUI ORFÃO / PERFORMANCE.

E "O GRITO"/POEMA DE SILVESTRE PESTANA / INTERPRETAÇÃO DE SAO, ANTONIO BAIÃO E SILVESTRE PESTANA / PERFORMANCE.

F "DESCRIÇÃO"/POEMA DE PAULO MARRAS / VIDEO.

G "ESPERANÇAS"/POEMA DE ANTONIO BARROS INTERPRETAÇÃO DE RUI ORFÃO / VIDEO.

H "WATER"/POEMA DE SILVESTRE PESTANA / VIDEO.

I "CHAIRS"/MINO YAMAGUCHI / PERFORMANCE.

J "AS ALMAS DE PHANTOMIA DO DR. TULIP"/ABEL MENDES / VIDEO.

K "GENÉSE"/ANTONIO BARROS / INTERPRETAÇÃO DE RUI ORFÃO / PERFORMANCE.

L "HARCANUS"/PAULO MARRAS / VIDEO.

M "CONFLITO 3 VÍDEO"/POEMA DE SILVESTRE PESTANA / INTERPRETAÇÃO DE PAULO MARRAS E S. MANUEL / PERFORMANCE.

PARTEIRO DUMA OÇÃO DE IMAGEM E DA SUA POTM CALIBRE EXTREMADA PROPUSIMOS UMA EXPLORAÇÃO CÉNICA E CORPORAL DA LITERATURA VISUALIZADA. ASSIM, COMO PRÉO FINA UMA SUA TROVADA ABRE SENTIENDO ALGUNS MOMENTOS EM TORNO DE DIVERSOS POEMAS VISUÁIS. USANDO NESTE COMO A "PERFORMANCE-ART" E O VÍDEO É UMA FINALIDADE USUÁRIO DO OBSERVADOR. NUM TUDO ESTÁO DE ACÇÃO RESISTIAM A EXPERIMENTAÇÃO DA PROPOSTA...

ESTA EXPERIÊNCIA REALIZADA EM COOPERAÇÃO COM O CENTRO DE ESTUDOS DA ESCOLA DE ARTE E DESIGN DO INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA, COM A COLABORAÇÃO DO CENTRO DE ESTUDOS DA ESCOLA DE ARTE E DESIGN DO INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA.

AFINID TÉCNICO VÍDEO DE MANOEL DEKMAN.

REALIZAÇÃO DE ANTONIO BARROS, MINO YAMAGUCHI, PAULO MARRAS E SILVESTRE PESTANA.

10º Filme Internacional (Roterdão)

Que futuro para o cinema independente?

Quando este texto for publicado as atenções estarão ou terão estado postas — por força da enorme máquina promocional e publicitária montada pelos órgãos de informação — no Festival de Cannes e na grandiosidade evocada pela programação de mais de 500 filmes em quinze dias. Os dividendos dessa grandiosidade são colhidos, obviamente, pelas duas ou três dezenas de filmes protegidos por fabulosos meios e verbas de promoção; para a quase totalidade dos outros resta o anonimato depois da **Glória de Um Dia**, sob o céu e o sol primaveris da **Côte d'Azur**. Esta prática — aliás sumariamente caricaturizada — é a que corresponde aos velhos métodos da indústria cinematográfica herdados de uma Hollywood que, desde 1952/53, vem vegetando em continuada agonia, já que nessa data o Maccarthysmo privou a **West Coast** da sua **inteligência** pensante e imaginativa. Mas, por causa do vazio criado por essa agonia e por outras razões, diferentes e novas práticas de produção/realização de filmes (**Nouvelle Vague**, **Cinema Novo**, etc.) se criaram um pouco por toda a parte, em especial a partir do início da década de 60. É no surto dessas **coisas novas** que começam a aparecer novos Festivais de Cinema em que, por exemplo, a prevalência da **noção de autor** sobre a mera **promoção comercial** ou a **valorização de debate e discussão** livres à custa do tradicional **consumo passivo** dos filmes, são sinais evidentes de uma prática nova, diferente.

Por outras palavras, a atenção aos diversos aspectos da sua realização — e não apenas à qualidade dos filmes programados — é rendosa em numerosas e relevantes **informações** sobre, por exemplo, o estado actual da produção mundial, as preferências temáticas e estatísticas de novos realizadores e até sobre os gostos momentâneos do público (ou de parte dele). É deste ponto de vista que nos ocupamos, de seguida, de **Film International** (Roterdão) cuja décima edição ocorreu este ano. Uma breve referência ao 11º Fórum Internacional do Jovem Cinema (Berlim) que ocorreu logo a seguir completa a informação sobre o estado actual do Cinema Independente mundial.

Pesadas nuvens de dúvida sobre o futuro do cinema independente mundial se fizeram sentir na realização recente do **Film International** (Festival Internacional de Cinema de Roterdão), sem dúvida uma das mais importantes manifestações daquele sector da produção cinematográfica. Essencialmente, foram duas as razões que principalmente

criaram aquele clima. Tema de muitas conversas entre os participantes no Festival constituiu o extenso artigo publicado pelo importante semanário norte-americano "Variety" sobre a situação de falência técnica em que se encontra a companhia **Zoetrope**, de Francis Ford Coppola, que muitos realizadores, em especial da Europa (Wim Wenders, Jean-Luc Godard, Hans Jurgen Syberberg) encaravam até à pouco como a possibilidade concreta para a materialização dos seus projectos de um cinema diferente. Por outro lado, o recurso na programação deste 10º **Film International** a um numeroso lote de filmes de autores clássicos, confirmou que, se de crise se pode falar em relação ao cinema independente mundial, ela não atinge apenas nomes mais ou menos consagrados mas se verifica um pouco por todo o lado.

OS JAPONESES EM DESTAQUE

No entanto, aparte deste pano de fundo um tanto sombrio, o Festival decorreu com o interesse e a animação a que habituou já o seu público e os numerosos cineastas e críticos estrangeiros que a ele ocorrem. De uma projecção diária continua de mais uma centena de filmes, a memória, necessariamente selectiva, reteve alguns títulos ou momentos particularmente significativos.

Assim, um dos sectores da programação seguido com particular interesse foi a longa participação de filmes japoneses, a confirmar a importante descoberta realizada na Europa, depois da recente divulgação de grande parte das obras de Ozu e de Mizoguchi. Roterdão 81 permitiu descobrir por exemplo, **Saushiro Sugata** ("**A Saga do Judo**"), primeiro filme de Akira Kurosawa, onde o autor de "**Kagemusha**" demonstra já a vitalidade de um prodigioso e versátil estilo pessoal. De outro clássico japonês, Keisuke Kinoshita, o Festival permitiu a descoberta de um dos seus principais filmes, **Koge** ("**O perfume do incenso**"), obra que, em relação a alguns dos principais filmes de Mizoguchi como "**As Irmãs de Glon**" ou "**A Rua da Vergonha**", constitui uma espécie de contrapartida pelo tom popular com que aborda o tema, aliás muito comum no cinema japonês: a situação de inferioridade social reservada à mulher. No entanto, relativamente ao cinema japonês, o grande acontecimento de Roterdão 81 foi a retrospectiva praticamente completa da obra de Shohei Imamura, sem dúvida



O Mistério de Oberwald,
de Michelangelo Antonioni
(Itália)



Pastoral de Otar,
Josseliani (URSS).



O perfume do incenso,
de Keisure Kinoshita (Japão).



Loin de Manhattan,
de Jean-Claude Biette
(França).

dos mais importantes realizadores do moderno cinema japonês. A sua carreira, começada no final dos anos 50, sofreu nos últimos seis anos uma interrupção voluntária por parte de Imamura. Descontente com as difíceis condições criadas pela indústria para a livre expressão do seu universo pessoal, Imamura realizará a sua travessia do deserto trabalhando apenas em documentários para a televisão, aliás de excelente qualidade. De facto, ao conhecer o conjunto das suas obras, não se pode deixar de dar uma certa razão aos "receios" da indústria, tal é a força do estilo de Imamura e, sobretudo, tão grande é o impacto crítico à análise das consequências dos fenómenos de domínio ou hierarquia na vida social. Para já, o autor de "**O Desejo Profundo dos Deuses**", "**Intenções de Assassino**", "**O Homem que Desaparece**" ou o mais recente "**A Vingança é Minha**" é uma personalidade importante a descobrir.

DESCOBERTA DE OUTRAS CINEMATOGRÁFIAS

Outro aspecto culminante da programação de **Roterdão 81** foi o conjunto de filmes provenientes da República Soviética da Geórgia. De há alguns anos a esta parte que se sabe, por toda uma série de filmes exibidos, que repúblicas como a Geórgia, O Kazakistão ou, mais recentemente, a Lituânia, têm uma produção cinematográfica excepcionalmente dinâmica e que pela novidade do estilo de muitos dos seus autores se opõe, de alguma maneira, ao conformismo quase total que reina nos estúdios de Moscovo e Leninegrado. Antes de mais, o conjunto de filmes apresentados no Festival veio provar que esse fenómeno não é recente pois, já nos anos 20 e 30, homens como Nikolai Chinguelia ("Eliso, os 26 comissários") lançavam as primeiras pedras dessa produção diferente. Filmes como "**Folhas Mortas**", "**Era uma vez um Melro Cantor**" ou "**Pastoral**", de Otar Josseliani ou "**Crónica Georgiana do Século XIX**", de Alexander Rechviasvili, provam a vitalidade de autores que se caracterizam essencialmente por um estilo em que o enredo não se sobrepõe às personagens, nem a eventual mensagem da obra à expressão própria de cada situação. É por tal via que estes filmes constituem para o espectador uma descoberta, de um povo e de uma cultura desconhecida. Além disso, eles são em si mesmos uma espécie de inventário de valores individuais ou sociais que constituem a marca de uma personalidade própria que sobrevive a todas as mudanças e marca o ser íntimo de um povo e de uma cultura. O contacto com Otar Josseliani, numa viagem colectiva a Lille onde o realizador se encontra actualmente, veio apenas confirmar que o interesse dos seus filmes nada tem a ver com uma

qualquer valoração superficial, e exterior, encontrando o eco na força de convicções profundamente enraizadas.

CINEMA DE INTERVENÇÃO

Uma importante selecção de filmes polacos recentes ("Index"), de Janusz Kiowski "Calma" de Krzysztof algumas das suas curtas-mensagens, mas sobre tudo "Contrato", de Kieslowski Krzysztof permitiram na presença dos próprios realizadores, reflectir sobre a importância que um certo tipo de cinema pode assumir na tiragem crítica dos valores pelos quais se pauta o comportamento individual e social. É sabido como através de um estilo realista encontrando receptividade por parte do público o moderno cinema polaco tem tentado, com os filmes de maioria dos seus realizadores, uma aproximação da realidade, aproximação inovadora sob muitos pontos de vista. Recusando as facilidades do panfleto ou da demagogia, autores como Wajda Zannussi, Kieslowski, etc têm procurado que grande parte dos seus filmes não sejam apenas um espelho do quotidiano vivido pelos seus concidadãos mas se tornem um autêntico prisma revelador dos aspectos positivos como das carências e deficiências desse quotidiano. Por outras palavras, no seu conjunto, o cinema polaco contemporâneo dá provas cada vez mais fortes de uma coragem que não é frequente encontrar-se num domínio como o do cinema, demasiado marcado por sujeições imperiosas de carácter económico e outro. Neste capítulo, o Festival gratificou o seu público com uma surpresa importante mais que agradável: a projecção de "Operários de 80", o famoso documentário sobre as históricas negociações de Gdansk em Agosto de 1980, que levaram à criação de **Solidariedade**. Trabalho de equipa onde o esmero dos operadores se verifica sobretudo no esforço por restituir em toda a sua densidade a importância colectiva do acontecimento, este filme corresponde inteiramente, por uma vez, à expectativa que o desenrolar posterior dos acontecimentos e os condicionamentos da censura criaram à sua volta.

A propósito do filme de Zannussi, "Contrato" apenas uma observação. Pela primeira vez, Zannussi aborda a comédia em torno de um tema que lhe é caro, a família, e o resultado, sem atingir a densidade de "Balanço Trimestral" ou "Constante" por exemplo, é de grande interesse. Os incondicionais de Zannussi voltarão a falar de obra-prima. Para a maioria fica um sentimento que "Contrato" é talvez apenas um parêntesis.

SÉRIE B EM RETROSPECTIVA

No campo das retrospectivas propriamente ditas, Roterdão 81 ofereceu ao seu público um autêntico número de sensação, a projecção de quarenta filmes realizados em Hollywood entre 1930 e 1934. Trata-se de filmes da chamada

série B, isto é, filmes realizados com orçamentos reduzidos mas com uma particularidade importante: apareceu no período em que o cinema começa a dominar o sonoro e não é ainda objecto das imposições de censura que se manifestarão em força a partir de 1934 com o aparecimento da **Legião da Decência**. É, pois, o período em que Hollywood cria os seus grandes mitos (o casal, a família, a publicidade, etc.) explorados posteriormente até à exaustão pelo cinema comercial, isto é, até à criação de "clichés" na memória dos espectadores e nos modelos da produção corrente. No conjunto de projecções de um Festival moderno a importância de uma secção e de um conjunto de filmes deste tipo dilui-se, mas permanece o mérito indiscutível de promover a sua divulgação.

ALGUNS TÍTULOS A RETER

Antes do mais, uma referência especial para o trabalho do conhecido encenador e realizador Peter Stein sobre a peça encenada por ele próprio, há dois anos, "Grosse und Kleine", e que constitui um filme de muito interesse. É conhecida a verdadeira paixão com que alguns realizadores europeus (Jean-Marie Straub, Werner Schroeter, Hans Jurgen Syberberg, por exemplo) encaram as possibilidades formais e outras oferecidas pelo teatro ao seu trabalho cinematográfico. Peter Stein realiza o caminho inverso e este seu último trabalho põe inclusivamente algumas novas questões na nunca acabada discussão das relações entre o teatro e cinema.

Michelangelo Antonioni com "O Mistério de Oberwald" recobra a confiança daqueles que após os seus últimos (relativos) insucessos, não acreditavam mais nele. "O Mistério de Oberwald" é um filme nocturno, cheio de sussurradas "referências" a sentimentos e situações que o racionalismo ignora ou recusa. O que se passa no castelo de Oberwald entre a rainha viúva de um rei, amada pela sua tolerância e pelo seu gosto pela vida e o jovem revolucionário, visionário frustrado, tem a ver com as coisas tão importantes como a extrema fragilidade dessa coisa importante que dá pelo nome de Política e tem a ver também com os véus mais ou menos ténues mas firmes que se opõem à construção de relações entre as pessoas que se amam ou não. Processos de manipulação de imagem que Antonioni foi buscar à televisão acentuam, se possível, o carácter poli-semântico das situações e das personagens.

UMA DESCOBERTA

É também dos encontros e desencontros complexos que se ocupa o primeiro filme do francês Jean-Claude Biette, "Loin de Manhattan", uma descoberta de Roterdão 81. A inveja, o despeito, a vingança secreta são sentimentos íntimos de que não se fala



Contract, de Krzysztof Zanussi (Polónia).



Os 26 comissários, de Nikolai Chenguelaia (URSS).

num sítio qualquer, que fazem parte da privacidade mais recôndita. Apoiando-se nesse postulado J.C. Biette realiza em "Loin de Manhattan" um jogo claro-escuro que acaba por se tornar num ballet de sombras, de personagens que se buscam sem se encontrarem — ou para se encontrarem quando não há mais lugar para o desejo ou prazer.

Não anda longe desta mesma temática "Merry Go Round", o último de Jacques Rivette, um autor que nos habituou desde o princípio da sua obra a uma música suave, íntima, de câmara. A ambição e como mascarar-la são os dois pólos contrários senão antinómicos sobre que se apoia e desenvolve a acção de "Merry Go Round", poucas vezes se terá visto no cinema moderno uma tal mestria no manejar de situações que se encadeiam sem se completarem, que se interligam sem, para assim dizer, dependerem uma das outras. Em "Loulou" servido por esses dois extraordinários actores que são Isabelle Huppert e Gérard Depardieu, Maurice Pialat, fiel aos seus temas preferidos, ocupa-se da juventude actual dividida entre a frustração dos seus sonhos românticos senão generosos e a dureza de um quotidiano que teima em impôr comportamentos estandardizados. Muito importante: para se ocupar de tudo isto, Maurice Pialat, infelizmente um actor desconhecido entre nós, encontrou um estilo directo em que as imagens nos aproximam progressivamente do drama dos jovens protagonistas. Enfim, "Loulou" ou a crónica frágil das marginalidades das grandes metrópoles modernas.

AS MULHERES

Não foi muito abundante a participação do cinema independente norte-americano em Roterdão 81, ao contrário do que sucede habitualmente. Dos filmes apresentados destacam-se a média metragem de Connie Fields, "The Life and Times of Rose the Riveter". A realizadora, servindo-se de entrevistas e outros processos semelhantes, intenta com êxito uma re-leitura de "notícias" de "The March of Time", o conhecido jornal de actualidades que, no final da última guerra mundial, procurava fazer crer que a missão da mulher era regressar exclusivamente à vida do lar, depois de ter ajudado no enorme esforço da produção para a guerra. O filme resulta num verdadeiro espectáculo, cheio de humor e de sugestões, um autêntico modelo deste género.

De uma outra mulher realizadora, a húngara Judith Elek, é o filme **Madja Konap** (Talvez Amanhã), filme que passou injustamente despercebido no Festival da Figueira da Foz do ano passado. Judith Elek aborda com extraordinária lucidez a crise de relações contemporânea à luz da vida de uma família moderna. O trabalho magistral de montagem confere ao filme um ritmo alucinante inteiramente de acordo com a existência sem fulcro nem ponto de

apoio, vivida pelos protagonistas. **Talvez Amanhã** é seguramente um dos filmes mais importantes deste início dos anos 80, uma espécie de antevisão de tempos que teimam em não se anunciar muito entusiasmantes.

RECURSO AOS CLÁSSICOS

A importância atribuída pelo 11º Forum Internacional do Jovem Cinema, de Berlim à exibição de obras de autores como o norte-americano Leo Hurwitz, o brasileiro Mário Peixoto ou o português Manoel de Oliveira que ultrapassaram há muito os tempos da sua juventude física, tanto pode significar um regresso aos clássicos autênticos como a necessidade de suprir "falhas" de obras válidas de autores jovens. Confirma em qualquer caso o ambiente de crise, sentido já no Festival de Roterdão. No entanto, a atenção prestada pelo público às obras de documentaristas suíços (Willi Herrmann, Richard Dindo, Hans Sturm e Niklaus Alemann) e de outros jovens autores europeus (por exemplo o belga Samy Szlingerbaum ou o francês Jean Baronnet) bem como o êxito de que se rodeou a retrospectiva sobre o Cinema Negro Norte-Americano (com uma estrela de primeira grandeza, Charles Burnett), tudo isto confirma que o caminho aberto por novos autores ou jovens cinematografias a uma cada vez maior diversificação da produção cinematográfica mundial, continua a ser explorado.

(Sobre o 11º Forum de Berlim, ver desenvolvido artigo que publiquei em 28/3/81 no jornal **Expresso** — Revista).

José Vieira Marques



Crónica Georgiana do século XIX, de Alexander Rechviaswili (URSS).



Index, de Janusz Kijowski (Polónia).

De Poirot

ao problema da sensibilidade em arte

Ele olhou para a obra e disse inspiradamente "que bonito! Que bonito que é!". Talvez por isso mesmo, aquele a quem chamavam o artista destruiu violentamente a obra perante o seu olhar atônito. Este foi o primeiro grande golpe desferido sobre a sua preciosa sensibilidade.

Havia coisas que ele nunca havia feito, o que acontece com todos nós. Mas ele — e isto já não acontece com todos nós — gabava-se de nunca ter feito certas coisas. O argumento, o pretexto ou o alibi para não ter feito certas coisas era o de que elas não eram esteticamente belas.

Poirot, o bom e já velho Poirot de Agatha Christie, seria, além de um portento detectivesco, um refinado apreciador estético; venerador da simetria perfeita, repugnava-lhe o mais insignificante grão de pó e não suportava decisivamente sapatos mal engraxados...

"Repare na forma irrepreensível como os maços de documentos estão arrumados. Por outro lado, cada gaveta tem uma chave com a sua etiqueta de marfim. Tanta ordem reconforta o coração. Não há nada que ofenda a vista...," diz Poirot ao seu Hastings. (1)

Ele (aquele "ele" de quem se falou inicialmente) é como Poirot: imaginário, venerador da ordem, maricas. A ele importam-lhe muito mais as coisas bonitas do que as feias. E o bonito é o delicado, o suave, o refinado, o "francês". Ele, tal como Poirot, é possivelmente um génio — contanto que o seja de algum reino imaginário da Branca de Neve.

Sobretudo, nada que ofenda a vista, tudo na boa ordem, uma ordem tão perfeita que até há lugar reservado para os violadores da ordem. É este o universo estético de Poirot, é esta a sua sensibilidade. Porque Poirot é não apenas o venerador da simetria, mas também o detective de gostos refinados,

das omeletas "aux champignons" e dos sapatos negros de verniz... Quanto a ele, personagem do nosso tempo, tem gostos algo mais evoluídos, mais próximos da era atômica, melhor envolvidos na problemática actual, embora por vezes reclamando-se de antiquados ou envelhecidos, como se de um bom vinho se tratasse. Mas, para ele, também é importante que não haja nada que ofenda a vista; sobretudo isto: que se conserve o olhar isento de horror, os sentidos cuidadosamente fechados ao "mau gosto" e o coração virginal. A mensagem estética é, para ele, a encarnação da suavidade.

Realmente a mensagem estética é por vezes portadora de uma serenidade avassaladora. E nesta evocação envolve inevitavelmente Mondrian. A sensação de serenidade está provavelmente relacionada com a simetria, enquanto sistema de relações harmónicas entre elementos, formas, estruturas. A simetria é talvez a organização que maior prazer nos causa. Mas a simetria — e de novo Mondrian — é também uma busca que só tem sentido num mundo que nada tem de simétrico; diz-se que Mondrian fechava as janelas do seu próprio atelier para que a turbulência do mundo não interferisse com o seu trabalho. Esta atitude era obviamente uma atitude de coerência, possível num homem que conhecia, conhecera, a própria turbulência e desordem do mundo.

