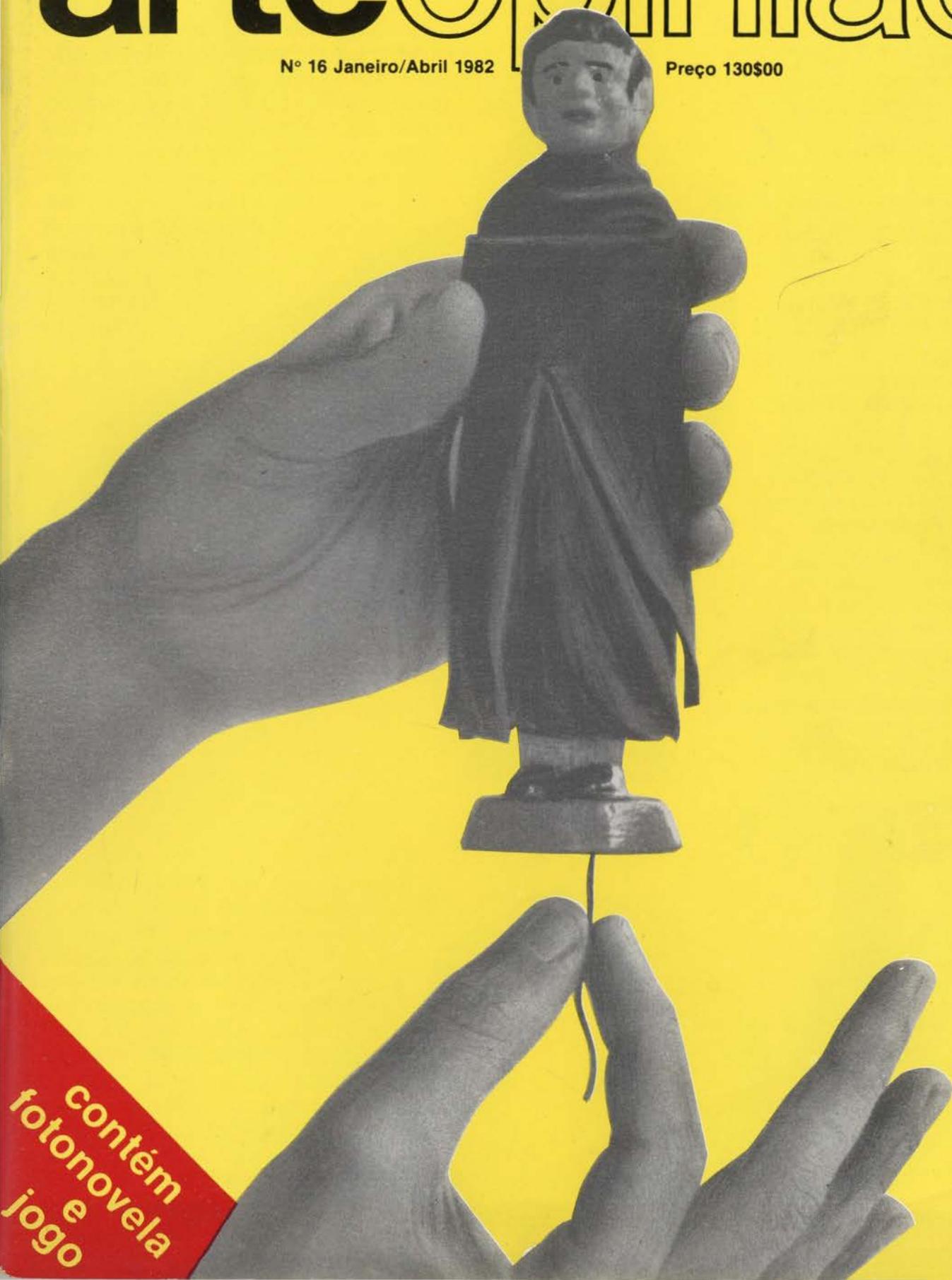


arteopinião

Nº 16 Janeiro/Abril 1982

Preço 130\$00



contém
fotonovela
e
jogo

arteopinião

director

Eduardo Coutinho

redactores

Álvaro Rosendo
Jacinto Nóbrega
Joana Zúquete
Júdice da Costa
Luísa Lima

colaboraram neste número

Luísa Schmidt
Luiz Carvalho
Vitor Nina

capa e arranjo gráfico

Eduardo Coutinho

propriedade

Associação de Estudantes
de Artes Plásticas e Design

sede

Escola Superior
de Belas Artes de Lisboa

**composição, montagem
e impressão**

GRUA, Artes Gráficas Lda.
Calç. dos Barbadinhos 114-A
Telf. 840515
1100-Lisboa

distribuição

DIJORNAL
Rua Joaquim António de Aguiar
64-2º Dtº
1000-Lisboa
Telef. 65 73 50/65 74 50

periodicidade

quadrimestral

preço

130\$00

tiragem

2.500 exemplares

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



Porte pago

arteopinião

W.22827
ainda mexe!

Sim senhor: ARTEOPINIÃO ainda mexe. Mas porque é que mexe? O que a faz mexer? Porquê? Bem... creio que devíamos dizer: porque, apesar de tudo, representamos algo na divulgação da arte em Portugal; porque conseguimos, por mérito próprio, interessar alguns dos muitos enjoados da retórica borolenta dos jotaéles e do dizquefaz e dizqueesfola das "vanguardas" mal aprendidas em livros

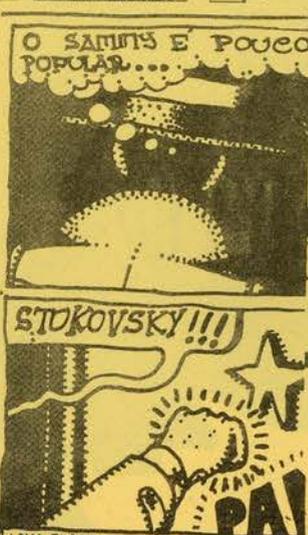
receber correspondência e porque somos teimosos. O que a faz mexer? A isto poderíamos responder: o incitamento e a colaboração que recebemos dos leitores, o paupérrimo panorama editorial português no campo da arte; a ajuda dos que, embora não concordando connosco, preferem criticar-nos em vida do que elogiar-nos depois de mortos e a profunda convicção de que, apesar de tudo, vale a pena. Pois é! Também isto não é verdade. O que faz mesmo mexer a ARTEOPINIÃO é um profundo ódio à cultura; estamos empenhados num maquiavélico projecto político que visa, através do terrorismo cultural, abalar os órgãos do poder democrática e legitimamente eleitos. Esta é que é a verdade!

de segunda mão; porque somos uma hipótese de vida numa escola moribunda; porque, enfim, somos um espaço não conquistado, que tem na mudança e na dúvida a sua razão de ser. Podíamos dizer tudo isto. Era bonito. Mas não é verdade. ARTEOPINIÃO ainda mexe porque nós gostamos de ver o nosso nome impresso, porque não conseguimos descobrir outra maneira de gastar o subsídio, porque gostamos de



Sumário

- 5 A supervedeta do horror
Uma carta de Florença
por **Filipe Rocha da Silva**
- 9 Um beijo no cimento
Jacinto Nóbrega
- 12 A imagem e a arte
"Grupo Arte e Ordenador" de Belfort
António Quadros Ferreira
- 14 A forma na arquitectura
ou a arquitectura da forma
José Manuel Pedreirinho
- 17 Um amor impossível
Fotonovela **ARTEOPINIÃO**
- 22 Cinema/Pintura (duas escritas)
Manuela Synek
- 25 A função do drama na escola primária
Luis Aguilar/Carlos Fragateiro/António Nóvoa
- 28 Entre o imaginário e o comportamento
José Teixeira/Carlos Nogueira
- 30 O Picasso na barriga
Reportagem **ARTEOPINIÃO**
- 32 Jogo do Subsídio
- 34 "Nocaribe"
Maria Rodriguez
- 37 Arte incomum
Victor Musgrave
- 40 Continuidade na poesia visual
portuguesa
António Barros
- 44 Figura reclinada
E.M. de Melo e Castro
- 46 Fão, na rota de um artista perdido
Luiz Carvalho
- 47 A herdeira
BD de **Fernando Brito**
- 53 Cinanima
Daniel Tércio
- 55 Diário de uma guerrilha íntima
Fernando Grade
- 57 Fotopinião
Coordenação de **Luiz Carvalho**
- 60 A 3º via para a Arte
O Pim
- 62 Breves



Este senhor é o Pablo Picasso (1881-1973) que já é centenário. Portanto o menino deve ter muito respeito, pois ele é o pai da Arte moderna. E com os pais não se brinca!