Esta atitude não é igual, nem sequer equivalente, à atitude inicialmente descrita. A atitude do tal "ele" é a de ignorar o que não cabe numa sensibilidade que ninguém sabe exactamente o que é. A sensibilidade é erigida em critério não de observação (pois dificilmente podemos fechar os sentidos ao "horror" do mundo) mas em critério de avaliação. Foi assim que perante a tal obra de que se começou por falar, o tal ele avaliou inspiradamente

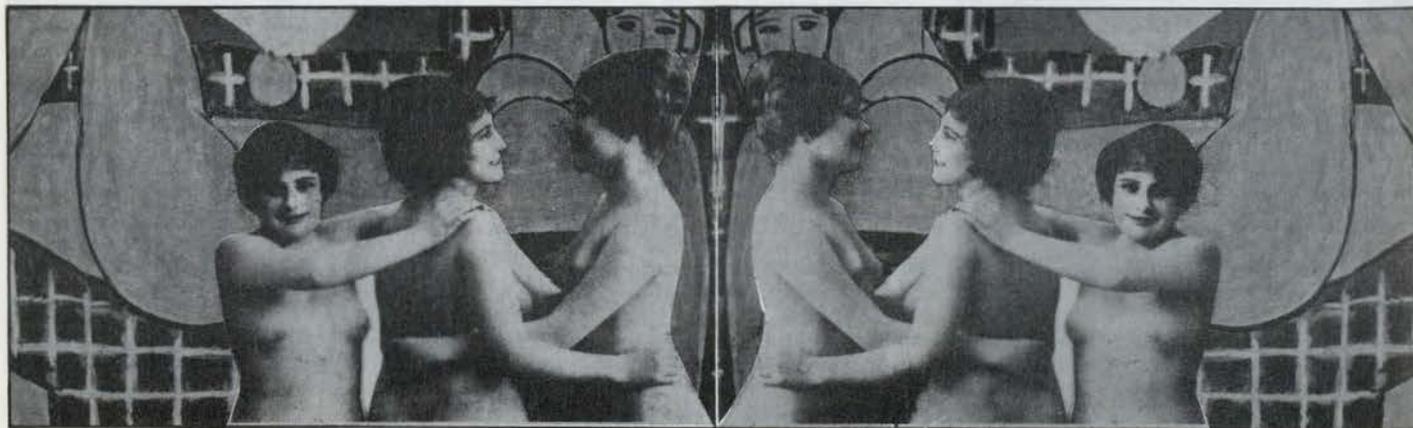
"que bonito! Que bonito!". Traduza-se: "que suave, que agradável, que não violento..." O que pode também significar que o autor é um tipo de gostos refinados e gestos aristocráticos, de bom coração, enfim, um sujeito sensível. É assim que se criam as capelinhas dos sensíveis. As capelinhas dos sensíveis, veneradores da sensibilidade suprema, são pequenas congregações que se auto-devoram e se mordiscam mutuamente entre gritinhos de "que bonito! Que bonito!" e sob as vozes afinadas do coro de púberes. Os seus membros só bebem vinhos franceses, apreciam a carne de caça embora jamais fossem capazes de matar uma perdiz, dizem-se a propósito apreciadores dos voos das aves, admiram a beleza infantil, jamais viram um filme porno em circuitos comerciais, não dão traques em público nem arrotam ruidosamente após as refeições, nunca perdem a ocasião para emitir judiciosas opiniões sobre a vanguarda em arte, geralmente gostam de café e visitaram uma taberna típica ou um bar do Cais do Sodré. Conquistaram, deste modo, uma requintada sensibilidade.

De acordo: a sensibilidade é a educação dos sentidos, isto é, a educação do conjunto deste sistema de recepção de estímulos que é o corpo. Como proceder entretanto a esta educação? Seleccionando os estímulos ou empatorando os sentidos com eles? Erigindo peneiras de selecção onde só se pode fazer variar a trama, ou procurando eliminar toda e qualquer peneira de selecção?

Depois de responder a esta questão, outra se (me) põe: será que a sensibilidade é suficiente para produzir objectos de arte ou mesmo para os avaliar? Bastará a sensibilidade?

Entretanto, basta de sensíveis!

Daniel Tércio



Ameixoeira zona a preservar



Neste ano consagrado pelo Conselho da Europa como o do renascimento dos centros urbanos, e tendo sobretudo presentes os trabalhos escolares que algumas turmas do 4º ano do Curso de Arquitectura da ESBAL estão a produzir para o sítio da Ameixoeira, propomo-nos reflectir sobre alguns aspectos da evolução do sítio e da sua relação com o planeamento.

A Ameixoeira, tal como o Paço do Lumiar e a Charneca, eram velhas localidades fora de portas, das quais, a partir da década de 70, a cidade se tem vindo a aproximar. No caso da Ameixoeira, a posição excêntrica em

relação às saídas da cidade e uma situação topográfica particular de implantação num "plateau" a meia encosta sobre a estrada militar, garantiram-lhe uma vivência de aldeia que ainda se pode sentir na actualidade.

Embora o primeiro embate com a malha da cidade e os primeiros infortúnios sejam contemporâneos da elaboração do Plano Director da década de 60, iniciamos a sua trajectória desde um ponto cronologicamente anterior e no que toca às suas relações com o planeamento.

A primeira vez que se encontra um plano de ordenamento que incluía o



1910





espaço da Ameixoeira é no Plano Director de De Groer de 1948.

Pela altura, a feição do aglomerado e das quintas não devia diferir praticamente em nada do que se pode observar no levantamento de 1910. A Ameixoeira era uma povoação rural, basicamente ordenada pelos alinhamentos da sua Rua Direita, começando no Largo do Ministro, terminando no Largo do Terreiro e relacinando-se com o território por um fino tecido de azinhagas entre muros de Quintas. A diferença fundamental em relação a épocas anteriores reside apenas em que o Hospital de Peregrinos da Confraria de Nossa Senhora da Encarnação, fundada no séc. XVIII, se tinha extinguido nos finais do séc. XIX, deixando assim de ser um local de atracção e manifestação religiosa.

A malha da cidade ainda vinha longe, o eixo projectado da saída da cidade para Loures situava-se mais a Leste e assim, De Groer mantém a localidade como uma ilha no meio de um mar verde.

Este plano condensa a imagem de um largo trajecto de vida autónoma com um dinamismo próprio. Ainda nas décadas de 30 e 40 se projectaram, restauraram e construíram casas solarengas que metamorfosearam o velho casarão sete — oitocentista com roupagens mais pomposas ou aderentes ao figurino de "casa portuguesa". É neste período que se constrói o maior e mais fabuloso jardim na quinta de recreio de Santa Clara, que viria a ser sacrificado a 650 fogos em 1974.



A década de 60 constitui a charneira de passagem a uma nova era, a da "urbanidade" em termos contemporâneos — prepara-se e inicia-se a chegada da cidade ao velho núcleo.

Em meados da década é loteado e urbanizado o Casal de Nossa Senhora da Saúde que tinha pertencido ao Conde de Monte Real.

Esta primeira quinta a ser sacrificada à malha urbana é já uma acção integrada no espírito do Plano Director, que seria terminado dois anos depois.

Genericamente o Plano rompe a cintura verde preconizada no tempo de De Groer e estabelece uma faixa de ligação que acompanha o percurso de Azinhaga da Cidade, permitindo assim a possibilidade da criação de um contínuo urbano entre o Lumiar e a Ameixoeira.

Na melhor das intenções — sabendo que tipo de sistema residencial, que o plano ia estender às novas zonas a urbanizar, era tipológica e morfologicamente antagónico aos valores contidos na Ameixoeira, esta foi classificada como "zona a preservar". O dr. Augusto França, no seu trabalho "Regulamento para Salvaguarda do Património Artístico-Arquitectónico e Histórico dos Bairros Tradicionais da Cidade", descreve-a como um conjunto de "edifícios e quintas de valor histórico e arquitectónico a preservar".

Em termos de normativa do Plano Director "a povoação na sua definição actual devia ficar protegida igualmente nas zonas limitrofes. Nesta zona deve considerar-se que novas construções... devem ser mantidas a uma distância tal das povoações que não prejudique a sua





imagem rústica que importa acima de tudo preservar, como documento sete—oitocentista. Nas zonas de grandes palácios com quintas e jardins anexos é interdita a demolição das construções existentes e as suas eventuais transformações só poderão fazer-se sem alterações nem adulterações das características das edificações existentes”.

A intenção era, portanto, autorizar novas zonas residenciais a uma distância de respeito do núcleo e a este preservá-lo na íntegra. Resta-nos agora observar os resultados concretos do Plano Director para a zona.

Antes de continuar, é no entanto preciso lembrar que o Plano Director esteve à espera da aprovação superior de 1967 a 1977, portanto dez anos, sem haver um documento que regulasse explicitamente o jogo da administração com os promotores imobiliários particulares.

Neste contexto, sucede que são aprovadas pela administração camarária entre 1974 e 1977 mais duas urbanizações, uma delas sobre os terrenos de uma das quintas que fazem parte integrante da Ameixoeira, e adjacente à Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, parte restante do hospital de peregrinos do séc. XVIII, portanto em manifesta contradição com o texto do regulamento de “zona a preservar”.

Para completar a descrição da evolução do sítio há ainda que referir a incidência da urbanização não planeada nem licenciada — os clandestinos.

Efectivamente, não é autorizada a demolição das casas solarengas que deixaram de ser usadas e, enquanto não caem em ruínas, existe um tempo em que funcionam congestionadamente com a ocupação por várias famílias no espaço que era destinado a uma só. As quintas, essas, estão entregues a rendeiros que exploram uma parte das terras e, como o arrendamento é baixo, os senhorios autorizam o aproveitamento de pátios de entrada e parcelas que não estejam cultivadas para instalar umas barracas que compensem a magreza do arrendamento das terras.

É assim que se divisa um processo de degradação vindo do interior do próprio núcleo que, vestindo a roupa de miséria, faz frente à urbanização “saudável” mas que não o respeita, nem entende, os clandestinos entrincheirados no tecido velho e histórico, as “urbanizações” tipo “Blitz Krieg” avançam e estão prontas a tomar o “Burgo”.

Não era nossa intenção abordar aqui as razões sócio-políticas destes acontecimentos, nem pensamos que as acções possíveis de actuação estejam por descobrir.

Pensamos que é preciso divulgar o que se está a passar, chamar a atenção das pessoas e instituições para o acontecimento, porque se não se fizer nada brevemente o “curso natural das coisas” será: mais torres ao lado de mais barracas.

Os solares e as quintas, esses, só será possível vivê-los nas páginas dos processos Camarários.

Arq. Luís Bissau

Fotos Judice da Costa

1903

Fotógrafo

Aventura, mito, desventura

Como seria o nosso quotidiano sem fotografias? Quantas recordações apagadas? Que tipo de descrição no futuro para o nosso presente? E as ruas sem as fotos gigantes que nos agridem mas igualmente nos seduzem? Quantos milhões de desempregados originaria tal facto numa indústria que existe baseada num trabalho de artesão — o Fotógrafo?

As imagens fotográficas condicionam a nossa vida. Um fotógrafo sente-se por outro lado influenciado por toda uma variedade de imagens muitas vezes prejudiciais a um trabalho de autor-fotógrafo. Antes de ser uma poderosa indústria a Fotografia foi aventura. Hoje ainda o é, mais no sentido da busca pessoal do fotógrafo. A técnica



O "Gravador da Luz"

Entrevista com David de Almeida

resolve os problemas básicos (físicos-químicos). Posto de parte o risco do próprio parto da imagem, o Fotógrafo-autor é um cavaleiro andante do instante, um mágico da memória-luz. Ao princípio era um burguês curioso. Primeiro o fotógrafo era inventor, pouco depois já era considerado artista invejado por pintores, principalmente. Partiu do velho continente, chegou à América. Testemunhou o crescimento das grandes cidades, retratou cow-boys, ainda da guerrotipista. Em 1850 ser-se retratado por NADAR já era mais "fino" que ser-se pintado por um qualquer habilidoso da tela. A fotografia e o fotógrafo ganharam progressivamente adeptos e prestígio. O fotógrafo mostrava o que nenhum outro "artista" havia conseguido: trazer até às pessoas imagens distantes, paragens remotas, acontecimentos únicos, obras de arte famosas (mas pouco vistas) e dar

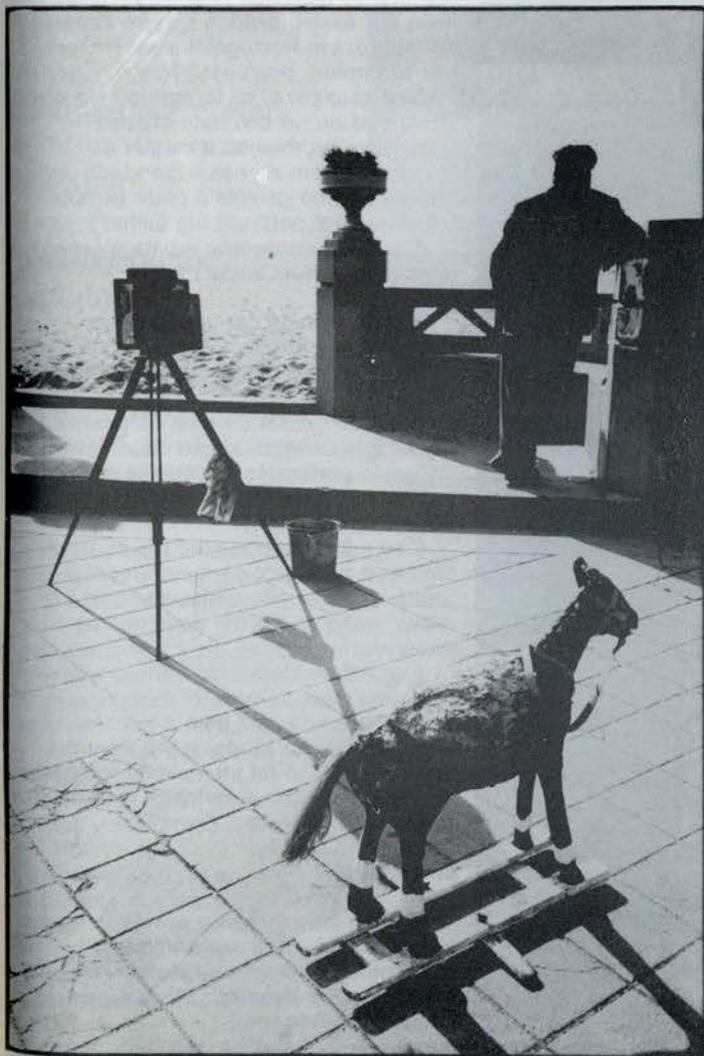
uma imagem clara, nítida, realista de uma pessoa. Era esta a singularidade da fotografia. Nenhuma outra forma de expressão poderia desta forma caracterizar-se.

Os intelectuais começaram a interessar-se por esta novidade. Victor Hugo manteve correspondência com Júlia Margaret Cameron (retratista primitiva). Zola era ele mesmo fotógrafo.

Maiakovski não dizia só "Como fazer versos" acrescentava: "Todos os escritores deviam comprar um aparelho fotográfico e usá-lo". Picasso fotografou e teve grandes amigos fotógrafos como Atget. Nadar conheceu e fotografou os artistas e intelectuais parisienses. Não seria fácil parar de enunciar ligações culturais íntimas entre a Fotografia e todo o movimento cultural desde o seu aparecimento até hoje.

Com o aparecimento dos magazines e a sua divulgação maciça o repórter fotográfico tornou-se na nova versão mítica do retratista-fotógrafo. O "aventureiro" que conseguia mostrar políticos dormindo, crianças trabalhando em condições infra-humanas, a intimidade de uma famosa estrela de cinema, a guerra por dentro, foi considerado um novo herói.

A Fotografia é hoje um hobby para milhões de Europeus, Americanos, Japoneses. Usa-se a Nikon como a Parker. Mas nem toda a gente que escreve é escritor. O mesmo raciocínio se pode aplicar à Fotografia. Não basta tirar fotografias nítidas para se ser Fotógrafo. O encanto das imagens



Fotógrafo

Aventura, mito, desventura



tiradas pelo próprio é fascinante mas é difícil convencer um "amador" que Fotografia não é só imagens ao acaso sem uma intenção pessoal, sem rigor estético coerente com a própria essência da Fotografia.

A Fotografia tem dezenas de especializações técnicas. Não é esse aspecto que nos interessa. Importa para falar de Fotógrafo referir se se trata de uma ordem criativa ou meramente técnica. Se se refere a uma "obra de autor" se a um passatempo de fim de semana para novos ricos. É aqui que queremos chegar. Aqui é o começo da confusão. Aqui é um pouco o nosso território-nacional-fotográfico. Onde começa a dificuldade prática de se estabelecer uma paisagem clara entre o que é um fotógrafo-autor e um amante de máquinas e motores, de postais ilustrados disfarçados. Aqui o mar começa mas não para uma aventura idêntica ao percurso feito há século e meio por esse indivíduo bizarro chamado Fotógrafo. Em Portugal é a desventura. Por exemplo:

Sindicato para "o" fotógrafo? No dos jornalistas ou no dos bate-chapas?

E se for promovido a máquina fotográfica com pernas e mandado fotografar uma gaivota a pedir esmola (solarizada) à porta de um banco?

E se for considerado artista plástico? (mesmo que nunca use papel plastificado?)

E ser chamado continuador dos ex-pides, que também gostavam de dar ao gatilho? (das máquinas fotográficas, claro).

E se não passar de uma carpideira (tipo santa da ladeira?) se disser que o fotógrafo português é o que se sabe?

E se não fizer fotos à "moda" tipo Robert(o) Frank(co)?

E se o Pedro Foyos lhe puxar as orelhas e para castigo lhe oferecer o "anuário" (?) se não concordar que a "nova" imagem é o fim dos figos da fotografia?

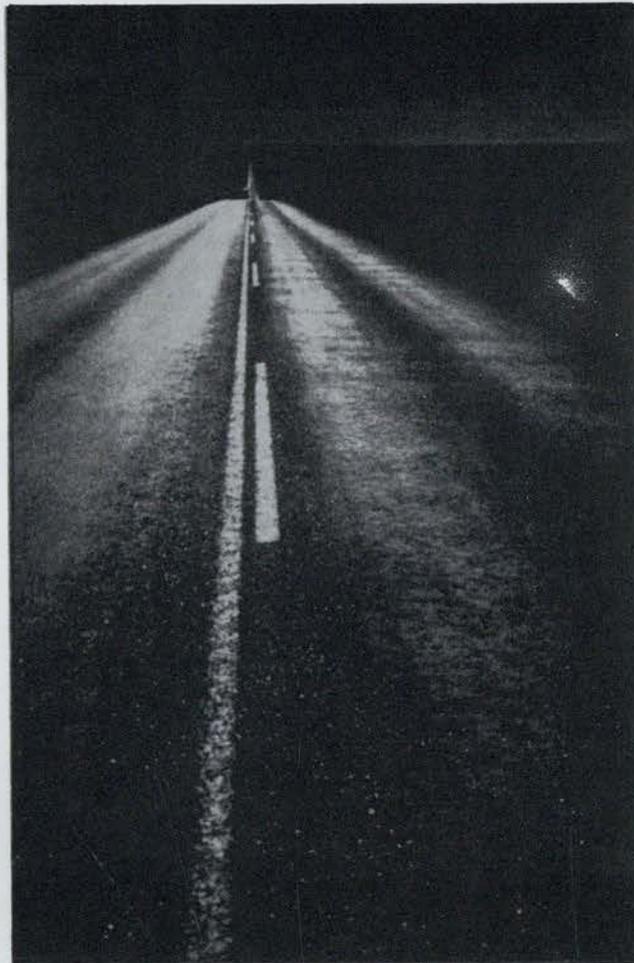
E se for condecorado a título póstumo com um "olho de ouro"?

Aqui a aventura é bem diferente. Temos o mar ao fundo, o Sol adverso, uma recordação de infância. O fotógrafo está sozinho. Como na longa estrada ao crepúsculo de Robert Frank?

Luiz Carvalho

P.S. Ainda sobre este principio de mar sem aventura: Será possível que a Gulbenkian vá mostrar simultaneamente Atget com um conjunto de imaturas imagens de Rogério?

Isto é que é qualidade de vida!!!!...



O “Gravador da Luz”

Entrevista com David de Almeida

Arteopinião convidou David de Almeida a historiar a sua actividade de gravador e a falar um pouco do seu trabalho mais recente; trabalho de grande singularidade no plano da gravura a que Nelson Di Maggio já se referiu mais ou menos extensamente a propósito da sua última exposição individual na Galeria 111; David de Almeida refere-nos, ele mesmo, cenários e labirintos que veiculam as suas imagens. Foi também pretexto para algumas considerações sobre a Cooperativa de Gravadores e sobre a gravura em Portugal.



“Auto-retrato”

Arteopinião — Quando é que começaste a fazer gravura?

David de Almeida — Comecei em 1970. Até aí pintei. Tive uma passagem pela António Arroio de dois anos (perdi o primeiro por faltas). Depois fui parar à Cooperativa de Gravadores por acidente, acontece que começei um curso...

AO — Mas espera aí, não te satisfazia a pintura?

DA — Eu sou filho e neto de artesãos. O meu pai e o meu avô eram ferreiros e eu desde miúdo que trabalhava a chapa: cortava-a, soldava-a... a gravura foi a expressão que eu encontrei, já que ela estava ligada à minha infância, fui gradualmente abandonando a pintura.

AO — ...e conta lá como é que entraste na Cooperativa de Gravadores.

DA — Fiz-me sócio e tive a sorte de,

nessa altura, começar um curso de gravura de três meses dado pela Maria Gabriel. Nestes cursos era bom quando ficavam um ou dois a fazer gravura entre os muitos que se inscreviam no princípio. Do meu curso só chegámos oito ao fim, e a fazer gravura, que eu me lembre, ficámos eu e o José Faria. Nessa altura eu fazia publicidade, era gráfico em agências, e tive a sorte de falar com o Octávio Clérigo que me disse: “Olha que a publicidade mata o pintor”...

AO — Tu acreditavas nisso?

DA — Não se trata de acreditar ou não: as alternativas são duas, ou passas o dia a copiar o Graphis ou a criar. E se passas o dia inteiro a criar, quando chegas à noite ao teu atelier vais dormir e não consegues fazer mais nada. No

entanto, não nego que a rotação que tive na publicidade não tenha sido importante. Mas depois de alguns anos em agências veio o 25 de Abril e o trabalho parou. Não havia publicidade. Isso foi bom para mim porque pude intensificar a minha actividade na Oficina da Cooperativa de Gravadores. Até aí trabalhava todos os dias: ia para lá quando saía do emprego, desde as seis até às dez da noite e entretanto ensinava colegas e amigos que queriam aprender. Nessa altura não havia mestres: depois do meu curso de 1970 só houve dois cursos separados quatro anos um do outro. Mas já voltamos à Cooperativa. Como tinha dito, estava a ensinar gravura e fi-lo durante quatro anos na Cooperativa, diariamente. Foi mais ou menos o meu percurso para gravador. Ao ▶ 19

princípio, dentro daquela estética estabelecida para a gravura: há a tendência para, quando se pensa em gravura, pensar sempre na placa cheia, isto é, cada placa deve ser uma demonstração do virtuosismo do gravador. As pessoas até gostam muito quando lá vêem as técnicas todas: "Isto é que ele sabe disto!". E isto acontece não só em Portugal... Se tu folheias os catálogos das exposições mais importantes e conceituadas, Cracóvia, Ljubljana ou até World Print Competition, do princípio até ao fim, aquilo é tudo muito uniforme, muito igual.

Sai da Cooperativa de Gravadores por várias razões, falta de ambiente, por exemplo. Comprei o meu próprio equipamento: andei com o rolo das gravuras pela Suíça, pela Alemanha e por aí fora. Vendi algumas e assim consegui comprar a minha primeira prensa. Depois montei o meu atelier, num espaço emprestado (aliás nunca tive espaço meu). Fui ensinando gravura. Alguns colegas gravadores também trabalharam aí, pois esse atelier tinha um óptimo espaço.

AO — ...esse era o atelier quase em frente à Gulbenkian?

DA — Sim, sim, estive lá um ano e depois vim para os Coruchéus que continua a ser um atelier emprestado e onde não trabalho sozinho.

AO — Para além da tua actividade em Portugal, o que é que tens feito lá fora?

DA — Tinha decidido, quando abandonei a publicidade, que ia viver do meu trabalho e, como tinha provas, fui mostrá-las às galerias. Vendi-as.

Hoje não estou ligado a nenhuma dessas galerias... depois vim para cá, tive uma bolsa da Gulbenkian que me permitiu estar uns tempos a pensar menos em vender coisas para ganhar dinheiro. Não é que me permitisse viver,

mas dava-me um certo desafio para pensar nas gravuras que fazia.

Entretanto, fui várias vezes a Arzila, em Marrocos, onde se efectuam encontros anuais de artistas, que se chamam "Encontros Culturais". Lá conheci Paolo Taviani e, no ano passado, Moravia, além de gravadores e ceramistas de vários países. Mas no primeiro ano eu fui como convidado: apareci lá com armas e bagagens mas aconteceu que o atelier não estava pronto e não pude trabalhar. Passei 10 dias em Arzila sem nada para fazer.

Arzila é assim um diamantezinho, vista de dia. As ruas são caiadas no chão e, à medida que as horas vão passando, os reflexos vão mudando a tonalidade das cores. Por vezes as sombras chegam a ser verdes.

Ora, eu já andava com as experiências dos relevos nas pedras pré-históricas em Serrazes, São Pedro do Sul, em 1978. Embora o meu trabalho andasse numa linha de clarificação, a placa começava a ficar mais limpa, a respirar mais. A experiência que tive em Arzila logo a seguir a Serrazes foi muito importante: foi como que uma chave, abriu-se a porta. Em Arzila encontrei uma parede que estava a cair; ao lado levantaram uma nova em tijolo, onde ficaram os relevos de um antigo pórtico. Com aquilo tudo pintadinho de branco, por volta do meio-dia imaginem-me os relevos que as sombras davam...

AO — Aquilo de que falaste há pouco, a gravura entendida como um processo em que o artista procura mostrar-se exímio na maioria das técnicas e portanto preenche a maioria do espaço, como meros exercícios de habilidade, tem pouco a ver com as tuas gravuras, porque há espaços que respiram, há espaços vazios que participam na gravura...

DA — Bem, as minhas gravuras são o reflexo do meu quotidiano porque eu sou muito sensível ao ambiente que me rodeia. Por exemplo, a fase de 1976 é a necessidade de buscar a paz, nas oficinas das tecedeiras, dos ferreiros e tudo isso. É como que uma homenagem e ao mesmo tempo uma participação do mundo dos artesãos. Eu não faço mais do que dizer a verdade, contar o meu dia-a-dia, naquele diálogo com o espelho... com a chapa polida... estou a retratar-me.

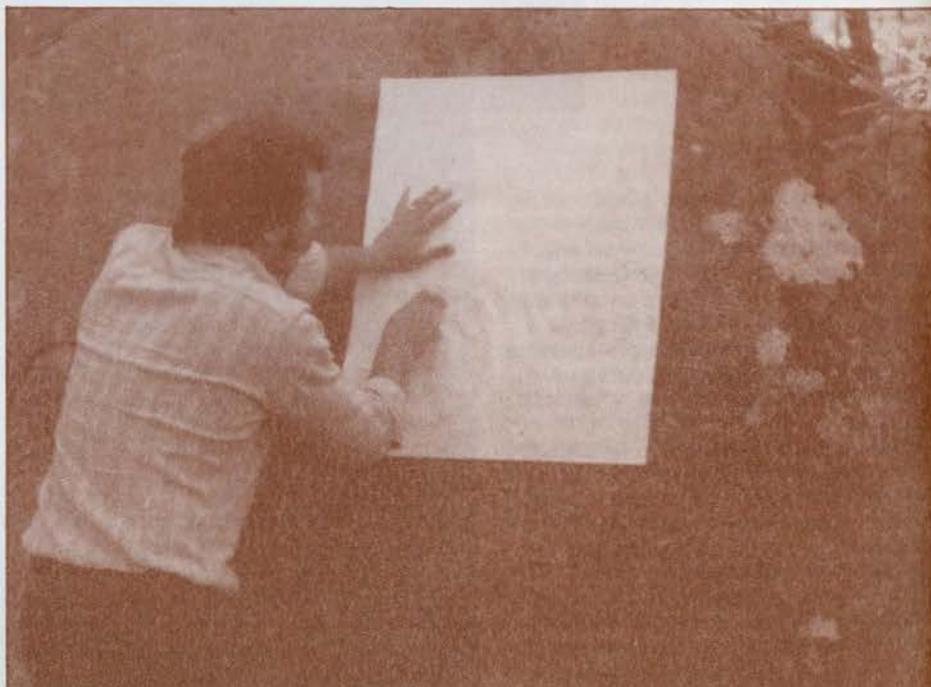
Ora os espaços brancos são essa necessidade de simplificar a vida, gostar das coisas simples. Os relevos são ainda mais importantes, dão expressão, fazem viver o branco do papel. O passar das horas do dia ou a variação da iluminação transformam e alteram a linguagem dos relevos...

AO — Na relação que há entre as tuas viagens ao Oriente e as tuas gravuras, recordo-me daquele episódio da guerra de que tu falaste antes de começarmos.

DA — A história é esta: eu fui convidado para a bienal dos países do Terceiro Mundo... (e depois recebo uma carta a dizer que Portugal não faz parte dos países do terceiro mundo)

AO — Da parte de quem?

DA — Do Centro Cultural Iraquiano de Londres. Entretanto, os meus trabalhos tinham sido adquiridos para o Museu de Arte Moderna de Bagdad e assim fui incluído na secção internacional da bienal para fazer uma conferência sobre o meu trabalho e sobre a situação da gravura em Portugal. 24 horas depois de chegar a Bagdad começou a guerra iraco-iraniana e o aeroporto foi bombardeado. Depois de ficarmos ainda alguns dias retidos em Bagdad sob bombardeio, eu e mais uma série de artistas convidados tivemos de ser evacuados pelo deserto. Atravessámo-lo



até Amman, na Jordânia, e fizemos aqueles 900km em 22 horas, porque havia controlos sucessivos. Assim passei uma noite inteira no deserto. Ai tive a tal visão de que falei há pouco: o deserto, a lua cheia... a luminosidade da lua era uma coisa espantosa e tornava o deserto irreal como se de facto eu estivesse na lua a ver a terra.

Algun tempo depois, o meu trabalho começou a modificar-se, comecei a meter a lua, que já não sei se é a lua se é a terra...

Mas eu sou um gravador da luz e há um percurso desde Outubro até agora que é o procurar dentro da minha linha de trabalho a intenção de dar a luz em si, toda a sua luminosidade. Era difícil incluir a noite nisto: como é que lá chego? É passando dessa lua ou de Marte ou de uma constelação qualquer em que eu estava... É atravessando a Via Láctea (a Via Láctea é uma fonte de luz, são milhões, milhões, milhões, milhões de estrelas), aí é que está a luz, é daí que eu vou buscar a luz da noite. É a viagem de "Rutba a Lisboa contornando a lua". É que foi depois de Rutba que eu tive essa sensação de estar noutra planeta (Rutba era a última povoação — nem cheguei a ver casas — no meio do deserto onde se tinha que pôr o visto para sair do Iraque).

AO — Poderá parecer um pouco abrupto transportar a conversa para um plano político, mas recorde-me de uma exposição de apolo à candidatura do general Eanes para a qual contribuíste com algumas gravuras. Não queríamos fazer perguntas específicas, mas gostaríamos que falasses um pouco acerca disso.

DA — Porquê?

AO — ...Sim... No fundo, é um caso

pontual do artista, ou do construtor de imagens, como agente político.

DA — Ao convidarem-me para a exposição eu não hesitei, porque não havia alternativas!!!

AO — Mudando de assunto... parece-me que podemos passar à Cooperativa de Gravadores.

DA — Há uma crise na gravura em Portugal nos últimos dez anos: Surgiram poucos gravadores e os que há quase não trabalham. Reparem na segunda Exposição Nacional de Gravura na Gulbenkian, na qualidade dela. Isto é, primeiro não há gravadores a trabalhar, depois, quando é anunciada a exposição, toda a gente faz um trabalho ou dois, para ter o nome no catálogo. Essa exposição foi nos finais de 1979, princípios de 1980, é sintomática, demonstra que algo vai mal no "reino" da gravura. Portanto a Coop. de Gravadores está a falhar nesse aspecto. Razões: podem ser várias... eu também me considero um dos responsáveis porque também a abandonei a certa altura. Por não ter condições de trabalho, pois não se abandona assim uma coisa de que se gosta.

De 73 a 75 estive na direcção como secretário, a partir de 75 fiz parte da assembleia geral, até sair. Agora estou no conselho técnico.

Acontece que os gravadores não apresentam trabalhos para edição. (Neste momento estamos a convidar artistas para ver se se voltam a editar obras). A gestão, a direcção tem-se preocupado demais com a fachada da Coop., mas não se preocupa com os gravadores, não se preocupou nunca em criar condições para os gravadores trabalharem. O material da oficina é muito antigo e difícil de manusear. Nunca foi para ali comprada uma máquina e, no entanto, já

várias vezes foi apresentada a proposta. Outro aspecto é que aquilo é muito frio, sobretudo no Inverno, mas, no entanto, nos escritórios, na fachada, há aquecimento eléctrico — tudo funciona bem.

Quanto a mim, a Coop. terá que ser dirigida por quem sente na pele os problemas específicos de quem faz gravura, de quem mete os dedos no ácido, de quem espeta as pontas secas nos dedos.

AO — Dá a sensação de que as pessoas deixaram de se preocupar com o fazer gravura e apenas se dedicam a divulgá-la, esquecendo precisamente que ela tem de ser feita...

DA — Exactamente. Mas sem gravadores é que não pode haver uma Coop. de gravadores; e para-aí é que se deve olhar.

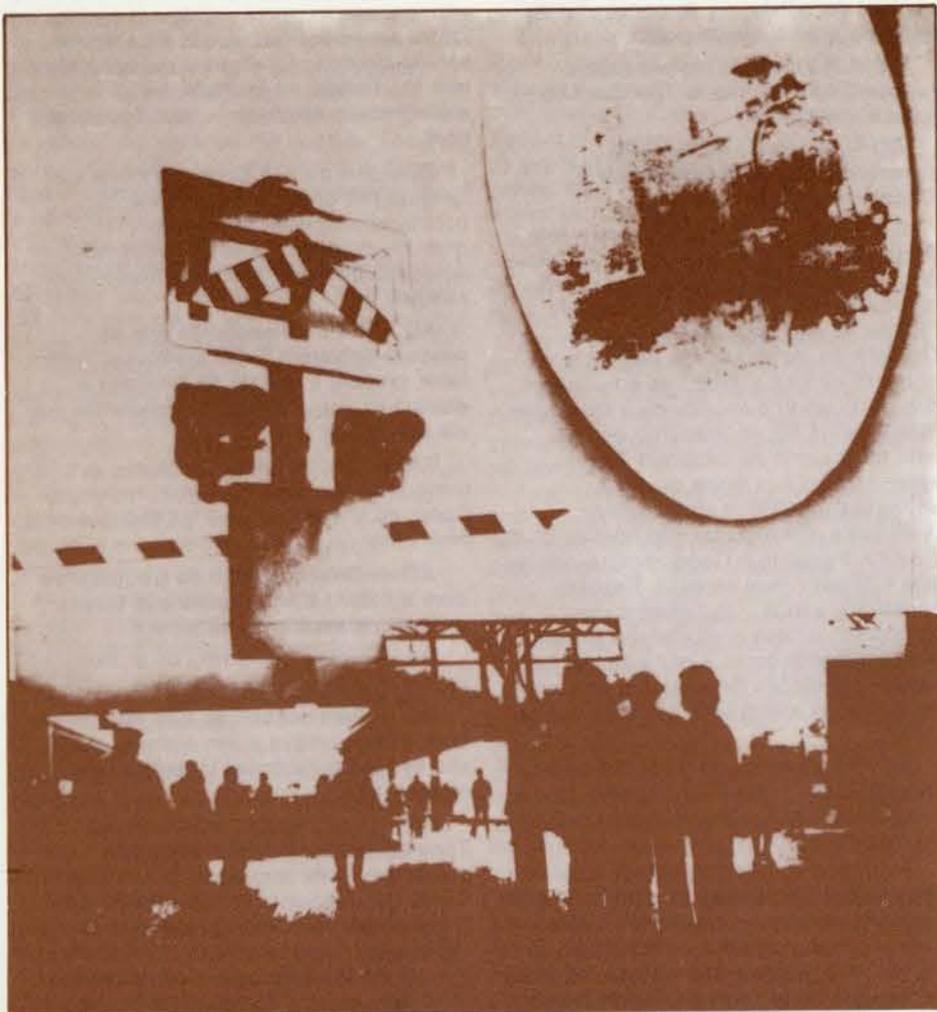
AO — Qual a relação da Cooperativa com a ESBAL? As pessoas que fazem gravura na escola vão lá parar?

DA — Houve um grupo de alunos da escola que foi lá parar em 1976...

AO — Para acabar, as tuas relações com a Cooperativa e, em síntese, quais são as tuas actividades lá dentro neste momento?

DA — Sou membro do Conselho Técnico. Neste momento, estamos preocupados em organizar a Terceira Exposição Nacional de Gravura para a Gulbenkian, estamos a preparar exposições itinerantes e também a Exposição Internacional de Gravura, que será uma espécie de Balão de Ensaio para a próxima Bienal Internacional de Gravura em Portugal — isto é um sonho que já se arrasta há alguns anos — com alguns artistas convidados, a ver qual é o





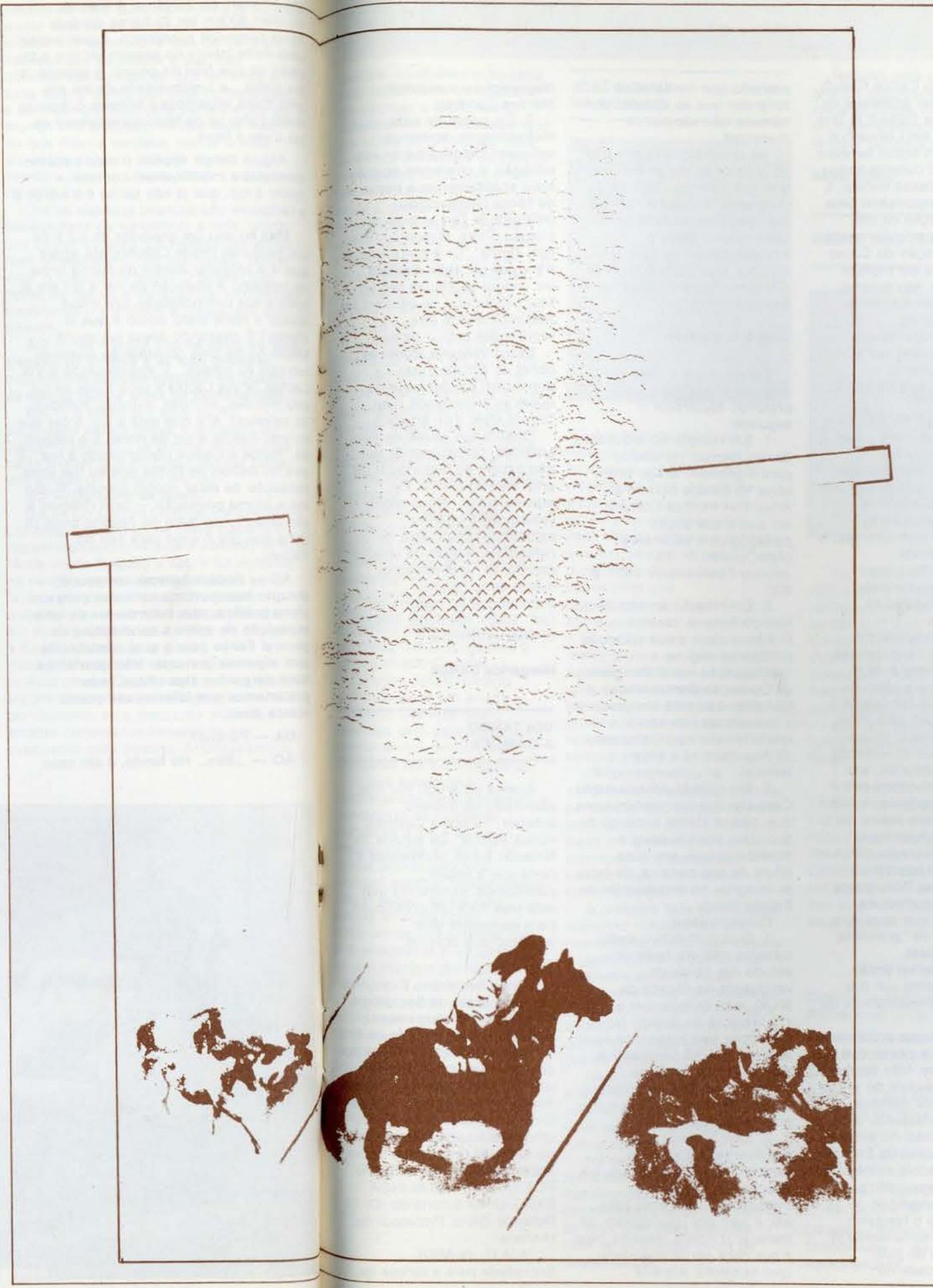
tipo de aderência para depois se arrancar com pés e cabeça. Entretanto acontecerá uma exposição individual de gravura do Piza, que será o artista estrangeiro convidado da próxima Exposição Nacional.

Vamos também organizar cursos de gravura...

AO — Quando se trata de o artista estar a organizar a vida da sua actividade, até que ponto é que o artista intervém e até que ponto têm que intervir pessoas de fora? Isto porque, se há pessoas que servem de intermediários para divulgar e vender as obras de arte, não seria mais natural serem os próprios artistas a fazê-lo?

DA — Eu não considero só intermediário o indivíduo que vende o trabalho do artista. Por exemplo, se fossem os artistas a dirigir a Cooperativa de Gravadores Portugueses, se eles estivessem em maioria ou na direcção, não se verificariam situações, tão vergonhosas como absurdas, como foi a participação portuguesa na VI Bienal de Florença (em que Portugal era um dos países convidados de honra); os Gravadores representados não tiveram conhecimento das gravuras seleccionadas, pelo que os trabalhos enviados não tinham, na maioria dos casos, nada a ver com as produções mais recentes dos mesmos.

DA — Concerteza que a Cooperativa foi consultada já que os trabalhos não foram certamente enviados ao acaso. Teria havido recentemente uma exposição de gravura portuguesa na RDA, também não tive informação de espécie alguma, ignorando mesmo se estive lá representado. É por essas razões que considero da maior importância que haja na Cooperativa indivíduos que tenham uma relação mais estreita com esses problemas. Há bienais em Cracóvia, em Ljubljana, em Heidelberg, em Tóquio, em Bradford, e uma chusma delas nos Estados Unidos, enfim por toda a parte. O dever da Cooperativa seria manter contacto permanente com os secretariados dessas organizações e manter informados os gravadores, sócios ou não, porque não deverá ser uma Cooperativa de sócios-gravadores, mas de gravadores portugueses; é a gravura portuguesa que está em causa. E vejam a quantidade de portuguesas nessas bienais: são sempre os mesmos! Por um lado porque não há gravadores em actividade, por outro, se houvesse mais divulgação, mais estímulo, se a Cooperativa fosse informando... colaborando... Sim, porque afixar no "placard" com quinze dias de antecedência não chega; os formulários são enviados com suficiente antecedência e se fossem pedidos formulários em quantidade, como se fez em anteriores gestões, períodos em que



a gravura portuguesa chegou a ter prestígio no estrangeiro. Hoje que dizer? É o Bangla Desh que aparece com dois gravadores (Arun Bose e o Monir), à semelhança de Portugal cuja diferença está apenas na quantidade (quatro ou cinco, sempre os mesmos).

AO — E como vivem os gravadores em Portugal?

DA — Com dificuldades, pelo que suponho! No meu caso, "entrei pelo lado de fora", isto é, iniciei-me no estrangeiro, divulgando a minha obra em locais onde a gravura já tem história, permitindo-me uma relativa suficiência económica.

Preocupa-me o futuro do gravador em Portugal, pois corremos o risco de amanhã não se acreditar numa assinatura a lápis numa prova de gravura. A razão é bem simples: assistimos hoje, em Lisboa, ao "autenticar" de serigrafias e de reproduções offset de guaches, témperas, óleos e desenhos de artistas já falecidos por familiares, o que, não só é ilegal como uma manifesta desonestidade. Isto só será gravura na medida em que uma reprodução de jornal também o é. E nesse caso, terá o valor equivalente ao de uma folha de calendário!

AO — E não há legislação que proíba isso?

DA — Há coisas que não se podem proibir. Se o museu X autoriza a reprodução da obra Y para cartões de boas-festas ou folhas de calendário, ou ainda a família de hipotético artista autoriza a reprodução "póstuma" da obra, não é possível haver legislação que o impeça; esse empedimento situa-se num plano ético! O que existe é a legislação que regulamenta o múltiplo como obra de arte. Há a convenção de Viena, que foi posteriormente actualizada, e a não menos importante convenção de Berna dos Direitos de Autor. É claro que as pessoas não sabem disso e compram o que lhes vendem como autêntico. Imaginem ter em casa uma "pequena fortuna" e afinal têm a tal folhinha de calendário emoldurado.