Este senhor é o Fernando Pessoa (1888-1935) e é melhor o menino começar a ter-lhe respeitinho, pois já falta pouco para o centenário. Além disso, ele também é "pai" de muita gente por aí!

A supervedeta do horror

Uma carta de Florença por Filipe Rocha da Silva

Caro João:

A infância é um espaço na vida das pessoas em que só há presente. Em compensação o mundo dos adultos tem já passado, presente e futuro. Entre a criança e o adolescente vai um imenso espaço, do qual ninguém fala mas que é vital. É neste que a influência do mito Satanás me parece mais forte, nas pessoas influenciadas pela parte da Igreja Católica de países subdesenvolvidos que se manteve medieval (anterior ao Renascimento e à Reforma) — como sabes, outra parte da Igreja evoluiu — onde as injustiças são mais gritantes, como prova o exemplo de alguns países Latino-Americanos.

A importância deste Demónio consistia em estar na base da divisão entre Bem e Mal. É assim que todos pensamos ainda, não é? Na verdade, segundo nos diz a Doutrina, no princípio não haveria nem Bem nem Mal. Estes apareceram, não com o pecado de Adão, mas com a rebelião dos anjos "maus" e particularmente de Satanás, que no entanto era antes o "anjo mais querido de Deus" — as ideias de todos os grandes políticos são geralmente traídas pelos seus "braços direitos". Adão foi antes a vítima da pre-existência desta situação de conflito que desconhecia e da qual só

viria a aperceber-se se Deus se dignasse permitir-lhe provar os frutos da "Árvore da Ciência".

Bem e Mal que não são elocubração abstracta da razão mas se destina a facultar aos detentores do critério o uso da recompensa e do castigo que são a base — diz-se — da boa educação infantil, pelo menos o argumento mais convincente. Dir-me-ás que tudo isto começou com a propriedade privada — já sei que leste o Engels...

Se tivesses lido antes o S. Tomás de Aquino saberias que o Bem e o Mal invadem o campo da estética. O Bem e o Belo são uma mesma coisa, o Mal é Monstruoso, ou vice-versa, versus vicii (se não esqueci o meu latim).

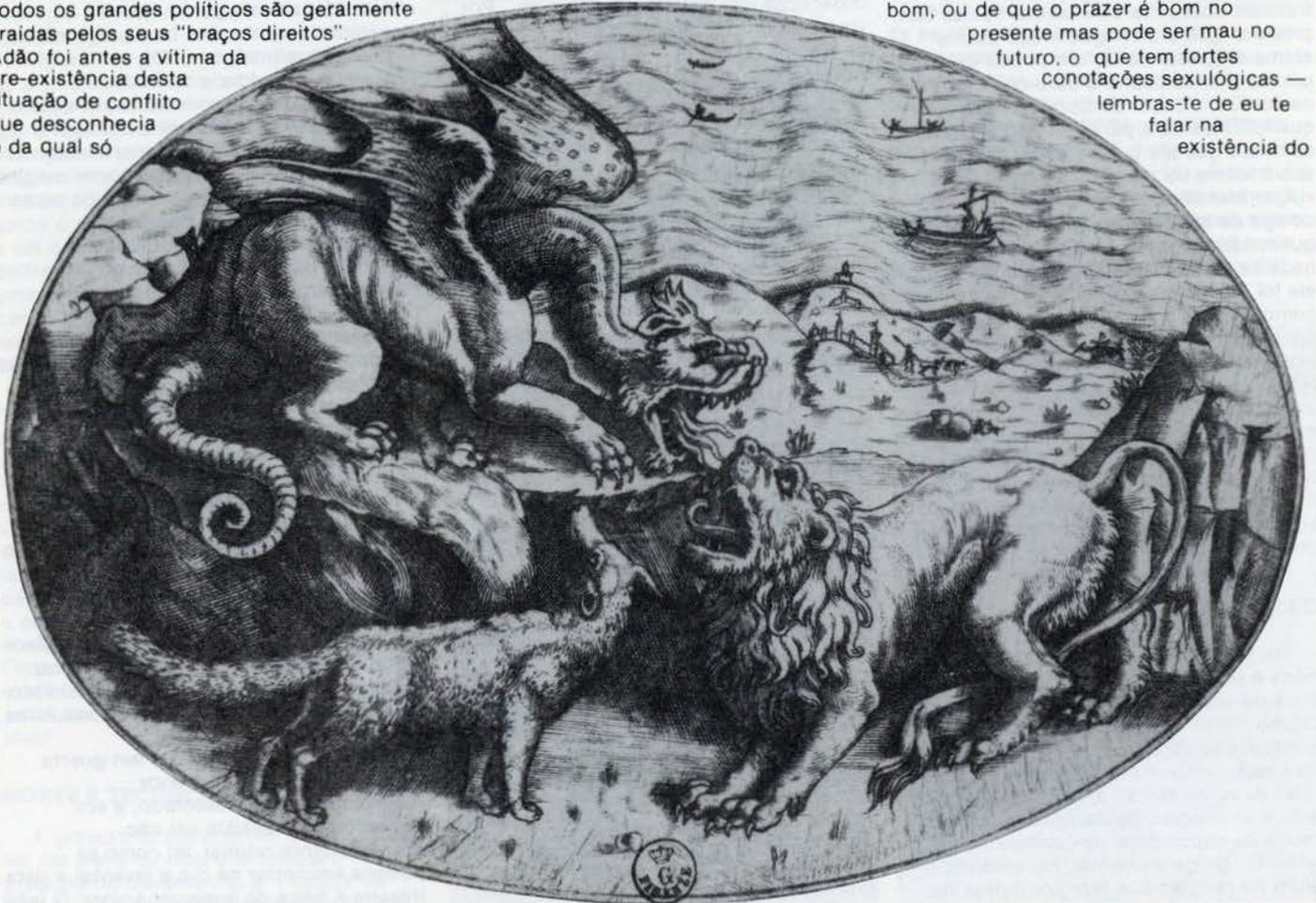
A realidade, essa, é três, como Deus: o Céu, a Terra e mais o Inferno. Fora, é claro, o limbo e o purgatório que foram e são assuntos demasiados controversos, que deixamos aos conhecedores.