AO - Posto aquilo que acabamos de constatar, será legítimo continuar a sustentar que a gravura constitui motor da socialização da arte?

DA — Mas é evidente que sim! Uma coisa é a gravura, outra é a especulação!

AO — E qual é o futuro da gravura em Portugal?... é algo que diz respeito a ti, aos outros gravadores e à gravura em especial.

DA — O futuro da gravura terá, de momento, de passar pela Cooperativa de Gravadores Portugueses. Sei que no Porto, quer na Cooperativa Árvore, quer na ESBAP há gente a trabalhar bem, mas em Lisboa...

Terá a Cooperativa de Gravadores que desempenhar o papel de motor e de escola, reiniciando assim o processo de formação de gravadores.

Entrevista conduzida por
Pereira Gonçalves e Álvaro Rosendo
Fotografias de Álvaro Rosendo

O ESTADO NOVO E A ARQUITECTURA

Por discordar de algumas afirmações contidas no artigo "O Estado Novo e as Artes" — a *Arquitectura*", publicado no número 14 de ARTEOPINIÃO, um nosso leitor, o arquitecto José Zúquete, enviou-nos a carta que a seguir transcrevemos.

A seguir, Margarida Calado, a autora do artigo em questão, diz da sua justiça.

...Tudo isto vem a propósito de, no citado artigo, serem mencionados, em conjunto com outros, três arquitectos que no seu tempo foram tão importantes que ainda hoje a sua obra, embora por diferentes razões, continua a impor-se e a dar os seus frutos.

Refiro-me concretamente a Cassiano Branco, Carlos Ramos e Keil do Amaral.

Estes três homens, pela qualidade da sua obra e pela natureza até do seu comportamento, não podem, ou não devem, ser misturados com os restantes.

Na verdade, o Arquitecto Cassiano Branco foi e ainda é o arquitecto português que melhor arquitectura urbana desenhou. As suas obras ainda hoje constituem dos melhores exemplares de arquitectura moderna existente em Lisboa. Não me parece por isso correcto que se fale nas suas vacilações e se apresente a fotografia de uma obra que não é minimamente representativa, ignorando-se pura e simplesmente tudo o resto (e o Eden Teatro e o Hotel Vitória não esgotam o assunto); lembro-me por exemplo do edifício nº 27 da Av. Defensores de Chaves e de um outro na Av. Álvares Cabral, para além de muitos outros que de momento não consigo localizar ou que, sacrificados aos interesses do capital privado, foram entretanto demolidos. Utilizando sempre (ou pelo menos na sua fase profissional mais significativa) uma linguagem moderna, como poderia Cassiano Branco ser conotado com o Estado Novo?

O arquitecto Carlos Ramos, para além de ser professor de Arquitectura na ESBAP (e terá sido preterido em Lisboa?) e de exercer com brilho também a profissão, foi durante largos anos director dessa Escola. E como tal foi responsável pela sua reorganização de um modo geral e particularmente pela reorganização do Curso de Arquitectura em moldes modernos. Por isso mesmo contribuiu poderosamente para a evolução da arquitectura moderna em Portugal. Mais uma vez a pergunta: Arquitecto representativo do Estado Novo?

Quanto a Keil do Amaral o problema é bem mais grave. É público, não pode ser novidade para ninguém que este homem foi desde sempre um antifascista militante, opondo-se, por palavras e actos, mais do que uma vez, à ditadura de Salazar.

Como cidadão tomou publicamente numerosas atitudes de oposição ao regime fascista, nomeadamente apoiando activamente as candidaturas de Arlindo Vicente e de H. Delgado. Isto para além de declarações que fez contra o regime. Foi preso pela Pide.

Como arquitecto foi um dos mentores do movimento que procurou difundir, em Portugal, os princípios da Arquitectura moderna, tendo sido talvez o mais activo do grupo que se encarregou dessa tarefa. Escreveu livros e artigos em que combateu as teorias da "Casa Portuguesa" e da grande arquitectura "Monumental" que se queria representativa da "grandeza" do regime fascista.

Como é possível então apresentá-lo como um dos arquitectos representativos do Estado Novo?

Penso que estes problemas não são falsos e penso que são importantes. Não sei qual a intenção da autora do artigo ao apresentar da maneira como o fez um assunto de tal magnitude. Penso, no entanto, que para um aluno da Escola, de qualquer Escola neste país que se quer democrático, onde se quer erradicar definitivamente o fascismo, deve ser importante desde já separar o trigo do joio, procurar a verdade no

passado que herdámos e aprender que as atitudes dos homens não são nunca inocentes.

Há uma ideologia por trás do acto de qualquer homem que crie. O edifício do I.S.T., por exemplo, pese embora a sua grande qualidade como obra de arquitectura, estrutura-se na ideologia fascista. Mas poderá dizer-se o mesmo do edifício da Feira das Indústrias?

José L.A. Zúquete

Em resposta à carta do Sr. arquitecto J.L. Zúquete, pretendo esclarecer o seguinte:

1. Em relação ao arquitecto Carlos Ramos, remetemo-lo para o primeiro artigo desta série "O Estado Novo e as Artes 1 — Política Cultural", em que a sua acção pedagógica é salientada (*ArteOpinião* nº. 13, Janeiro-Fevereiro de 1981, p. 30);

2. Em relação ao arquitecto Keil do Amaral, cremos que fica bem clara a sua oposição política ao regime (participação no III Congresso da Oposição Democrática), o que aliás não está em causa, e a sua atitude inovadora (participação no I Congresso de Arquitectura e obra teórica);

3. Em relação ao arquitecto Cassiano Branco, reafirmamos que, não obstante o mérito da sua obra, continuamos a considerar que, em dada altura da sua carreira, de facto se integrou na arquitectura do Estado Novo.

Consideramos:

1. Que o objectivo deste trabalho não era fazer um estudo das obras de vanguarda na década de 30/40, mas caracterizar a arquitectura do Estado Novo, quaisquer que fossem os seus autores. Noutra perspectiva, seriam outras as obras referidas, embora se quisesse dar um pequeno currículo dos arquitectos citados;

2. Que homens que mantiveram sempre um espírito de independência, em relação ao regime, trabalharam por vezes para ele, e nem por isso deixam de merecer o nosso respeito, nem a sua obra perde qualidade (por exemplo, Almada

Negreiros ou o escultor Martins Correia);

3. Do ponto de vista metodológico, podemos entender historicamente esta situação, e citaremos opinião mais abalizada que a nossa, a de Nicos Hadjinicolaou (*Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspero, 1974), que afirma: "Or à notre avis, il n'y a pas un 'style d'artiste': les images produites par un seul producteur ne peuvent en aucune manière être regroupées autour de lui".

Essas imagens (como as obras de arquitectura) dependem da ideologia de quem as encomenda (cap. "Sur le style d'un artiste").

Quanto aos juízos de valor emitidos, consideramos que não cabem ao historiador de arte, mas ao crítico. Do mesmo autor: "Nous nions l'existence d'un effet esthétique dissociable de l'idéologie imagée de chaque oeuvre. Et nous refusons même de la notion d'esthétique en histoire de l'art" (cap. "Idéologie imagée et effet esthétique").

Margarida Calado

VOLTANDO A CAMÕES

Acerca do artigo por nós publicado no número anterior, "O poeta Camões nunca existiu", da autoria de Rolando Bário, recebemos a carta que a seguir publicamos, esperando que esta seja mais um contributo para esclarecer este inquietante problema.

Como Secretário Executivo da Associação de Sociologia Desenvolvimentista Interna (ASDI) cumpre-me transmitir a V.Ex.a a resolução tomada por unanimidade absoluta na última Assembleia Geral desta Associação para a Defesa da Cultura, relativamente ao ignominioso artigo publicado no nº 14 da revista que V.Ex.a tão brilhantemente dirige: O POETA CAMÕES NUNCA EXISTIU, da autoria do (Dr.?) Rolando Bário, Professor de História.

"A A.G. da ASDI, Sociedade para a defesa da

Cultura, vivamente indignada pela tentativa de deslustrar e conspurcar o monumento indestrutível e indiscutível que é o nome de CAMÕES, para os povos universais de Língua Portuguesa exige que o Snr. (Dr.?) Rolando Bário se retrate, declarando como falsidades todas as provas existentes nos tais Arquivos Demolidos (AD) e por ele abusivamente interpretadas. De resto possui esta A.G. provas irrefutáveis, e que não hesitará em trazer a público, da existência humana de CAMÕES POETA e tudo. Do que não temos provas é da existência de nenhuma AD, o que logicamente nos leva a duvidar mesmo da existência do Snr. (Dr.?) Rolando Bário não sabendo mesmo de que tipo de História poderá ele ser Professor.

De facto, após várias buscas, não encontramos qualquer curriculum vitae académico que prove a sua existência, pelo que concluímos ser ele tão fantástico como as suas fabulosas conclusões acerca do infeliz Rei D. Sebastião e do seu criado Camões.

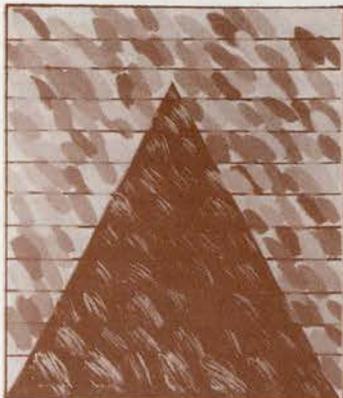
Se esse desafortunado jovem Rei teve um criado chamado Camões não o sabemos nem desejamos aventurar-nos em terrenos familiares tão escorregadios.

O que sabemos e proclamamos bem alto neste V Centenário da morte do grande POETA é que ele efectivamente existiu. E se outras provas não fora possível averbar, bastar-nos-ia o bom senso: se ele não tivesse existido como poderíamos nós celebrar tão brilhantemente o V Centenário da sua morte e por isso da sua vida?

Agradecendo desde já a publicação na íntegra desta carta ao abrigo da lei do dever de resposta, subscrevo-me, Snr. Director, com os protestos da maior admiração pela obra meritoriamente cultural a que a sua revista está obviamente devotada.

O Secretário
Dr. Epifânio Dias

JOSÉ MOUGA NA MÓDULO



José Mouga expôs na Galeria Modulo. Foi impossível a ARTEOPINIÃO referir-se a esta exposição aquando da sua realização, no entanto consideramos José Mouga como um pintor a referir sempre. Antes, durante ou depois das exposições que (eventualmente) faça. E. foi assim que na altura pedimos a Silva Chicó um depoimento sobre a obra de José Mouga. Apresentamos assim, e agora uma nota de chamada de atenção para um pintor cuja qualidade nos merece uma referência constante e sempre atenta.

"Acontecimento na vanguarda do abstraccionismo português. Exposição de nível internacional. Apresenta duas fases em que normalmente aparecem dos processos combinados; um imóvel outro refrido.

A primeira fase combinava manchas ritmicas (de um cromatismo usado que desafia o gosto comum) conformas geométricas-abstractas.

Sempre duas operações se observam, correspondentes a impulsos de sinal contrário — um lírico, quase gestual e outros geométrico.

Na primeira fase regista-se o aparecimento de um vértice vertical como um V invertido, sinal que se manifesta como forma obsessiva.

Na segunda fase as manchas cromáticas são substituídas por um espaço cromatismo plano. Também aí se joga com duas atitudes, uma de ocultação outra de desocultação.

Resulta uma pintura de grande qualidade afirmativa, onde se revela lirismo, alegria e uma maturidade que não se reveste de inútil gravidade.

Silvia Chicó

GENTE DOS TÊXTEIS



Em 1979, ao completar 100 anos, a "Bradford Art Galleries and Museums", juntamente com o "Arts Council of Great Britain", decidiu atribuir, através de concurso, uma bolsa a um fotógrafo, para este registar aspectos da vida de Bradford no ano do seu centenário. O fotógrafo escolhido foi José Reis.

A exposição "Gente dos Têxteis" é uma selecção do trabalho realizado por José Reis e, com a organização do British Council e da fundação Calouste Gulbenkian, pode ser agora vista em Portugal nas seguintes datas e localidades:

Covilhã — Instituto Politécnico — de 18/5 a 29/5

Viana do Castelo — Centro Cultural do Alto Minho — de 1/6 a 12/6

Braga — Casa Museu Nogueira da Silva — de 22/6 a 3/7

Porto — Cooperativa Árvore — de 17/7 a 31/7

Coimbra — Edifício Chiado — de 16/11 s 30/11

Lisboa — Fundação Calouste Gulbenkian — ainda sem data marcada.

SALÃO DE PRIMAVERA

Teve grande participação o "Salão de primavera" organizado pela Galeria de Arte do Casino Estoril, destinado à revelação de novos valores nas artes plásticas.

O prémio de desenho coube a Alexandre Barata, um jovem aluno da ESBAL, do qual publicamos um desenho nesta revista. De registar ainda a presença de vários alunos desta escola nas menções honrosas atribuídas.

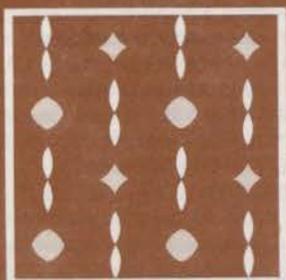
2ª. ENCONTROS DE FOTOGRAFIA DE COIMBRA

Três andares repletos com: fotógrafos estrangeiros (mortos e vivos), fotógrafos portugueses (convidados e concorrentes) work-shops e comunicações, exposições e filmes, de tudo tiveram os "segundos encontros de fotografia de Coimbra", organizados mais uma vez pelo Centro de Estudos da Associação Académica de Coimbra. GILLES MORA professor na Universidade de Bordéus e chefe de redacção de "Cahiers de la photographie" e PAUL HILL, fotógrafo inglês, foram as presenças vivas estrangeiras. ATGET (atenção à sua exposição brevemente em Lisboa) e HEINRICH ZILLE fotógrafos de 1900, francês e alemão respectivamente, bastavam para tornar esta iniciativa importante. Mas havia mais: exposições de portugueses como GUILHERME SILVA, LUIS FONTES, NOZOLINO, MOLDER, ALICE GENTIL MARTINS além de outros. Foi pena não ter havido maior participação das pessoas, nomeadamente de fotógrafos (muitos não foram informados correctamente), mas o balanço é francamente positivo, o que dá para perguntarmos: Coimbra, "Artes dos pequeninos"?

L.C.

INTRODUÇÃO AO DESENHO TÊXTIL

INTRODUÇÃO AO DESENHO TÊXTIL



Editado pela Presença, "Introdução ao desenho têxtil" é o mais recente livro técnico do versátil E.M. de Melo e Castro.

De leitura agradável, quase diríamos apaixonante (o artigo publicado na AO número 8 sobre o mesmo

tema é bem prova disso), este livro é dirigido a técnicos e a curiosos e aborda desde o design à sociologia.

Também da Editorial Presença recebemos: "Fantasia" de Bruno Munari, o número 9 da colecção Dimensões. Munari, já apresentado nesta colecção nos volumes 1 e 3, aborda desta vez os processos de invenção e criatividade na comunicação visual.

"Perspectiva" de Gwen White. Livro profusamente ilustrado e concebido para estudantes, arquitectos, desenhadores e todos os interessados nas leis da perspectiva e nas técnicas para a sua aplicação prática.

E.C.

MARÇO OU AS PRIMEIRAS MÃOS

O encontro casual de quatro poetas diferentes porque poetas: Acácio Trigo, Victor Rodrigues, Alberto

Fernandes e Ernesto Rodrigues.

Cada um sózinho mas partilhando todos do mesmo meio um livro: "Março ou as primeiras mãos".

3º SIMPOSIUM INTERNACIONAL DE ARTE PERFORMANCE



Realizou-se em Maio, na cidade de Lyon, França, o 3º Simposium Internacional de Arte Performance, onde estiveram representados, entre várias dezenas de artistas de países de todo o mundo, Ernesto de Sousa com a video-performance "The promised land" e Rui Orfão com "SublimAcção".

Do Circulo de Artes Plásticas de Coimbra estiveram presentes dois elementos a fim de prepararem vários trabalhos de divulgação deste certame.

O DEDO

O DEDO
fernando aguiar

António Aguiar, um jovem artista/poeta já apresentado em ARTEOPINIÃO, editou "O DEDO", poema em 22 andamentos.

A palavra, a imagem e a imagem da palavra são utilizadas pelo autor com audácia e originalidade. E atenção ao aviso de António Aguiar: "Manter o dedo bem alto e vivo durante a leitura".

EC

CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA

O Circulo de Artes Plásticas de Coimbra vai organizar uma série de exposições sob os ciclos "Pintura Jovem" e "Escultura Jovem".

Com estes ciclos pretende mostrar, em exposições colectivas, a pintura e escultura dos mais representativos ateliers de ensino do país: ESBAL, ESBAP, ARCO, IADE, SNBA, ÁRVORE, CAPC, DIFERENÇA.

Cada exposição terá a duração de um mês.

LIS'81

LISBON INTERNATIONAL SHOW
INTERNATIONAL EXHIBITION OF DRAWINGS PORTUGAL

Realiza-se este ano LIS'81 — Exposição Internacional de Desenhos, organizada pela Secretaria de Estado da Cultura. Os regulamentos e boletins de inscrição para esta exposição poderão ser obtidos nos seguintes locais:

Recepção da Secretaria de Estado da Cultura
Avenida da República, 16-Lisboa

Delegações Regionais da Secretaria de Estado da Cultura

Cooperativa Árvore
Rua Azevedo Albuquerque, 1-Porto

Todos os artistas residentes noutros pontos do País que desejem receber o regulamento e boletins de inscrição, deverão solicitá-lo, por escrito, para:

LIS'81 — Lisbon International Show
Divisão de Artes Plásticas

Direcção-Geral de Acção Cultural
Secretaria de Estado da Cultura

Avenida da República, 16-1094-Lisboa Codex

o prazo para as inscrições de entrega de desenhos termina em 30 de Junho de 1981

Exposição de Fotografia

A Exposição de Fotografia organizada pelas Associações de Estudantes de Artes Plásticas e Design e de Arquitectura e pela ARTEOPINIÃO registou uma participação por parte dos fotógrafos verdadeiramente notável: 149 participantes com um total de 764 fotografias.

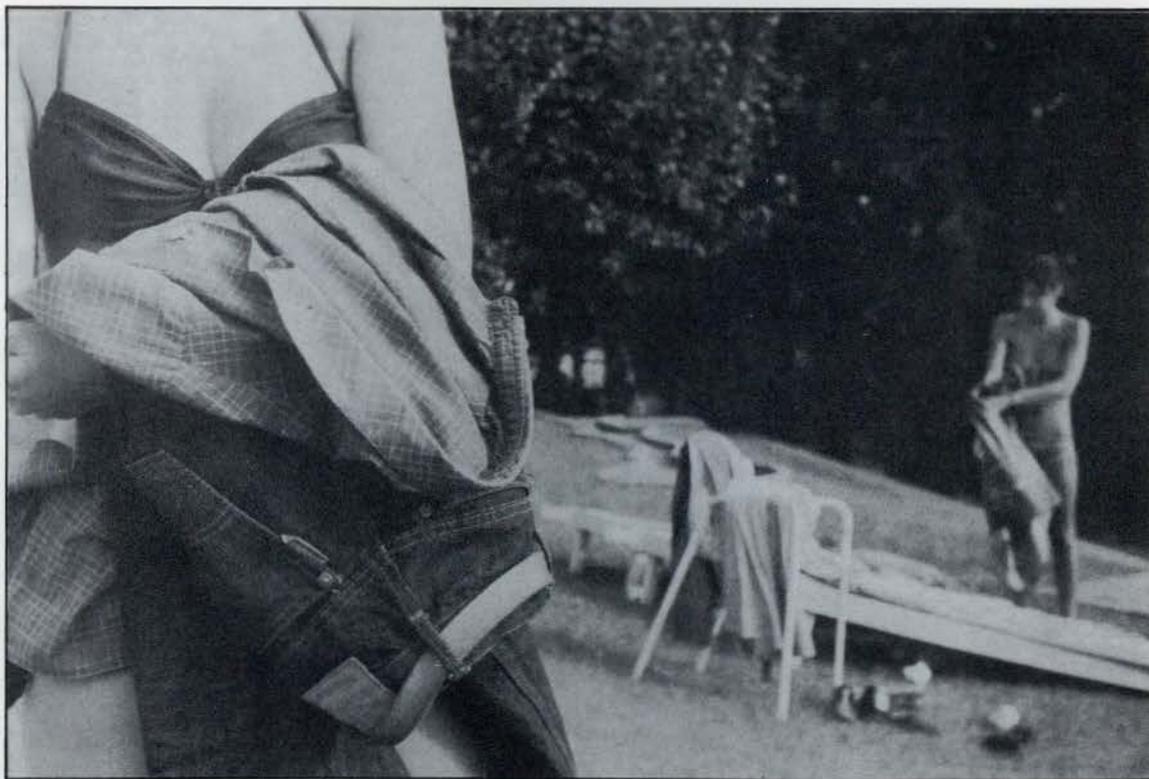
Para estarem representados na Exposição foram aprovados 22 fotógrafos que apresentarão 52 fotografias. Segue-se a lista dos nomes, por ordem alfabética: Alberto Picco, Alexandre Delgado O'Neill, Ana Seabra, António Fidalgo Pereira, Carlos Filipe Maia, Eduardo M. de Sousa Veloso, Fernando Jorge Godinho, Francisco Borges de Sousa, João José Pissara N. Esteves, Joaquim Reis Balsinha, José Alfaro Cardoso, José Luís de Oliveira Severo, José Paulo Ferro, Laura Castro Caldas, Manuel José N. Magalhães, Maria da Conceição C. de Sousa Filaho, Mariano Manuel S. Piçarra, Miguel Sá Marques, Paulo Sintra Gomes, Pedro Manuel Vicente Pereira, Pedro de Vilhena Nunes da Silva e Rogério.

Também participarão na Exposição os seguintes fotógrafos, convidados pela organização: António Pedro Ferreira, Domingos Caldeira, Domingos Dias Martins, Guilherme Silva, Joana Leite, João Bafo, José Reis e Luis Pavão.

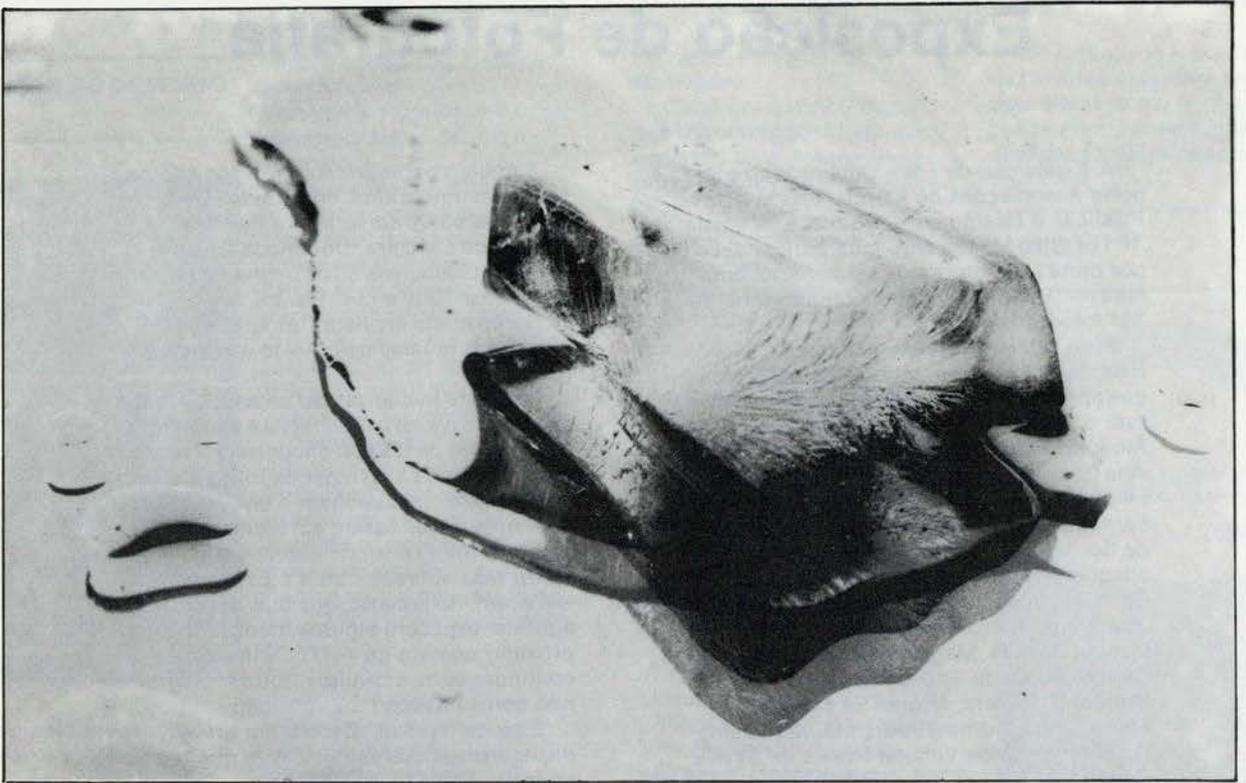
Serão ainda expostas fotografias de dois fotógrafos já falecidos: Alvão e Francisco Keil.

Mas esta iniciativa não se esgota com a Exposição e a revista especial a ela dedicada (que dentro de dias se encontrará à venda), continuaremos a divulgar os fotógrafos que nos enviarem, ou venham a enviar, obras com qualidade. Assim, apresentamos algumas fotografias de autores que, não tendo sido apurados para a Exposição, merecem, no entanto, que lhes dediquemos aqui um espaço e alguma atenção. No próximo número de ARTEOPINIÃO continuaremos a divulgar outros fotógrafos não apresentados na Exposição.

E ainda há mais. Dentro em breve divulgaremos outras iniciativas que temos na forja. Atenção pois!



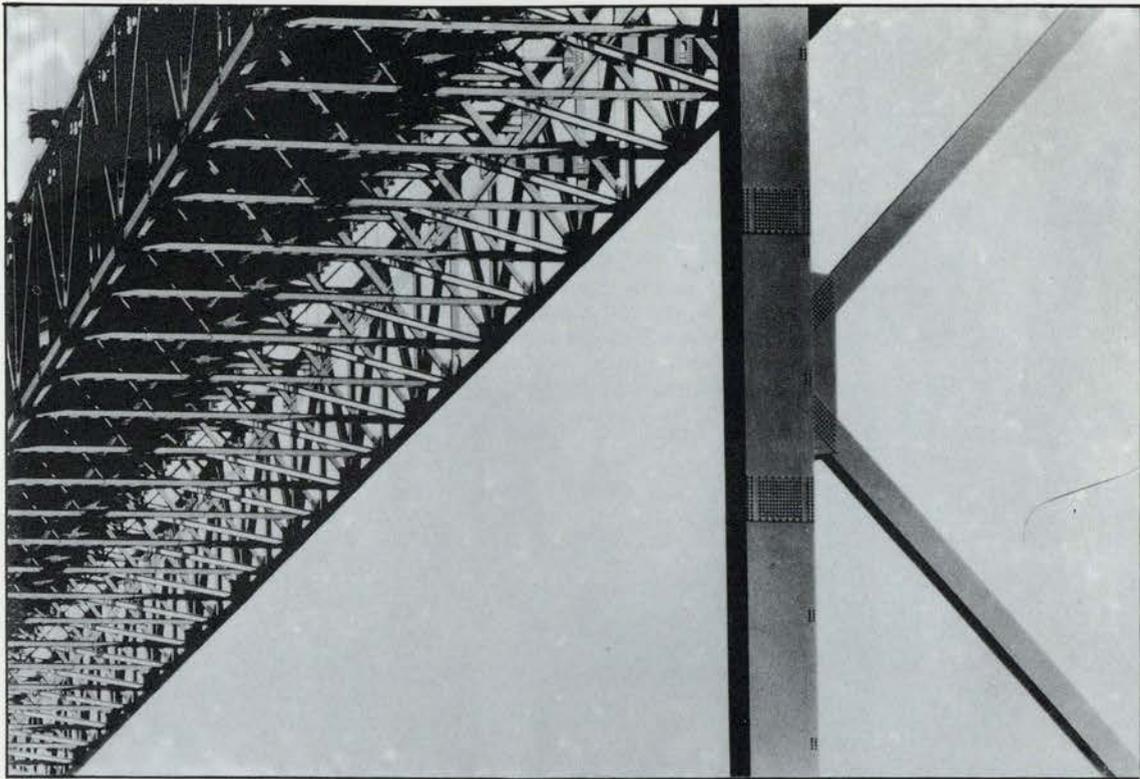
Carlos Coelho — Leiria



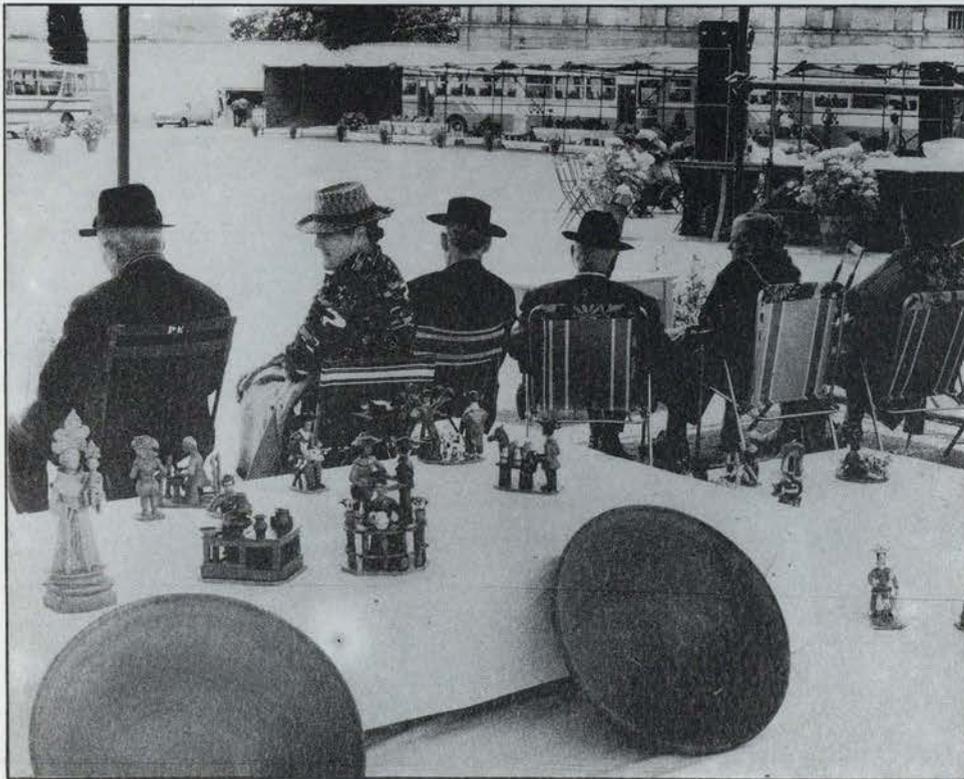
João Pedro R. Guimarães — Gelo



J. Alberto Carrion Tejada — Paris 1.980



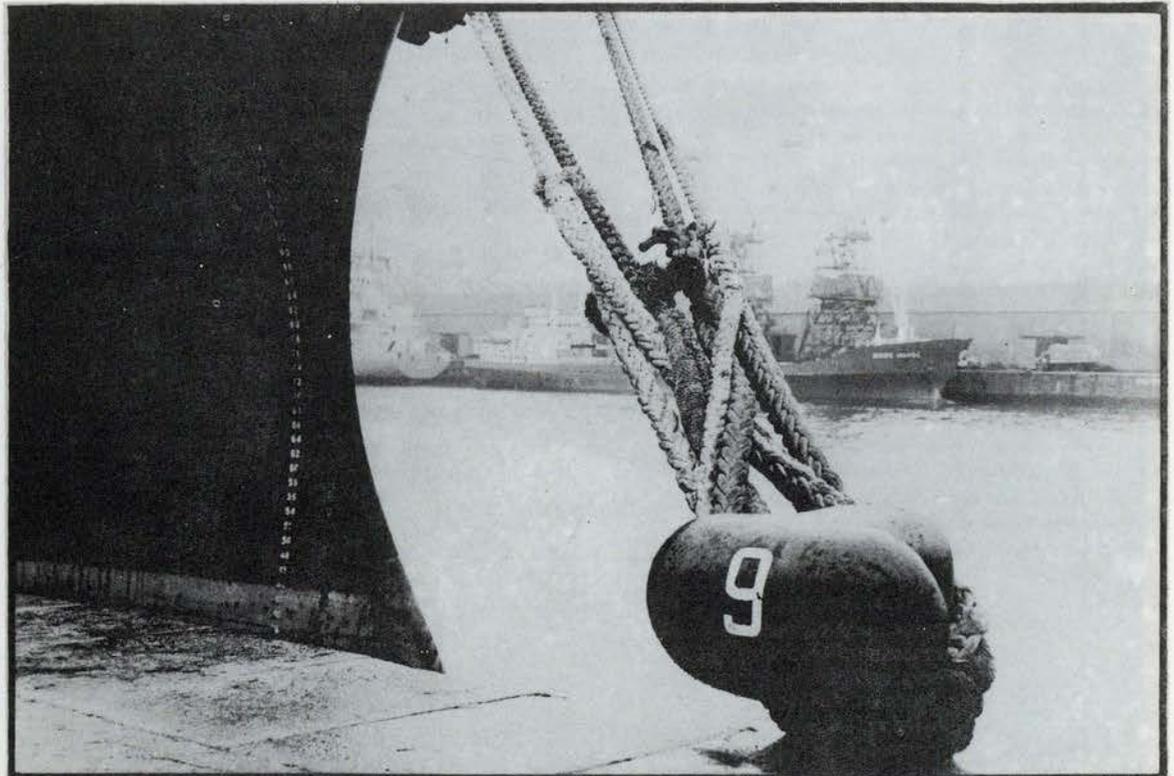
Eduardo J. Ribeiro Júnior — Ponte



José Manuel Gema — Vila Viçosa — 1980



Manuel Mota Moreira — Rossio



Pedro Martlno — Leixões — 1977

A mágica e misteriosa viagem

"Mágica e misteriosa viagem", a tradução livre de "Magical Mystery Tour", um conjunto de discos/filme dos Beatles que participou no imaginário da adolescência de tantos. Há um espírito um pouco diferente agora que tanto se fala de John Lennon, infelizmente para ele. A tentativa de criação de um envolvimento interdisciplinar, total de cultura integral.

Localização geográfica: Funchal, Março/Abril de 1981. Mil e oitocentas participações.

Numa cidade de 150.000 pessoas em que o "Kilas, o mau da fita" teve poucas centenas de espectadores; em que Marguerite Duras (Índia Song) tem espectadores (no fim) que se contam pelos dedos das mãos, alguns dos quais protestam e fazem barulho; em que não existem programas culturais na Radiodifusão e RTP (regionais), nem suplemento cultural nos dois principais diários (Diário de Notícias e Jornal da Madeira). Passemos aos factos:

Quarta-feira, 25 de Março —

Chegaram certo dia num avião o Mestre Lagoa Henriques, que trouxe consigo uma exposição de desenhos e esculturas (incluindo alguns inéditos), a Mafalda Osório (ex-ESBAL, ARTEOPINIÃO, António Arroio, pintora e indispensável) o António Rosado (Londres, António Arroio, Poesia Experimental e que agora vimos agarrado a uma viola) e o Mário Viegas (Barraca e obviamente o Kilas o mau da fita).

No Estado Maior, localizado no Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira viviam-se momentos de grande agitação, iam pelo ar cartas, ofícios, dinheiro, serigrafias e panfletos.

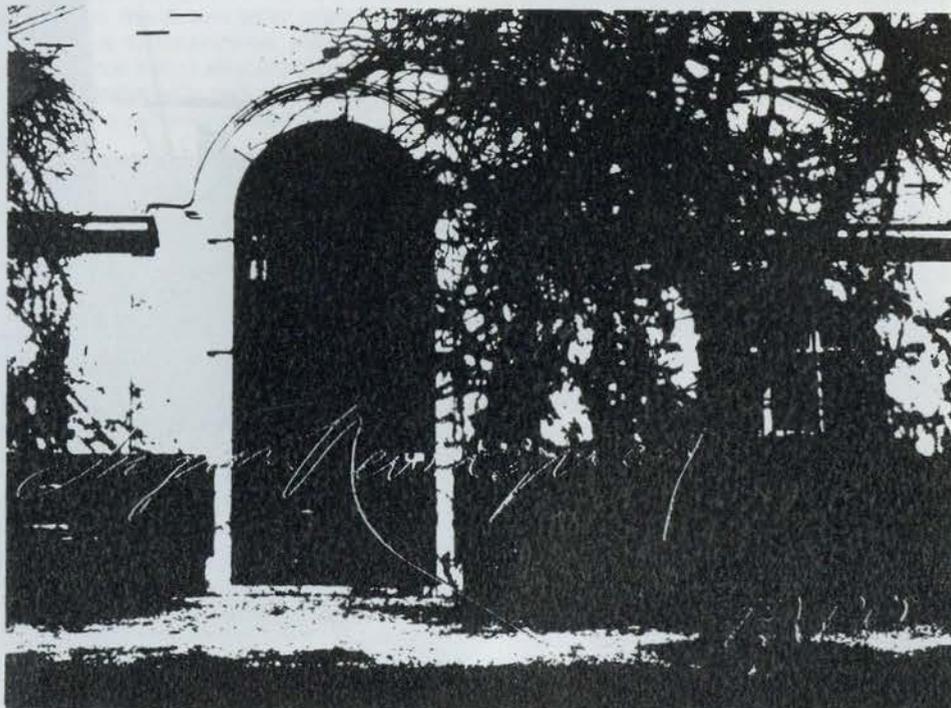
Quinta-feira, 26 de Março — Os troncos de pinheiros da Madeira (vermelhos) perfilam-se na tijoleira também vermelha do Museu de Arte Sacra. A exposição de Arte Profana de Lagoa Henriques começa a tomar lugar nas paredes nuas, com emoção. Os desenhos sucedem-se nas paredes, as esculturas assentam nos troncos, as figuras metálicas povoam os ares e lançam a sua sombra.

Sexta-feira, 27 de Março (19 horas) —

A inauguração nervosa, duzentas a trezentas pessoas esperavam lá fora, uma porta separava-nos deles. Abre-se e entram caras conhecidas e desconhecidas, o ciclo socialmente cultural e o ciclo efectivamente cultural, as autoridades, a juventude. Os pés palmilham o chão e os olhos desvirginam o espaço. Alguns olham só uns para os outros e outros para si mesmo.

Lagoa Henriques percorre alguns ou outros, não para. A música dos Doors rebenta altíssima por detrás de uma cortina negra. Ali o ar é percorrido por "spotlights" e luzes de cor, está cheio de plantas e um santo de madeira meio comido pelo caruncho, preside plácido.

Os lugares vão-se preenchendo e



dentro em pouco cada um pegou na sua caneta de feltro, no seu carvão a riscar aqui e ali na folha ou nos compridos rolos na parede. O Paulo Maria anda numa roda-viva com o vídeo para trás e para diante, já há quem desenhe a vegetal por cima do écran. O fim do desenho não é limite, é um "speed" colectivo que parece não querer acabar. Saem quinhentos, seiscentos desenhos, de três dias nisto.

ESTUDIO EXPERIMENTAL DE DESENHO, pois claro. Seleccionada, sabe-se lá como, meia centena foi depois ocupar lugar no que fora o estúdio, separado da intimidade da exposição do Lagoa por uma cortina negra. Havia de tudo, também do muito bom, mas sobretudo do experimental.

Liberdade aconteceu. Pedi aos meus alunos apontamentos críticos e a repercussão foi significativa.

Sábado, 28 de Março —

Passeamo-nos nervosamente sobre o chão de mármore branco e miramos os vidros transparentes da sala de Congressos do Casino do Funchal. A equipa do Niemayer não construiu a sala para estas coisas. Os artistas não encontraram calor, ambiente, envolvimento. O frio impera neste ponto da "pérola do Atlântico". O Lagoa Henriques e o Mário Viegas cochicham num canto rodeados de livros do Herberto Helder e do António Aragão. O Paulo Maria estuda com o Renato (um lumino-técnico competentíssimo) uma linha branca no chão. A noite tudo aquece: uma das maiores plateias que ali vi em dezenas de espectáculos. O calor humano, a ansiedade. Os artistas conspiram nos bastidores. O António Rosando está inconsolável — perdeu a carteira num bar. As luzes fecham-se, faz-se o silêncio, a luz funciona, apesar

dos esforços do Rentó cegar a vista aos que lêem (Lagoa e Mário). Com a luz do dia era impossível percebê-lo. Os textos do António Aragão, "Um buraco na boca", poemas. O Mário Viegas manda abrir as luzes da sala a pretexto de que ia ler um poema extremamente vilento, corajoso. Tira o casaco e apaga a beata do cigarro "boa viagem" no chão de mármore, lentamente. Na realidade para ler melhor um inédito de António Aragão que chamava merda à merda deste mundo. Em cada palavrão, em cada inectiva a sala tremia. Tremiam os "habitués" dos ciclos da poesia do Teatro Municipal, agitavam-se distintos funchalenses. Mas o Mário Viegas não tremia e continuava devagar, certo de pontaria, enviando cada palavra para o sítio certo na garganta e na sala. Se até aí já tinha havido aplausos, a sala viria abaixo se não fora a pericia do Kyeneyer. A juventude estava lá e marcava o ritmo. Mas a leitura mais dura foi sem dúvida a de uma poesia de Herberto Helder sobre as ilhas do Porto Santo, apontando com incrível e cruel precisão alguns dos vícios e nobrezas do povo e do arquipélago. Um excelente, "dize tu direi eu", entre Lagoa Henriques e Mário Viegas, que a certa altura se deram até ao luxo de trocar as respectivas partes da leitura de um poema de amor por Mário Viegas e o diálogo neles travado com a viola, quase medieval, trovadoresca, muito sensível, do perfil romântico de António Rosado, ficaram-me na memória. Os aplausos, a alegria: afinal pode-se pensar e dizer tudo.

Segunda-feira, 30 de Março —

I.S.A.P.M. — 16 horas. O Instituto tinha parado e aguardava, em peso, na sala de convívio, a chegada de Lagoa Henriques, que o programa sobrecarregado atrasara. Alunos e professores comprimiam-se

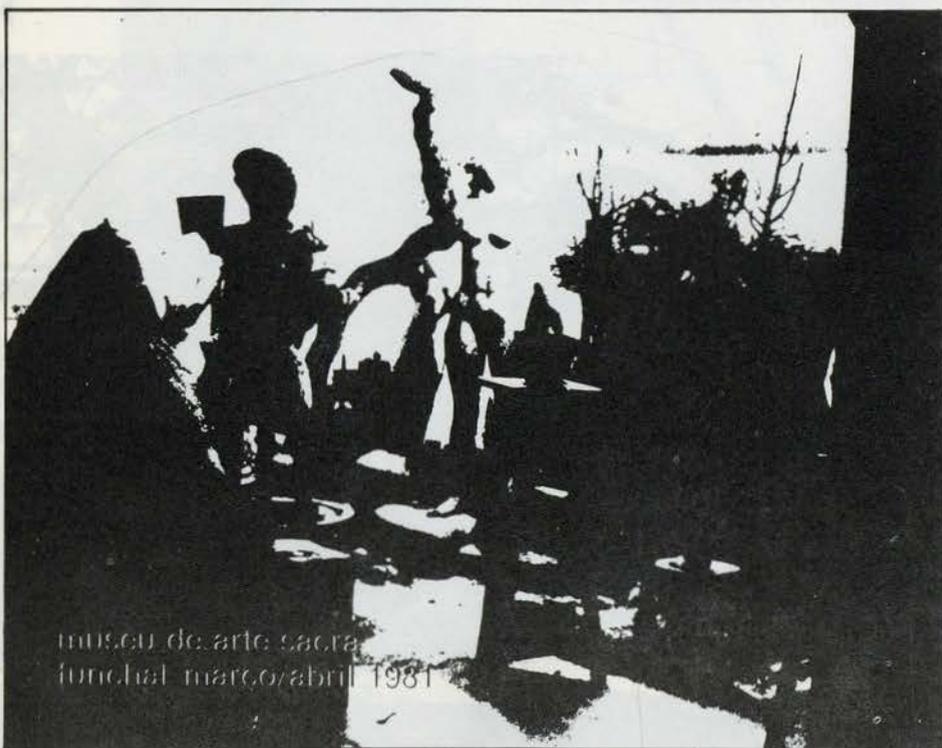
com algumas caras de fora que tinham ouvido falar da comunicação, que não fora comunicada senão no Instituto, no próprio dia. Entra o mestre. Fala despretensiosamente mas com segurança. Mostra slides de uma exposição de desenhos de Leonardo da Vinci recentemente organizada em Itália. Chama a atenção para os pormenores e para o sentido geral. Espanta-nos, enquanto passamos os slides, a inteligência infinita e a sensibilidade das imagens. Como é possível que o Leonardo da Vinci (quem não conhece a Mona Lisa) possa ainda ser subversivo, como é possível descobri-lo ainda no Funchal de 1981. Enraivece-nos a falta do seu espírito no quotidiano.