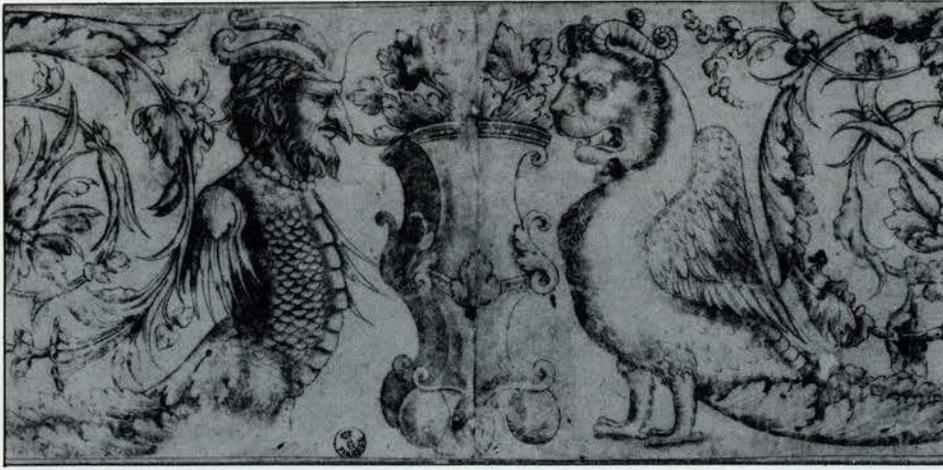
SATANÁS, A SOMBRA DA CRIANÇA

O Diabo parecia acompanhar todos os passos da criança, era o inimigo que

desafiava a vigilância da sua auto-censura quando a censura externa (paterna) não estava lá. Deus vê tudo! A criança católica discutia com o Diabo a opções da sua vida, ele participava (ou dava origem?) nos seus pesadelos nocturnos. É tão assustador porque à segurança da existência de um Deus Bom todo-poderoso, acrescenta um Ser Mau igualmente poderoso. Podes contestar que eles sejam apresentados aos católicos como igualmente poderosos, mas o que é verdade é que a criança sabe que tanto pode acabar no Céu como no Inferno, depende apenas da sua capacidade de auto-repressão, chamada o "livre arbitrio".

Uma criança sensata acaba realmente por não distinguir o Deus do Demónio, porque se Satanás castiga activa e positivamente, Deus castiga pela negativa, por omissão, não conduzindo a alma, que é o mesmo "eu" quando vivo, ao céu e deixando assim campo aberto ao Mafarrico para fazer das suas. Todo este sistema introduziu em nós noções extremamente interessantes, como à de que ser seduzido não é forçosamente bom, ou de que o prazer é bom no presente mas pode ser mau no futuro, o que tem fortes conotações sexológicas — lembra-te de eu te falar na existência do





passado/futuro como ponto de clivagem entre a criança e o adulto? Enfim, trata-se de uma série de conceitos de incidência moral (teóricos mas traduzíveis em comportamentos sociais) inegavelmente úteis a esta sociedade. E a outra? Qual outra?