Segunda-feira, 30 de Março (21 horas e 30 minutos) — Sala de Congressos do Cineparque. Havíamos previsto para este dia a casa vazia. Na verdade a concorrência era forte de mais: o Werner Herzog no Teatro Municipal e o "Ensaio de Orquestra" do Fellini no mesmo edifício do Cinecasino. Completo engano. Sensivelmente o mesmo número de pessoas de sábado. Quem apanhara o ritmo da "Viagem" não queria sair dele. E o tema, Arte Popular da Madeira, mobilizava muita gente.

Lagoa presta homenagem a António Rodrigues, ex-aluno seu, de quem todos os então colegas se lembram das intervenções vigorosas e cheias de humor nas assembleias. Um valioso trabalho de estímulo da Arte Popular, baseado no convívio directo com os produtores. A quem se deve provavelmente a salvação de formas extremamente criativas, a que agora já as entidades oficiais felizmente deitam uma mão. Um trabalho que foi ignorado por quem pode, não se percebe muito bem porquê, mas que o autor tem divulgado sobretudo nos círculos ligados ao ensino. Um trabalho que aguarda publicação e divulgação. Slides de uma qualidade estética superior, mostram-nos quem faz e o que faz. Arte Popular viva e presente, que nos vem da tradição. Das colunas saía a jorros a gravação de música popular feita por António Aragão nos quatro cantos das ilhas. Um canto celestial que vem da terra.

Agora os viajantes partiram e a viagem acabou. Ficámos com a pena de que a viagem não seja um estado, um estar social. Que o espectáculo de um Funchal quotidiano, da vida profissional, não se lhe compare. A falta de cultura faz-se sentir, o cerco aperta-se. A mesquinhez é notória. Mas entretanto, no porto do Funchal, todos os dias chegam novos barcos, uns trazem turistas ou pessoas. O mar traz-nos o pão e a salvação. Para o Porto Santo, todas as semanas os cargueiros com velas trazem vacas e carne congelada, entre gritos, pessoas a água do Porto Santo. As montanhas perfilam-se e, por todo o lado, a Primavera explode. É preciso achar instrumentos que nos ponham a altura do espectáculo. Navegar é preciso.

Filipe Rocha da Silva



muséu de arte sacra
funchal março/abril 1981

O Estado Novo e as Artes

3 — Pintura e escultura

Se no que se refere à escultura, qualquer história da arte que se debruce sobre este período, não pode desconhecer o grupo dos estatuarios que trabalharam para o Estado e que encheram as praças das nossas vilas e cidades com estátuas de figuras históricas, nomeadamente de descobridores, quanto à pintura usaríamos dizer que ainda não se fez a sua história nesta perspectiva. As razões que o justificam estão relacionadas, por um lado, com a maior independência que é permitida aos pintores, até por razões de ordem material, por outro, com uma certa tendência para se destacar dos artistas deste período os que, por mais independentes, mantiveram uma certa linha de modernidade.

Não podemos, no entanto, esquecer que um sector muito grande das artes plásticas em Portugal se desenvolveu na dependência directa das encomendas oficiais.

Na revista oficial do SPN/SNI, "Panorama", especialmente dedicada a um balanço da actividade do engenheiro Duarte Pacheco (1), o arquitecto Cottinelli Telmo, num artigo intitulado "O ministro tinha um ideal e sabia comunicá-lo aos artistas seus colaboradores", afirma: "Essa atitude de chamar a si arquitectos, escultores, pintores e decoradores foi afinal a única que um homem da sua categoria mental podia ter tomado! Por isso, se os artistas que com ele colaboraram, de coração aberto, lhe devem estar gratos, é apenas porque, chamando-os, ele quis e soube entornar sobre eles entusiasmo, gosto pelo trabalho e pela vida, amizade, carinho e compreensão!..."

E assim formou uma corte de colaboradores, onde os artistas constituíam um sector especial muito da sua estima: acolhimentos de mão apertada e levada ao coração, subtilezas diplomáticas **para não desconsolar**, se "o rapaz" era susceptível; críticas cerradas e veementes, se encontrava **homem** para quem os seus ataques eram um incentivo e a luz se fazia com a discussão; rodeios de alta estratégia para virar tudo do avesso, para encaminhar os teimosos para onde queria, para obter o máximo rendimento de todos".

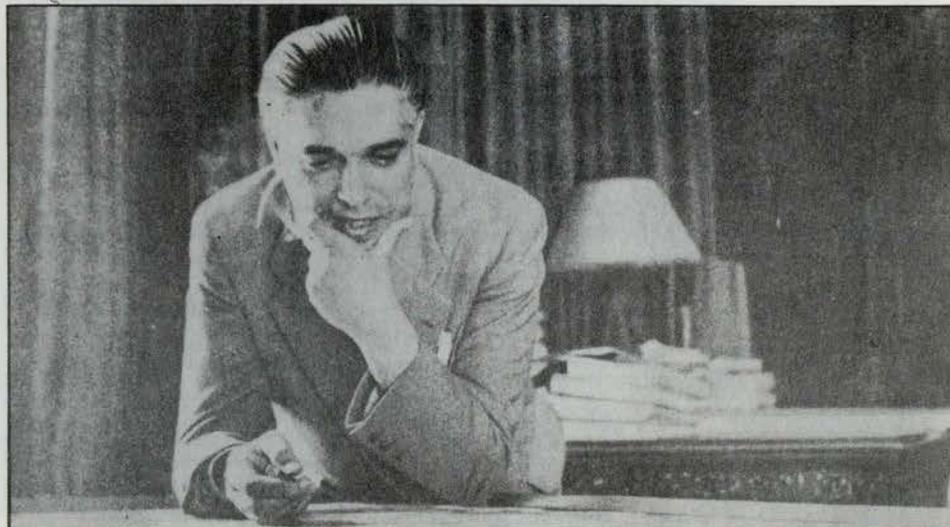
Este texto, à partida um elogio, parece-nos bastante esclarecedor acerca da atitude paternalista, mesmo demagógica, de Duarte Pacheco e da situação de subserviência em que os artistas eram colocados.

Ao fazer a história das artes plásticas durante este período, poderemos apontar as seguintes linhas de investigação:

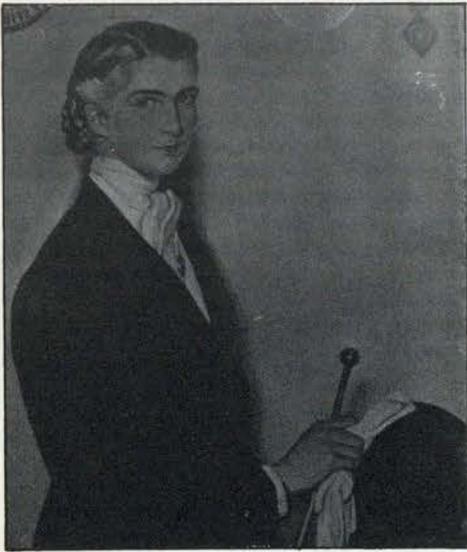
1) A colaboração nos grandes empreendimentos oficiais, ao nível essencialmente do baixo-relevo e da pintura mural ou do painel cerâmico, em que encontramos empenhados artistas como Francisco Franco (escultor), Almada Negreiros, Sousa Lopes, Portela Júnior, Martins Barata (pintores, com obra realizada de qualidade estética bastante diversa);

2) O retrato, oficial e mundano, em que se distinguiram Eduardo Malta, Henrique Medina, etc. Interessante seria fazer um paralelo entre o retrato pintado e a fotografia, nomeadamente a colecção exposta no estúdio do SPN por Cecil Beaton e publicada no nº 12 do "Panorama";

3) A análise das obras expostas nos salões do SPN/SNI, quer nacionais, quer ▶



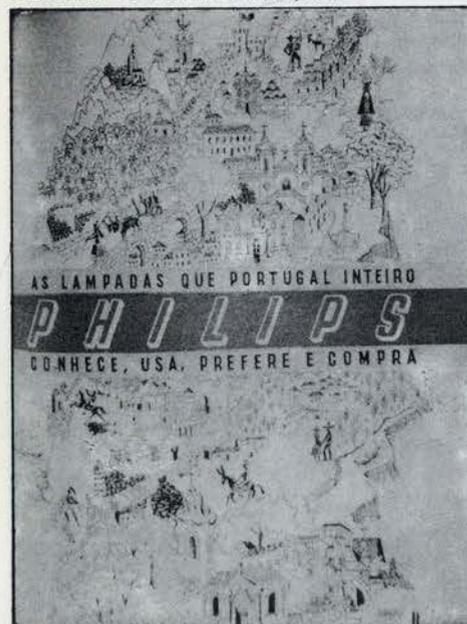
Retrato de Duarte Pacheco por Cecil Beaton



Retrato da princesa D. Tereza de Orleães e Bragança por Eduardo Malta



Desenhos de Bernardo Marques



34 Bernardo Marques.

estrangeiras, e dos critérios que levaram à atribuição de prémios, quais os temas dominantes, etc.;

4) O levantamento e análise dos colaboradores do "Panorama", nomeadamente Bernardo Marques, José de Lemos, Paulo Ferreira. Interessante seria a relação com a publicidade e uma tentativa de caracterização do design gráfico desta época, aproximando os anúncios publicados na revista oficial dos cartazes e selos da época;

5) A análise do trabalho de decoração realizado pelos mesmos artistas, como a ornamentação de montras, em que colaboraram Maria Keil, Tom, Roberto de Araújo, Estrela Faria, José Rocha, etc.; a análise dos cenários e figurinos para teatro e bailado, sobretudo para o grupo "Verde Gaio", em que colaboraram Paulo Ferreira, Carlos Botelho, Milly Possoz; a análise da decoração de interiores, com destaque para estalagens, em que trabalharam Paulo Ferreira, Tomás de Melo (Tom), etc.

Paralelamente a este levantamento, teremos de chamar a atenção para a importância da história e da crítica de arte da época, que podemos igualmente conhecer através das críticas publicadas no "Panorama" a propósito das diferentes exposições, ou de obras como a de Fernando Pamplona, "Um Século de Pintura e Escultura" (2).

No que respeita à crítica do "Panorama", parece-nos poder afirmar que há uma necessidade sempre presente de chamar a atenção para a **modernidade** das obras expostas e premiadas, embora, por outro lado, se acentuem as características de um equilíbrio que se opõe às ousadias da vanguarda, e uma valorização e insistência nos valores nacionalistas. Exemplificando, um pouco ao acaso: a propósito da 6ª Exposição de Arte Moderna, diz-se: "É justo e oportuno acentuar-se, antes de mais nada, a gradual adaptação do gosto do nosso público às características do **modernismo**, revelada pela crescente curiosidade com que, de ano para ano, acorre a estas exposições"(3). Quando da 7ª Exposição, fala-se que "do mérito individual de grande parte dos artistas e da exigente selecção feita pelos organizadores, resultou um **equilibrado** e interessante conjunto de criações e tentativas de **arte viva**..."(4) Numa crítica à obra de Manuel Bentes, sintetiza-se deste modo o "seu temperamento plástico: **sensibilidade liricamente portuguesa**; curiosidade aberta para todos os temas pictóricos; afinado gosto de composição, **equilibrado** sentido ornamental — e graça"(5). De Jorge Barradas, ceramista, diz Diogo de Macedo: "...o decorador português (...) conhecido em todo o país, que nele tem um dos mais saudáveis e comovidos intérpretes dos originais encantos do povo português"(6). Quanto ao escultor Martins Correia, é valorizada a sua "sensibilidade **moderna** que respeita os **valores permanentes, essenciais, da tradição clássica**"(7). E mesmo quando

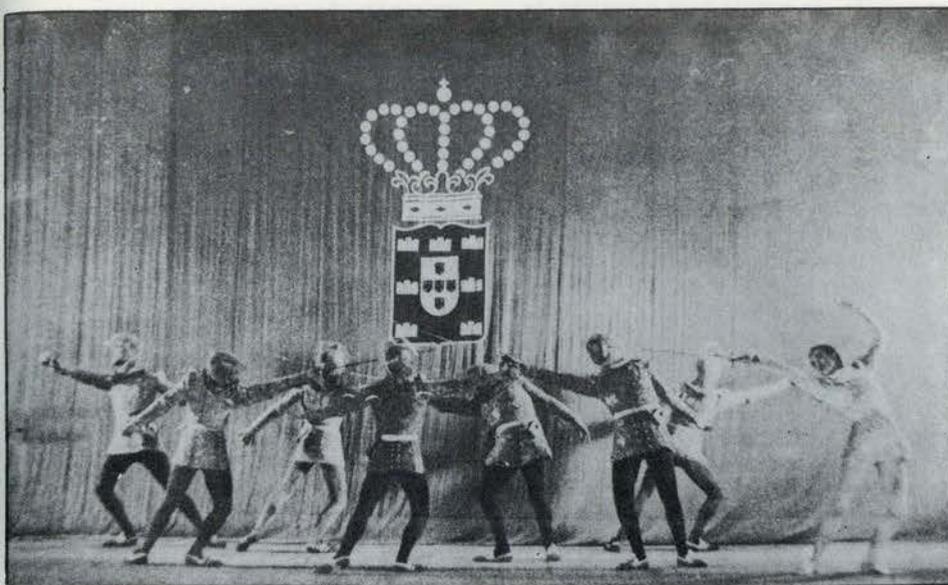
se trata de um artista com a qualidade de Almada Negreiros, não é a modernidade da sua obra que se enaltece, como na crítica aos cartões para os frescos de Alcântara: "O projecto incluía a decoração mural do Salão de 1ª classe. Os novos materiais de construção e a economia linear da arquitectura da nossa época, vieram impor o ressurgimento da pintura ornamental 'a fresco'. Os belos cartões que nestas páginas se publicam, **inspirados em temas de raiz nacional**, dão-nos uma ideia aproximada do que essa obra vai ser, nas suas **vastas proporções**..."(8).

Mais grave nos parece, no entanto, o que acontece com a história e crítica da arte, ilustrada na obra de Fernando Pamplona, já referida, e de que, sem nos alongarmos em considerações marginais, preferimos transcrever alguns passos, com sublinhados nossos:

"Entretanto, o expressionismo, o cubismo e os movimentos afins perdiam a sua forma virulenta e cristalizavam no chamado modernismo — compromisso arrevesado e absurdo entre os ensinamentos clássicos, cujo valor eterno está na sua conformidade com a própria natureza, e os resíduos desses **movimentos iconoclastas e anti-europeus, inimigos jurados da harmonia soberana da arte ocidental**" (p.326).

"Dobrado o primeiro quartel do séc.XX, um facto novo surgiu para a arte portuguesa: a Revolução Nacional, comandada pelo génio político de Salazar. Não que ela faça imposições aos artistas ou os dobre a uma severa disciplina. Pelo contrário, tem-lhes dado grande protecção e estímulo, sem nada lhes pedir em troca. A larga aquisição de obras de arte, a concessão cada vez maior de bolsas de estudo aos jovens pintores, escultores e arquitectos, a decoração dos palácios nacionais, a criação de prémios pecuniários avultados, a participação nas grandes exposições internacionais (a de Paris em 1937, as de Nova Iorque e de S. Francisco da Califórnia em 1939 e 1940), a iniciativa de grandes exposições nacionais (do ano X da Revolução Nacional em 1936, da Colonização Portuguesa no séc.XIX em 1937 e do Mundo Português em 1940), a restauração da Academia Nacional de Belas Artes, extinta (9) em 1911 **por uma democracia de descerebrados e de analfabetos intelectuais**, constituiriam serviços inapreciáveis à arte e aos artistas. Entretanto, era-lhes deixada a plena liberdade de escolherem os seus rumos estéticos" (pp.382-383).

"**Ora a Revolução Nacional** tem um **princípio básico** e inalienável: o seu **lusitanismo**. Ele implica a **fidelidade às raízes históricas e a adopção das disciplinas eternas**. Este facto devia repercutir-se tarde ou cedo no mundo da arte. 'O internacionalismo estético — disse o antigo Ministro Prof. Gustavo Cordeiro Ramos — é tão funesto como o político, pois pressupõe o desconhecimento do carácter próprio



Bailado de D. Sebastião



Interior de Tomás de Melo



Carlos Carneiro. Ceifeiras



Sousa Lopes — "O Infante D. Henrique examinando portulanos"

das nações, representa a **negação de todos os valores étnicos** pela imposição do mesmo padrão de cultura e de humanidade, **sem atender a diferenças específicas de raça e de civilização**: numa palavra, constitui um agente sério de enfraquecimento e decomposição do organismo nacional. Sem que esta afirmação signifique que preconizamos um isolamento orgulhoso de tudo o que venha do estrangeiro, mas tão somente dos vícios e destemperos exóticos, entendemos porém que **a verdadeira missão do artista está em desenvolver as ricas virtualidades do sentimento e do espírito nacionais** (...). Assim se demonstra de forma decisiva que a arte não é livre, pois possui uma lei, filha da própria natureza humana, revelada pelos primeiros artistas, isto é, pelos primeiros homens que souberam traduzir em formas plásticas imorredoiras a sua personalidade profunda. **Sair da sua tradição criadora**, que não é imobilidade ou recuo, mas continua luta por novas conquistas a juntar ao tesouro acumulado, equivale a **renegar a própria civilização, a transgredir a ordem humana**.

A Revolução Nacional compreendeu estas verdades. Veio achar a arte portuguesa numa fase aguda de **crise**, de quase dissolução, em resultado da **indisciplina imperante, da lepra internacionalista e do ódio vesgo aos ensinamentos do passado**. Restaurando a ordem nos espíritos, reabilitando as justas disciplinas intelectuais, reatando o fio partido das nossas melhores tradições, **fazendo enfim reviver a flama do patriotismo lusiada, ela abriu caminho a uma renascença**" (pp.384-387-388-389).

Estas passagens parecem-nos uma amostra exemplar de como um texto histórico pode ser deformado ao serviço de uma ideologia claramente fascista. O acento dado aos valores da tradição nacional, em contraposição aos internacionais, a colocação da civilização e da raça europeias acima das outras atesta a vinculação à ideologia racista do nazismo. Nas artes plásticas, tal atitude traduziu-se pela preferência pela época histórica dos Descobrimentos, iconograficamente baseada nos Painéis de S. Vicente, ou então em temas pretensamente folclóricos. em que **camponeses hercúleos demonstram a superioridade étnica de um povo**, ao mesmo tempo que falseiam as suas condições de vida.

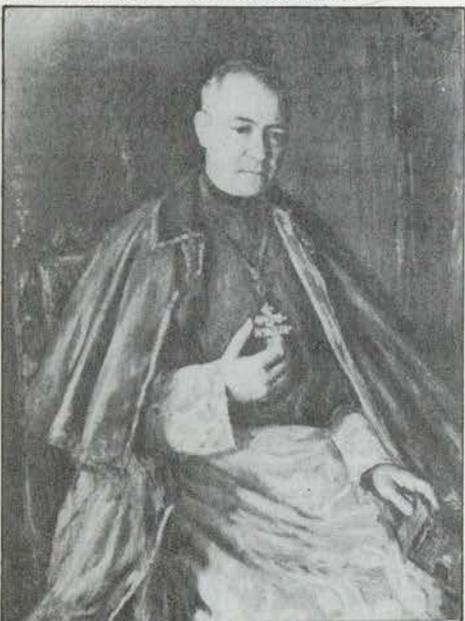
A pintura de temática histórica está presente na obra de Sousa Lopes e Martins Barata, entre outros. O primeiro é visto por Pamplona como aquele que "soube construir vitoriosamente vastas cenas dramáticas em que revive e fulgura, em suas facetas multiformes, a **epopéia da raça**". Entre as suas obras históricas, contam-se a "Tomada de Lisboa" da Sala da Europa do Museu Militar, ou "O Infante D. Henrique examinando portulanos" do Instituto Ibero-Americano de Berlim, em que é notória a inspiração da figura do Infante nos painéis de S. Vicente, num estilo



António Soares — "Terra portuguesa"



Portela Júnior — "os de Almodovar"



36 Henrique Medina — Cardeal Cerejeira

revivalista, de acordo com o espírito da nova "renascença" que se pretendia viver. Quanto a Martins Barata, decorou a Sala dos Feitos de Armas do Pavilhão de Lisboa, na Exposição do Mundo Português, e pintou os frescos do palácio da Assembleia Nacional.

Entre os que se dedicaram a uma pintura de temática folclórica, temos António Soares, autor de uma "Terra Portuguesa", alegoria para a Exposição do X ano da Revolução Nacional, que lembram vagamente as sanções da Virgem da época barroca, e do painel 'Lisboa', grande prêmio da Exposição Universal de Paris de 1937. Mais significativo ainda é Portela Júnior ou Severo Portela, pintor do Alentejo, que sabemos ter sido das regiões onde a vida foi mais dura e a luta dos camponeses uma constante. O pintor representa as figuras atléticas dos camponeses, rodeados pelos seus bens, produtos hortícolas, animais, etc; como diz Pamplona, "as suas melhores obras são por certo as que fixam a **gente humilde mas sadia e rija** da sua provincia natal..."

Outro género que também esteve directamente vinculado ao regime, foi o retrato, em que se distinguiram Eduardo Malta e Henrique Medina. Artista precoce, alcançava "sucesso" aos 28 anos, ao pintar um retrato equestre do ditador espanhol, general Primo de Rivera. Outras das figuras ilustres por ele retratadas foram o Presidente Carmona, Salazar e o Cardeal Cerejeira, os três pilares do regime. A faceta folclórica também está presente na sua obra, com retratos de mulheres do povo, normalmente em traje de festa. Curioso é o facto de ter pintado habitantes de todas as colónias portuguesas (talvez para demonstrar a superioridade da raça europeia), facto que é assim comentado por Pamplona: "Também se lhe devem estudos de rara penetração e agudeza dos tipos étnicos de todos os recantos do **império**, desde os pretos da Guiné, de Angola e Moçambique, **nervosos e desengonçados**, em que vibra o frenesim dos batuques ou o furor primitivo das carnagens, até aos indú de tez queimada, aos macaenses de olhos obliquos e de rosto esfingico ou aos malaios bronzeados de Timor: eles constituem a prova decisiva de que a arte de Malta não conhece fronteiras e domina a fundo a geografia das almas".

Henrique Medina também pintou aos 29 anos um ditador, Mussolini, "de máscula expressão, em cuja larga fronte e em cujos olhos negros e ardentes perpassa a energia de acção do ditador fascista, ressurreição dos velhos Césares..." (Pamplona). Medina viveu parte da sua vida no estrangeiro, em Londres e na América do Norte, tornando-se célebre ao retratar Charlie Chaplin, Mary Pickford, Lilly Pons, Norma Shearer, etc., mas também pintou personalidades do regime, como o Cardeal Cerejeira: "A cabeça, levemente inclinada sob a carícia da luz branda, está carregada de vida interior — e nos seus olhos doces e profundos, recolhidos

em meditação, transparece a labareda mística de quantos em plena Terra, vivem só para a glória e o amor de Deus" (Pamplona).

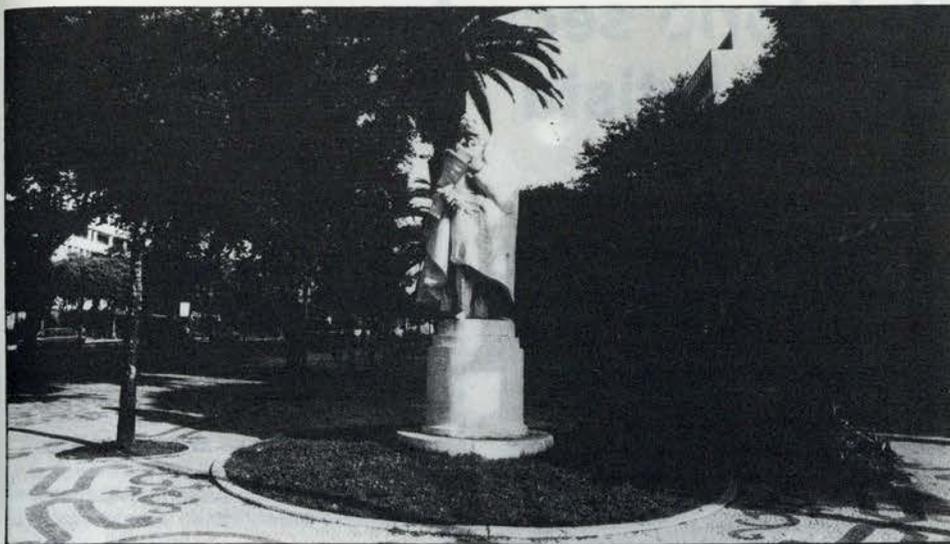
A escultura oficial começa com Zarco de Francisco Franco, para o Funchal (1927). Se quisermos encontrar o denominador comum a todas estas obras, poderemos dizer que os artistas preferem os materiais nobres, pedra ou bronze; econograficamente partem também da pintura portuguesa do século XV; ignoram a integração urbana das obras, preferindo uma colocação simbolicamente significativa a uma exposição solar favorável ou a uma relação lógica com o espaço circunstante; todas as estátuas, equestres ou não, surgem sobre um pedestal, que lhes emprestava maior solenidade, e era produto da colaboração do escultor com um arquitecto; além disso, e como forma de resolver um problema técnico no que se refere à escultura em pedra, todas as figuras humanas são envolvidas por uma capa, de amplas pregas, que se estende até ao solo, pelo que José Augusto França chamou a esta, ironicamente, a *estatuária do 'kapote'*.

Franco é também o autor da primeira estátua equestre, a de D. João IV, para Vila Viçosa, do Salazar, em vestes universitárias, da D. Leonor para as Caldas da Rainha, do D. Dinis e D. João III para as praças da Universidade de Coimbra, tendo também colaborado em obras de arquitectura com baixos-relevos (Apostolado da Igreja de Fátima e friso da Casa da Moeda).

Leopoldo de Almeida, professor da Escola de Belas-Artes, de Lisboa vinculado aos cânones clássicos, que o tornam o mais académico dos escultores da sua geração, talvez por isso também o mais apreciado por Salazar, é o autor das duas estátuas equestres de Nuno Álvares (66) e D. João I (72), além do Carmona, para a Exposição de 39, em Nova York, do Salazar sentado, para Santa Comba, do monumento a Calouste Gulbenkian. Importante é a sua colaboração na Exposição do Mundo Português, com a 'Soberania' e o 'Padrão dos Descobrimentos', reerguido em Belém em 60, quando das comemorações do centenário do Infante D. Henrique, por vontade expressa de Salazar.

António Duarte, também professor da E.S.B.A.L. a partir de 58, depois de Leopoldo o mestre com mais encomendas, é considerado um bom conhecedor das possibilidades da pedra que trabalha. Além dos Cavalos Marinhos para Belém, em 40, é o autor do Camilo (44), do Diogo Cão (48) e do Santo António (72), que mostra como o gosto oficial se mantém inalterável ao longo da vigência do regime.

Barata Feyo, professor da E.S.B.A.P., de tendência mais expressionista, procura vincular as figuras representadas a certas características psicológicas, como acontece nas estátuas de Garrett, mais lírico, e de Herculano, mais austero e ensimesmado (Av. da liberdade). É também autor de duas estátuas



Barata Feyo — estátua de Garret



Avenida de Roma — ninfa



Leopoldo de Almeida — estátua equestre de D. João I

equestres, a de D. João VI, para o rio de Janeiro, e a de Vimara Peres, para o adro da Sé do Porto.

Outros se podem enumerar, como Álvaro de Brée, Ruy Roque Gameiro, Fragoso, que trabalharam segundo os mesmos cânones. Dois nomes se poderão destacar, o de Canto da Maia, açoreano, que viveu muito tempo em Paris, e que se vincula ao gosto oficial nas obras históricas que produz, mas que além disso tem uma vasta produção de gosto 'arts déco', como o 'Adão e Eva'. Também Martins Correia consegue manter certa independência, mesmo nas obras oficiais, como o 'Garcia de Orta', desenvolvendo além disso uma investigação que o conduz a uma original escultura policroma e ao desenho e pintura.

Um outro sector da escultura decorativa do Estado Novo está nos relevos que foram colocados nos prédios de rendimento, construídos nos anos 30/40 que, desconhecendo o que pode ser uma interligação das artes, levou a 'entalar' sereias ou ninfas entre a porta e a varanda de muitos edifícios da Av. de Roma, ou fez surgir baixos-relevos 'aplicados' num espaço que lhes era convencionalmente deixado.

De qualquer forma, o balanço é profundamente negativo. A escultura é uma arte demasiado dispendiosa para sobreviver sem encomendas e os materiais pobres também só recentemente começaram a generalizar-se. A 'idade do ouro' de Ferro foi a morte da nossa escultura.

Margarida Calado
(Assistente da cadeira de História de Arte na ESBAL)

NOTAS

- (1) *Panorama*, nº 19, Fevereiro 1944.
- (2) Fernando Pamplona, *Um século de Pintura e Escultura, 1830-1930*, Livraria Tavares Martins — Porto, 1943.
- (3) *Panorama*, nº 7, 1942.
- (4) *Panorama*, nº 13, 1943.
- (5) *Panorama*, nºs 15 e 16, 1943.
- (6) *Panorama*, nº 17, 1943.
- (7) *Panorama*, nº 18, 1943.
- (8) *Idem*.
- (9) De facto, a Academia de Belas Artes de 32 corresponde à reforma dos Conselhos de Arte e Arqueologia da I República, pelo que a informação do autor nem sequer é correcta.

BIBLIOGRAFIA

FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no séc. XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974.

Idem, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, 1ª edição, 1979, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve, 43).

GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal — 1940-1980*, 1ª edição, 1980, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve, 44).

Correcção — No segundo artigo desta série, publicado na AO número 14 dedicado à arquitectura, surge na página 18, sob a legenda "Igreja de Fátima. Pardal Monteiro", uma fotografia da Basílica de Fátima traçada pelo holandês G. Van Kricken. A Igreja em questão não se trata, como é óbvio, daquela por nós reproduzida, mas sim da Igreja de Fátima situada na Av. de Berna, em Lisboa. Deste erro, ao qual a autora do artigo é totalmente alheia, apresentamos desculpas aos nossos leitores.

A seguir:
4 — A Exposição do Mundo Português

Relatório secreto de um artista

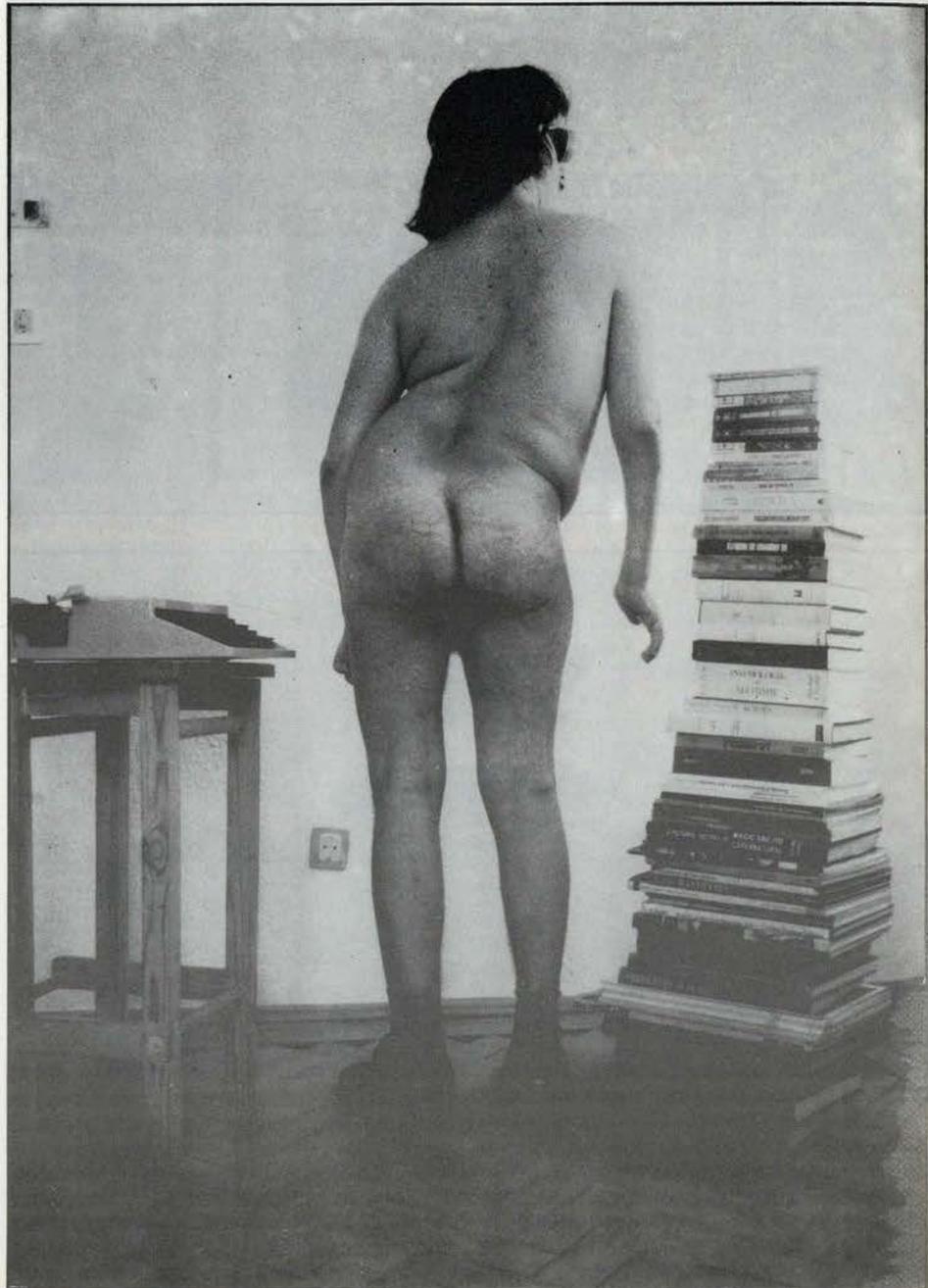
"Quem escreve em segredo, escreve mal"

VÍTOR HUGO

1 Céu triste. Movimento de tropas e em todo o lado que seja lado. Dia não.

a sala estava preenchida com os alunos habituais, o mestre, depois de reconhecer o silêncio, que era o sinal do

começo de mais um combate, sorriu, disse boa tarde e carregou no botão do gravador emprestado (a escola não possuía verba para tais extravagâncias) e uma música cor de mel das alcatifas dos apartamentos de duas assoalhadas, pairou na sala, limpando as cabeças e procurando inspirar os alunos um deles fechou as janelas de pau mergulhando a sala na escuridão o mestre falava com a



calma das planícies e a música completava o efeito desejado: o sono do artista! de facto os alunos adormeceram quase instantaneamente e sem excepção. o mestre sorriu novamente e sem desligar o gravador, saiu da sala, fechando o portão gradeado à chave...

2 Agosto, Céu aberto. Continuação do movimento de tropas. Estado depressivo. Perseguições a camponeses de óculos escuros. Dia Sim.

como trauseunte não sou nada mau. vendi duas aguarelas a um moribundo do fígado, teimoso da escócia que desejava ardentemente namorar comigo no meio do trânsito; convenci-o a ficar só com as aguarelas... ainda me deu a massa no passeio, depois foi atropelado mortalmente, inundando de uisque a avenida da liberdade. ainda tentei reaver as aguarelas, mas um táxi amarelo fugiu com elas para nova iorque. tive pena do escocês e fui comprar mais material para engordar.

3 Tempo de Páscoa. Toda a gente mastiga os fuleiros (1) da Páscoa. Meias de vidro e soutiens porreiros nas esculturas temporárias do Aquário do Dafundo (Autor em fuga). Discurso do Presidente. Saldos nas Avenidas. Declaração de guerra aos gajos da montanha. Dia assim-assim.

perdera toda a capacidade de transmitir os seus conhecimentos especiais. apenas dava importância às imitações de plástico. ficava de pé dias seguidos e desafiava os sofás das montras, piscando-lhes o olho. o lápis descansava eterno sobre as folhas brancas e a borracha roída pelos nervos desapareceu na retrete juntamente com as embalagens vazias dos comprimidos.

4 Manhã. Março. Solos de plano no transistor do vizinho seguidos de combates de rua. Dia bom.

deixou as janelas em paz. a música parou. voltou a utilizar as portas. os ponteiros eram avisos silenciosos de pilhas gastas no interior da selva dos poetas, dos impostos e das carroças dos mortos. tentou desenhar um morto, tentou cemitérios e cinemas mas as lotações estavam sempre esgotadas. ficou em pé à chuva e chorou durante um bom bocado.

5 Tarde. Árvores. Horizontes e Melodias fascinantes. Temperatura amena. Dores

no peito. Os combates prosseguem. Entrevistas a soldados. Invasão do pátio clandestino onde a resistência antifascista realizava uma conferência de imprensa patrocinada pelas águas de carvalhos. Dia sim.

chegámos à fase de transformar todos os ruídos no máximo de dinheiro possível. assim procuramos também manter todos os bichos sossegados defronte dos ecrãs domésticos. apenas será permitida a flauta dos pastores miseráveis e os cigarros, para as discussões repetitivas. depois, chuva em cima deles para não perderem aquela expressão angustiada. nada de lágrimas de viúvas. serão também necessários os pândegos dos pântanos para os ricos se rirem das suas anedotas.

6 Comprar peúgos de enchimento. Telefonar à Clara a pedir os duzentos paus do quarto. Terroristas ocupam central nuclear e exigem demissão de Deus. Dia não.

os mortos conspiram. os jovens por todo o lado que seja lado, sempre coloridos, falam de artes novas que não chateiam ninguém. mas um santo moderno cospe máquinas para os dois próximos invernos, após este período, avariaram-se definitivamente. os cordões umbilicais passam a ser o nosso segundo crime em latim enquanto a sexagenária, que é a área do sexo mais procurado pelas crianças em idade militar, tenta desesperadamente a maternidade viajando no side-car dum motociclista famoso.

7 Içar da bandeira no Palácio do Príncipe que convenceu os terroristas a mudar de vida. Refugiados montanhese, também de óculos escuros dão concerto de bala na Câmara Municipal de Lisboa e depois na Gulbenkian se faz favor. Bolachas de água e sal envenenadas encerram festival de cinema. Greve nos jornais enquanto o telefone toca. Dia familiar. Prisões e hospitais.

tudo malta nova. sempre a dançar e a rir. mas havia um que desenhava. os outros trepidavam até ao suor puro com as violas eléctricas. mas aquele desenhava à beira rio e escutava o trepidar da cidade que evitava desenhar. desenhava quase tudo. era maluco. os trepidantes chamavam-lhe o artista. quando foi a laranja mecânica, ele fez tudo de uma vez, deu cabo de dois cadernos e o resto da malta aguerrida ficou quieta a olhar

para o filme desenhado e durante algum tempo não se falou noutra coisa. mas um dia o artista adormeceu sobre uns desenhos de avenidas sem árvores e quando acordou era homem e por isso, foi num instante a correr para não chegar atrasado ao café das avenidas, onde era empregado de mesa. a pouco e pouco os desenhos foram ficando para trás e o resto da malta amiga passou-lhe à frente e já não se lembrava dele quando o encontrava nos dias de folga. algum tempo depois, aconteceu-lhe como às flores do boris vian, foi murchando, murchando até que veio a malta do lixo com os camiões e varreu-o lá para dentro.

8 A Paz regressa aos campos. Os bordéis do filho do Pinochet. Na Crimela, repentistas e situacionistas confraternizam, embebedam-se e amam forasteiros que chegam para fotografar o fenómeno. Dia sozinho.

"... não há azar, estou seguro contra greves e tumultos. ouço toda a música dos abba e costume sobrevoar sintra em voo planado. todas as manhãs (quando acordo cedo) escrevo poemas nos cheques assinados pelo velho. tenho crises que costume ultrapassar com o meu porsche cinzento, daí o meu conhecimento das cidades drogadas da europa. as férias são o meu modo de vida e tenho um amigo comunista. fumo sempre marlboro. detesto transportes públicos. amizades? só de marca registada. compro aguarelas baratas a um tipo que consegue comer na via pública. etc..."

9. Jesus Cristo regressa também, passeando de mota com a cruz no side-car sendo constantemente ovacionado pelo povo. Ex-terroristas, agora objectores de consciência convencem Deus a regressar às trincheiras. Alunos fechados à chave durante quatro dias na Escola Superior de Belas Artes, conseguem sobreviver ouvindo apenas uma cassete de Chopin. Dia religioso ou assim sim!

escrevemos com letra pequena porque somos pobres.

(1) Individuos medeijos e contadores de histórias irritantes.

Jacinto Nóbrega

Um olhar pela janela

de um artista

"...A janela da sala é humana. Tem dois olhos de quadricula branca despintada, de cada lado do nariz. O batente. E uma testa arqueada sob a cantaria alta. Uma boca ou umbigo, no peitoril por onde a água corre quando é tanta e arrebatada que entra de qualquer modo pelas ranhuras. E agora as lágrimas..." ("O Dia dos Prodígios", Lidia Jorge).

O elemento janela, antes de estar inserido num espaço pictural, está em primeiro lugar nos espaços quotidianos, elemento esse que faz parte do nosso dia a dia.

Antes de ser motivo de uma representação, a janela é esse objecto funcional, limiar do contacto e da comunicação entre o exterior e o interior, este elemento vital, por onde entra a luz e nos protege dos ataques do exterior ou, inversamente, que nos permite fugir deles. A janela como a porta, são dois elementos práticos, não têm o mesmo significado, mas são duas aberturas que permitem a passagem de um espaço para outro. A transição de um espaço para outro é efectuada diferentemente através destes dois elementos. Como diz Matisse: "As janelas são uma passagem entre o exterior e o interior" (1).

A janela, objecto este tão banal que nos esquecemos da multiplicidade das suas funções e dos seus significados na vida quotidiana.

De facto, a janela é um dos objectos essenciais da nossa relação com o mundo e com o espaço que o rodeia, por onde passam os nossos olhares, as nossas ideias e as suas representações.

Não se pode conceber uma casa sem janelas; estas são como os olhos das casas, sem as quais a comunicação com o exterior seria impossível; comunicação essa que se deve à transparência do vidro, enquanto que o elemento porta é uma abertura, mas para estar fechada — é uma abertura transitória, é um meio de entrar e de sair.

Para além da praxis há toda uma função imagética que lhe está inerente:

Janela que se abre com o vento estando já aberta

Corrente de ar faz bater a janela regularmente

Janelas fechadas com adesivo colado à volta

Um ser do lado de fora espreita

Janelas entreabertas, entreabertura essa maior do que a janela

Janelas abertas e fechadas ao mesmo tempo numa mesma sala, estando apenas uma em jogo

Janelas sem vidros (vidros desapare-

ceram) ficando alguns deles presos nas janelas

Janelas sem casa numa casa destruída
A tempestade arrasta uma janela intacta para um campo de trigo

Criança colada a uma parte da janela
A partir de uma janela vejo-me do lado exterior, uma simples imagem, imagem sem ser eu, eu sem ser a imagem, eu e uma das imagens, ou então, duas imagens. Nunca será a última vez que se vê uma janela aberta!

Roupa branca estendida em frente de uma janela, a janela fica portanto branqueada de branco.

Como entrar por uma janela, quando existe uma porta?

Uma sucessão de várias janelas, não sabendo ao certo quando se poderá penetrar no exterior.

A janela conduz a um espaço infinito: de minha casa, olho através de uma janela e vejo uma janela aberta, penetro no interior de um outro espaço, passando por um exterior, última janela dessa casa, também está aberta e vejo céu azul; se estiver fechada remeto essa opacidade e volto ao ponto onde estava, trazendo as várias janelas comigo.

Como dirá o poeta português Alexandre O'Neill as "...janelas nada espelham do que é nosso. Ou espelham tudo: nosso espanto, nossa perplexidade, nosso medo. Molduras, écrans para o filme que desenrolamos nos espaços onde a ambiguidade aceita enquadrar-se pelo tempo duma contemplação ou duma interrogação. Nada se passa por detrás das janelas desde que deixamos de estar por detrás delas. A flor de janela, só um trompe-l'oeil: a janela... A Janela está à face. Por detrás da janela, não há por detrás: há outra janela e outra e outra, no mesmo enquadramento, na mesma dimensão, num plano único, em idêntica cegueira. A janela está só, suspensa no espaço, guarda-vento para entrar ou sair de nada para nada. Matéria lavrada, oferta de texturas, não queiras enredá-la no falso do humano, não ouses abri-la ou fechá-la sobre uma evidência ou um mistério que nunca houve. É um projecto. Deitou-se num plano, solevou-se num alçado. Repetiu-se num estilo. Variou. Foi nomeada em cada uma das suas partes, acrescentada de vidros, de portas, de cortinas, de estores, de gelosias. Desnudou-se de ornatos. Fechou-se..."