SATANÁS E DRÁKULA

A imagem que temos de Deus paira um pouco acima de todas as formas físicas, como convém — geralmente é velho, tem barbas brancas, é um pouco parecido com Moisés no fim da vida, mas outras vezes aparece sob a forma de outro dos membros da Santíssima Trindade, quer Jesus quer a pomba. Em compensação, Satanás possui características físicas bem precisas que o distinguem dos outros animais, apesar de ter um pouco de cada um: os pés de cabra, a barbicha de bode, os cornos, o rabo. Embora os católicos, quando lhes dá a paranóia perseguitiva, admitam que ele pode mesmo aparecer sob a forma da mais pura donzela e seja vulgar identificá-lo com algum familiar, colega de escritório ou de carteira de quem não se gosta, mas contra o qual nada se pode. Não se compreende como ele foi buscar a um animal tão inofensivo como a cabra a definição do essencial de um personagem tão aterrador, e o mais estranho é que resulta mesmo diabólico. Não consigo já olhar para uma cabra sem sentir calafrios, a menos que já a conheça muito bem. E, em meios laicos, basta pensar no cinema e banda desenhada de horror para notar uma forte influência diabólica/tradicional em toda aquela simbologia de ficção para-científica de presente, passado ou futuro.

OS DIABOS E EU

Na História da Arte, rigorosamente, nada é original e tudo é original. Não se trata de um trocadilho que reproduzo do último número do Reader's Digest, mas da constatação de que, por muita vontade que haja, é tão impossível repetir como criar de novo não só a 100% mas também a 80%. A imagem de Satanás reúne em si muita da capacidade de confabulação anterior, grega e oriental. No entanto, o êxito da religião que tem por detrás fez

dele uma das figuras mais fecundas da história conhecida, isto é, uma das que mais factos sociais — políticos, diz o "Expresso" — gerou. Basta tomarmos os acontecimentos pelos quais foi considerado responsável na Idade Média, as pessoas que foram julgadas e condenadas por entendimento com ele, e teremos um número mesmo assustador.

Olha: em 1348 houve as célebres epidemias de peste negra que dizimaram subitamente metade da população da Europa. Quem é que pensa que organizou tudo? Por esta e outras foi ele tantas vezes pintado, descrito na literatura, gravado em folhas volantes que passavam de mão em mão entre o povo iletrado, representado em grandes frescos didácticos nas paredes das Igrejas... Por isso escolhi o título desta carta que aqui te mando. "Heaven is a place where nothing ever happens" ("O céu é um sítio onde nada acontece nunca") é o título de uma canção pelos "Talking Heads", um grupo de Rock/New Wave tão importante como os "Grateful Dead" e o "Acid Rock" no fim dos anos sessenta. É esta a impressão que se extrai das inúmeras imagens do céu que sempre foram aparecendo, com os santos passiva e estupidamente sentados, organizados, direitinhos, não parecendo extrair qualquer prazer visível da contemplação de Deus.

Num vivo contraste, no Inferno — o local de trabalho dos diabos —, os carrascos parecem estar a passar um bom bocado, gozar mesmo de uma certa felicidade, alimentando o braseiro infernal no qual se chamuscam os corpos e almas dos pecadores, exercitando sobre eles falos em forma de tenazes, numa orgia de sofrimento. Se tivesses que escolher qual o teu papel neste drama Universal qual o que escolhias? Eu escolhia o de diabo, sem dúvida. Não é que tenha quaisquer tendências sádicas, e não é que extraia prazer do sofrimento dos outros, mas o tédio que se deve sofrer no céu, e a dor dos ex-pecadores, não me dava outra alternativa.