Como lugar de transição ou de comunicação, a janela aparece muito cedo como um tema característico da pintura — tanto mais que o quadro se assemelha também pelo seu formato e pelo conteúdo imagético a uma janela





que se abre sobre o visível. O caixilho que enquadra a tela pode ser assimilado ao da grande janela que deixa entrever um pedaço de realidade, enquanto que o caixilho do quadro poder-se-ia comparar ao caixilho da dita janela.

Desde o século XV, Leone Battista Alberti (1) concebe o quadro como uma janela imaginária plana e transparente ("vetro tralucente") através da qual nós olhamos para uma porção de espaço: "eu traço um retângulo do tamanho que me agradar e imagino que é uma janela aberta pela qual olho para tudo o que aí estiver representado". Comparar um quadro com uma janela, é atribuir ao artista, ou exigir dele, uma aproximação visual directa da realidade, escreve Erwin Panofski. (2)

Desde então, a definição do quadro como "janela aberta para o mundo" acabou por simbolizar por si só o fim de toda uma arte: pictográfica, conceptual, simbólica, e o começo — ou o recomeço — de uma outra, fundada na imitação do mundo visível.

"Que os pintores saibam que não têm mais nada a representar nesta superfície (ou quadro) as formas das coisas vistas, exactamente como se ela fosse de vidro e transparente de tal maneira que a pirâmide visual a atravesse" nos diz Alberti.

Sabe-se o lugar que a "veduta" ocupa na História da arte italiana. Para corrigir a insuficiência das representações cúbicas e fechadas do espaço, os artistas do Quattrocento recorreram depressa a este método que consiste em recortar numa das partes superficiais da composição uma janela no interior da qual se encontra uma vista aberta (uma panorâmica) sobre a natureza.

A "veduta" é feita, precisamente, para permitir acrescentar a uma representação fechada do espaço a extensão que lhe falta. Ela aparece, aliás, como uma janela aberta numa das paredes ou entre dois motivos de um quadro.

Para alguém duma visão reduzida da história, a questão da janela no quadro funciona também como motivo, e não somente como objecto de especulação teórica sobre a natureza e o sentido do suporte pictural. Elemento de decoração, fonte de perspectiva luminosa ou colorida, espaço de transição, a janela reteve sempre a atenção dos artistas. A sua representação surge sob formas variadas na pintura conforme os estilos, as épocas e os lugares, acrescenta a uma representação fechada do espaço a extensão que lhe falta, até às cúpulas abertas até ao infinito sobre as nuvens celestes ou os cortejos mitológicos.

Três temas principais de representação, poder-se-ia dizer três espécies de "instrumentos" figurativos intervêm na justaposição de um espaço figurativo para outro: ABERTURA OU JANELA, O QUADRO NO QUADRO e o QUADRO NA JANELA.

No Dicionário Abreviado do Surrealismo de 1938 o artigo sobre a janela tem um tratamento válido (3) "janela do duque que me faz pensar no veneno dos caracóis e do buxo"

(Rimbaud); "a janela cavada na nossa carne abre-se sobre o nosso coração. Vê-se um lago imenso onde vêm pousar pelo meio-dia libélulas cor de folha morta e olorosas como pionias" (André Breton e Philippe Soupault); "Um sublime calor azul — apoia-se nas témporas das janelas" (P. Eluard); "A janela abre-se e fecha-se como uma tempestade num copo de água" (B. Péret); "A janela estava para o pássaro como a asa está para o dia" (G.H.); "Calafetar todas as janelas e portas com terra" (P.P.).

Ele incita a tentar mais do que um inventário, um aproximação em forma de percurso associativo através da pintura surrealista. As nossas imagens pertencem todas aos quadros figurativos desta veia particular definida por Breton em 1935 como a "fixação em trompe-l'oeil das imagens do sonho".

A janela será o objecto que delimita o lugar de passagem. Ela aparece como tal no Primeiro Manifesto de Breton: "...Há um homem cortado ao meio pela janela... de um homem a caminhar e cortado a meio por uma janela perpendicular ao eixo do seu corpo. Tratava-se sem dúvida simplesmente da projecção no espaço de um homem debruçado à janela. Mas como a janela tinha seguido a deslocação do homem, reparei que estava diante de uma imagem de tipo bastante raro".

Todas estas citações ricas de imagens, de metáforas conduzem-nos à metáfora primordial que é: o olho é uma janela aberta para o mundo: no "Autoretrato" de Man Ray de 1936 o pintor substituiu os óculos por um par de janelas limitando o campo visual pelo quadriculado dos caixilhos. Este facto vem reforçar a minha ideia de que a janela no surrealismo não é uma abertura para o mundo mas pelo contrário um fechar para dentro, é criar um espaço remetido para o interior. Não é por acaso que as janelas dos óculos estão fechadas.

O QUADRO É UMA JANELA:

... "É-me impossível considerar um quadro de outro modo que não seja uma janela, da qual a primeira preocupação é saber para onde dá, ou para melhor dizer se, do lugar em que estou, 'a vista é bela', e eu não gosto de nada tanto como o que se estende diante de mim 'a perder de vista.'" (Breton) (4)

Na "Condição Humana" (1933-34), Magritte pinta um quadro no quadro, diante de uma janela aberta. Os elementos da representação que figuram na segunda tela sobrepõem-se exactamente aos da paisagem para além da grande janela. Assim, a árvore que existe no exterior, encontra-se no interior do aposento no segundo quadro fingido. A natureza nega o quadro e inversamente. O quadro e a janela, o quadro no quadro, a realidade e a representação concorrem aqui para pôr em dúvida a estética e a percepção.

Magritte, o próprio pintor, fala-nos da sua obra: "...O problema da janela de a

'Condição Humana'. Coloquei diante de uma janela vista do interior de um quarto, um quadro representando exactamente a parte da paisagem coberta por esse quadro. A árvore representada no quadro escondia portanto a árvore situada por trás dele, fora do quarto. Ela encontrava-se para o espectador, ao mesmo tempo no interior do quarto, no quadro e simultaneamente pelo pensamento no exterior da paisagem real. É assim que nós vemos o mundo, vêmo-lo no exterior de nós próprios e no entanto nós não temos dele senão uma representação em nós. Nós situamos da mesma maneira, por vezes no passado, uma coisa que se passa no presente. O tempo e o espaço perdem então este sentido grosseiro de que só a experiência quotidiana tem em conta. Esta existência ao mesmo tempo no passado e no presente do momento idêntico como se passa no 'falso reconhecimento'..." (5)

Esse quadro está pintado seguindo a mesma paisagem que a realidade exterior, que se pode ver a partir da janela; neste caso, teremos uma parte do lado direito, o céu e as nuvens. A parte central do quadro é precisamente um quadro, nós sabemos que ele é um quadro (pormenores do cavalete e do caixilho da tela) cobre a realidade que poderíamos ver, mas não cobre, porque dá-nos essa realidade pintada, ou melhor simulada, o que será, o que se torna numa outra realidade.

Magritte pinta um quadro no quadro e cria forçosamente uma confusão entre o que está para além da janela e a janela que é o quadro, que representa o que está para além da janela. Magritte reforça novamente o problema da percepção de uma realidade, por um lado a realidade exterior e por outro uma construção da realidade semelhante ao nível da aparência que existe na mente. Pensando numa imagem, vêmo-la a nível da imagem e nada mais.

A insistência de Magritte em lembrar-nos que o quadro é uma janela, não é uma redundância na medida em que ela nos faz tomar consciência, quando uma janela está figurada no espaço imaginário, que é a segunda. (Quando Magritte coloca diante desta segunda janela no segundo quadro como na "Condição Humana", é ainda para reforçar a identidade janela-quadro, pela confusão das imagens).

Sempre pensei que os quadros, sobretudo paisagens, fossem uma espécie de sucedâneo da vista que se devia ter de uma grande janela que abrangesse, abarcasse uma grande dimensão, uma grande perspectiva, portanto Magritte, ao pintar um quadro diante de uma janela, cria precisamente o absurdo da amplitude da janela, que será o absurdo de pintar paisagens. Os quadros dentro de casa é como colocar a paisagem dentro de um espaço restrito, de fora para dentro; a janela cria um movimento contrário de dentro para fora. Magritte coloca um quadro na sucessão de uma paisagem em frente a uma



janela, está a transpor o exterior para o interior e a janela deixa de ter a função de janela no sentido convencional, parecendo uma janela, faz a função de janela, que é talvez o mais importante: não dá a janela mas a parecença com a janela.

Dupla situação essa, que além de termos uma janela aberta que nos conduziria à paisagem exterior, temos um quadro com o seu cavalete reproduzindo exactamente uma parte desse exterior.

Devemos pensar que o que está para além da janela aberta é a realidade, no momento em que o quadro reproduz essa realidade. A paisagem considerada realidade, remete-nos para uma aparência (que é o quadro e não só). Onde está a realidade e a aparência? Magritte coloca-nos exactamente perante a questão posta à "Condição Humana". O que é a realidade? O que é a aparência e qual a relação entre ambas? Qual a posição do homem no meio disto tudo? De que dados dispõe o homem?

Se pensarmos que um quadro, em geral, é uma aparência, e se Magritte nos mostra, no interior de um espaço, um quadro com o seu cavalete reproduzindo exactamente a paisagem, ficamos na dúvida propositada de se o quadro é uma aparência em relação ao exterior, ou, no caso da paisagem exterior ser uma aparência, o quadro ser uma segunda aparência ou a própria realidade.

"...Uma coisa presente pode ser invisível, escondida por aquilo que ela mostra... o que se vê num objecto é um outro objecto escondido..." (Magritte), (6)

O quadro representa a paisagem que está para além da janela, portanto torna-se invisível, porque nos dá a paisagem existente para além da janela através do quadro. Como diz Magritte: "...A minha pintura consiste em imagens desconhecidas do que é conhecido. Ela descreve um pensamento feito das aparências que o mundo nos oferece..." (7)

Se esta tela não tivesse título apelidá-la-ia de "Aparência... Realidade".

Magritte sabe que a ambiguidade e a dúvida são elementos próprios desta nossa "condição humana". Como diz René Passeron: "A ideia de pintar, no quadro, um quadro exactamente sobreposto à paisagem, vale sobretudo pelo absurdo que torna irrisória toda a 'pintura do mundo': este absurdo é sublinhado pelo título. Tal é justamente a condição do homem, de saber que ele não percepção as coisas como elas são/tal como elas são/, nem nunca as pinta tal como ele as vê..." (8).

O elemento-janela em algumas telas de René Magritte, culmina toda a complexidade e significação contidas no elemento janela: a janela é uma passagem entre dois espaços e não apenas uma simples abertura. Existe uma espécie de diálogo entre esses dois espaços, criados pela transparência do vidro. Diálogo esse que deixa de se exercer no momento em que há uma coincidência do vidro transparente e do

exterior, constituindo finalmente um espaço único mas sobreposto. Não é por acaso que Magritte traz essa realidade exterior para o vidro, ficando gravada nos vidros da janela a opacidade da paisagem exterior, no quadro "La Clé des Champs". Neste caso Magritte jogou com a relação da transparência do vidro e daquilo que está para além dele, tornando-os coincidentes.

O trabalho de Magritte consiste num trabalho sobre as imagens e o seu não-sentido; o artista duvida da validade da pintura, da sua actividade ao fim e ao cabo; duvida portanto do seu próprio estatuto. Estes quadros podem ser interpretados como sendo uma interrogação acerca da legitimidade da pintura: para quê pintar?, se a "soi-disant" realidade está aí?

É pela execução destas telas que o artista insinua ser a pintura uma actividade inútil. Magritte mostrando os seus quadros numa parede: "Eu sinto bem que há nisto tudo qualquer coisa que, fundamentalmente, não corre bem. Não sei exactamente o quê, mas seria interessante encontrá-lo e dizê-lo. Mais interessante do que achar isto bem..." (9)

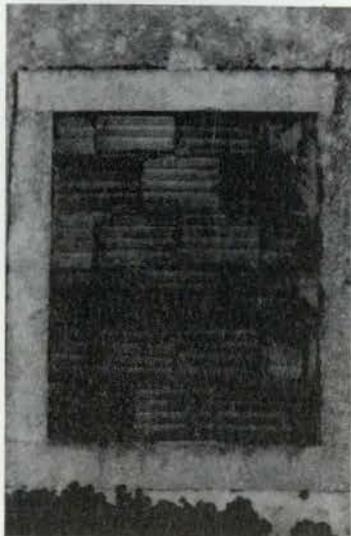
Na medida em que as pinturas de Magritte interrogam criticamente a percepção que temos da realidade e, consequentemente (ou e também) a própria realidade, a actividade de Magritte, enquanto fabricante de imagens, participa de uma ideologia subversiva que a torna dificilmente assimilável a uma qualquer força constituída.

"...A caminhada não automática, mas pelo contrário plenamente deliberada de Magritte afirma-se, pois, a partir desse momento com o surrealismo... ele abordou a pintura no espírito da 'lição das coisas' e, sob este ângulo, instruiu o processo sistemático da imagem visual... Empreendimento único, de todo o rigor, nos confins do físico e do mental, pondo em jogo todos os recursos de um espírito bastante exigente para conceber todo o quadro como o lugar de resolução dum novo problema..." (10)

Manuela Synek

NOTAS

- (1) Erwin Panofsky, "La Renaissance et ses Avants Courriers dans l'art occidental", Paris, Flammarion, 1976.
- (2) Idem, pp.124-171.
- (3) "Dictionnaire Abrégé du Surréalisme", Gazette des Beaux-Arts, José Corti, Paris, 1969.
- (4) A. Breton, "Le surréalisme et la peinture", na Revista "La Révolution Surréaliste", nº4, 1925, p.27.
- (5) René Magritte, "Écrits Complets", Paris, ed. Flammarion, 1979, /La Ligne de vie/, pp.121-122.
- (6) Idem, /Une partie de plaisir/, p.420.
- (7) Idem, /Entrevista com Carl Wail/, p.663.
- (8) René Passeron, "Histoire de la peinture surréaliste", Paris, 1968, p.172.
- (9) R. Magritte, "Écrits Complets", Paris, ed. Flammarion, 1979.
- (10) A. Breton, "Le Surréalisme et la peinture", Paris, Gallimard, 1965, p.72.



O INCÊNDIO

Agradecimento — Na impossibilidade de o fazer pessoalmente, aqui agradeço a todos os que se deslocaram, telefonaram ou escreveram para a ESBAL no sentido de obter notícias da minha saúde, após a publicação na última AO de "Sátiro o louco". Não pude, no entanto, esquecer que todos aqueles que não o fizeram, na certeza de que brevemente voltaria ao pleno gozo das minhas faculdades. Assim foi, embora ficasse um pequeno tremor incómodo no lábio superior, que me dá de tempos a tempos.

Na realidade internaram-me no manicómio após vários desactos menores, sendo decisivos a destruição pelo fogo de uma velha Bíblia da minha avó e de várias listas telefónicas nas cabines públicas. A ansiedade agudizara-se, colocaram-me a camisa de forças e deram-me os electrochoques. Confesso que gostei e fiquei bom de novo.

Desligaram-me o colete de forças, o médico mediu-me a temperatura, deu-me o "chuto" do dia, que me habituara a tomar, restituiu-me o cartão da Caixa, pôs-me um autocolante a dizer "Alta" e estava a andar.

E ainda bem porque era o dia em que iria concluir uma tarefa que iniciara quando era Superministro, a que chamava despreziosamente: "A Apologia de Nero". Chamavam-lhe "A obra" e era um cinema à prova de fogo. Contratei arquitectos, eles falaram-me de "estética" e eu despedi-os. Falei então a um mestre de obras meu compadre (o filho dele é meu afilhado):

- "Quero um cinema à prova de fogo."
- "Qual fogo?"
- "Película cinematográfica Hitchcock de 34 anos."
- "Quanto tempo tem de arder?"
- "O suficiente para chegarem jornalistas e bombeiros."

E "A obra" foi construída, havendo o cuidado de colocar uma dupla tubagem de gás butano junto às vigas de sustentação, reforçada com círculos concêntricos de tubos de nafta no chão por debaixo da máquina de projecção. Então mandei os convites à imprensa e aos intelectuais pequeno-burgueses que meses a fio refocilgaram nas confortáveis cadeiras de sumauma embebida em querosene.

Saí do manicómio, tomei um táxi, falei de política monárquica com o motorista, que tinha um letreiro no tablier que sofria de asma. Que coincidência... fumava eu o meu charuto havano entre David Rockefeller e Fidel Castro. O homem tossia e arfava tanto que, sufocado, se despistou na rua Castilho e entrou pelo Sindicato dos Escritórios adentro. Cumprimentei, paguei a bandeirada e saí com dignidade.

Passei pelo wc de um café onde pintei os cabelos de vermelho, coloquei óculos de lentes espelhadas e um cache-nez fosforescente. Em seguida dirigi-me à sala de cinema que estava fechada e tranquila.

- "O que deseja?" — perguntou-me o porteiro.
- "Uff" — não me reconheceu. — "Pagar o bilhete."

E meto-lhe uma de António Sérgio na mão esquerda que se cerra lentamente.

- "O espectáculo já começou; primeira porta à direita."

Entro e ponho-me de vigia escondido ao pé da cabine de projecção, onde o rebobinador mudava de bobine um filme de Hitchcock que tivera o cuidado de lhe remeter falsificando a assinatura do actual Secretário de Estado. Reparei que exactamente de cinco em cinco minutos o homem apagava a máquina de rebobinar (que ficava a ruminar o filme) e dirigia-se para a casa de banho dos homens onde ficava exactamente um minuto, após o que tudo começava a bobinar novamente. Após dez ciclos de cinema, que me deram a certeza de que o homem era absolutamente um rebobinador regular, precipitei-me logo que fechou a porta com um homenzinho, corri para a rebobinadora que me fitava ruminando desconfiada e introduzi uns fulminantes incen-

diários que havia oferecido ao meu filho no Natal e que depois lhe tinha roubado. Os fulminantes explodiriam ao tocar na agulha de leitura da rebobinadora. Havia levado vinte e cinco segundos. Para maior segurança instalei bombas de neutrões dissimuladas no abdómen de moscas entre um rebanho de moscas autênticas que pousavam meio aquecidas pelo ruminar da rebobinadora. Acabara de ligar a mecha (300 metros de cabelo) a uma delas, passavam 50 segundos do Clac da porta e é o homem que sai mais cedo, sabe-se lá porquê, e dirige-se à rebobinadora.

Como um tufão ligo a projecção da rebobinadora e, segurando o cabelo entre os dentes, salto para o écran onde uma inglesa simples e bonita olhava apavorada para uma carta perfumada que alguém lhe introduzira por debaixo da porta. Repara em mim e refugia-se nos meus braços, o que me permite passar despercebido até o homem se meter novamente no wc (masculino). Deixo a inglesa esfaqueada no chão de mármore vermelho (vermelho sobre vermelho) e precipito-me para uma janela do sótão por onde passo para o telhado e desço calmamente pelo fio do pára-raios.

Segurando sempre entre dentes o cabelo que me ligava às bombas entro no Café do lado e dirijo-me ao wc onde pinto os cabelos de azul, substituo o cache-nez por um foulard, e os olhos de lentes escuras por umas lentes de aros escuros. Consulto o relógio: faltam dois minutos para a hora prevista. Coloco o cabelo junto à mecha do esquentador que aquecia retretes e urinóis e eis que uma centelha imperceptível mas resoluta sai debaixo da porta da casa de banho.

Nessa altura tenho uma sensação de "dejá vu" e interrogo-me por que razão três sátiros (salvo omissão) tiveram já por cenário da acção principal o wc. Era o efeito do "chuto" que estava a baixar; tinha de ir ao manicómio tomar outro.

Sento-me na esplanada como qualquer cidadão, peço uma água de Porto Santo e vejo os rolos de fumo, os polícias, os bombeiros, os jornalistas, os padres e as senhoras da Cruz Vermelha. E pude desfrutar o verdadeiro objectivo da "Obra" do potente cheiro a ozono queimado que tudo aquilo largava.

Passa por mim a correr o próprio Hitchcock, vestido de toga romana em chamas, perseguido por um bombeiro de fálco extintor em punho. Então, algo de estranho acontece: o Hitchcock tira-me o havano dos lábios (entretanto extinto), acende-o pressionando o manipulo do extintor que o bombeiro, muito vermelho, segurava. Continuam a correr saltando chispas e labaredas enquanto eu, de cartão da Caixa em punho, volto ao manicómio para levar mais um "chuto". Esta vida é demais para mim...

P.S. Soube por uns amigos que o engenheiro, após ler o Sátiro "Diversionis Gordura Feminis", mandou a Belém uma bondosa (baldosa ou bulldozer) com ordens para destruir o monumento das cordas e das bússolas. No entanto o motorista, ou porque foi mal informado por esquerdistas da zona ou porque já lá foi de má-fé, fez-se enganado e destruiu antes o Parque de Diversões. Nada está no entanto perdido — ele que passe ao monumento. No dia seguinte é achada uma âncora no Palácio de Belém, uma corda em S. Bento e uma bússola na Assembleia. "Errare humano est". O parque de diversão reconstrói-se mas o mamarracho que lhe fez sombra não. Abaixo as pétreas ornamentações.

Sátiro

très difficile

façon rigoureuse.

approfondie

dans

ma...

le

er 70 et décret du 8 % jusqu'à 50 000 F.
 , la profession d'agent 7 % de 50 à 100.000 F.
 it régie par la loi et 6 % de 100 à 150 000 F.

que vous vous posez

documents numéro.

travaille

une visite problème vous



preneient à ca
 teurs qui, apr
 vont traiter ex
 le vendeur
 il y a servic
 rémunéré
 nêteté.
 Enfin,
 temps
 immob
 avec
 vous
 vite à
 avec le

expresse sur
 le, vous pou
 er des fonds
 dans les mains
 er. Exigez de
 u conforme à la
 ux des notaires).

la loi depuis le
 et sont dégressifs
 Prix de vente de la

honoraire
 sont régis
 février 19
 vivant le

les n
 Ce sont d
 par le C
 de la Ju
 de la r
 ble. Is
 gars

Ci da rre

questions l'état Il est

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