Eles parecem estar a divertir-se sinceramente, e no entanto foi para eles grande castigo serem expulsos para o inferno, porque queriam, como as superpotências, tomar conta do Universo inteiro. Ter-se-ão conformado perante a

tarefa de forneiros da humanidade? Diz-se que o julgamento final, o apogeu da distinção entre o Bem e o Mal que sempre inspirou numerosas composições artísticas, é o supremo triunfo do Bem sobre o Mal, de Deus sobre Satanás. Na nossa inocência de incrédulos não percebemos bem porquê, visto que Satanás continua a viver eternamente feliz e contente, torturando as miríades de almas e corpos que um julgamento severíssimo e portanto generoso (para ele) lhe fornece. Que triunfo de Deus é este? Acabar com o mundo todo de uma vez em vez de ir pelas paróquias, através de uma caveira munida de uma grande cegadeira, ceifando apenas vidas? Para quando, Deus, o julgamento não de nós, pobres mortais, mas de Satanás e de todas as perversidades que continua a cometer? Para quando o fim do centro de vício e escândalo moral chamado Inferno? O fim da dualidade Bem/Mal?

O que é incrível é pensar no traumatismo imenso que Satanás representou para um imenso grupo de seres humanos, sobretudo neste segundo milénio da era cristã... a Supervedeta do Horror.

O DIABO É UM ANIMAL

Como já te disse, a imagem/ideia de Satanás, tendo uma personalidade própria, encontra elementos de toda uma mitologia anterior em que, cada vez mais à medida que recuamos na história conhecida, nos surge um homem impotente perante uma fauna aterradora (os monstros marinhos). Dir-me-ás com razão que já na Idade da Pedra as pinturas rupestres representavam aquele sector restrito que era útil e dominável no meio animal, mas foi-se sempre tentando conjurar também através do poder mágico da imagem o incontrolável, da razão e muito além da força do braço.

Na primeira gravura podemos encontrar um exemplo típico de um desses animais, fruto desse Temor Original, e a que se pode chamar grifo sem grande precisão, nem réptil, nem quiróptero, nem serpente, nem felino, mas tendo um pouco da dose de sinistro de todos eles. Poderíamos encontrá-lo nas narrativas trágico-marítimas dos portugueses que nesta altura sulcavam os mares em busca do Grande Oriente que lhes havia de trazer fama e fortuna passageiras (atenção às embarcações costeiras que vêm sobre o mar!), no gótico de Notre Dame de Paris, na tradição literária de vários povos não-europeus. Numa importante recolha publicada no fim dos anos 60, Jorge Luís Borges refere algumas centenas deles que vai buscar igualmente à literatura moderna ("El libro de los seres imaginarios" — Buenos Aires 67).

Mas o nosso animal está em guerra com um leão mais ou menos realisticamente representado, e em primeiro plano assiste um cão absolutamente normal, tal como se poderia encontrar na rua a levantar a pata traseira à beira de qualquer árvore. O leão

está situado num plano inferior, aparentemente desvantajoso, e a posição em que se encontra o cão é de todas a mais ambígua e interessante. Na realidade, parece não sentir qualquer medo mas apenas uma certa curiosidade, com o focinho perto das garras do monstro — não dá para perceber se é só curiosidade ou se faz causa comum com o leão. Os barcos, que já referi, e a presença do mar no terceiro plano, fazem lembrar inconscientemente a origem marítima de todos os animais e, com mais lógica, o início das navegações que tanto vieram alimentar a imaginação fantástica dos povos. De assinalar a forma invulgar da gravura e a maneira organizada como se distribui tematicamente: primeiro o conflito animal, que constitui o tema principal do gravador, depois uma paisagem já humanizada, que poderia ser contemporânea da execução da gravura, e finalmente o terceiro plano de que já te falei.

O DIABO É UM HOMEM

Na segunda gravura encontramos, numa curiosa simetria, duas fases da evolução da mesma ideia, enquanto monstro (metade água/metade leão, mais cornos) e já humanizado, ressaltando a ideia de que o diabo é identificado a um homem. Neste friso aparentemente decorativo em que o sentido se mostra como secundário em relação à forma, esta tem como leis fundamentais a simetria e a evolução em espiral de uma sequência de formas vegetais ou animais, pontuadas por figuras de gosto pagão. Ausência total de elementos cristãos, se considerarmos que não temos elementos para considerar que a figura humanoide da esquerda é, na intenção do gravador, Satanás. E realmente não temos. No entanto, não nos interessa tanto a intenção do gravador como o que a figura, objectivamente, é — e ela é satânica, com uma espécie de chifre de rinoceronte a meio formando uma estranha armação, os cornos entre o carneiro e a cabra, as barbatanas e escamas de peixe e a coluna vertebral estranhamente à frente do peito.

Não só o gravador viajou livremente no meio animal, compondo os seus personagens de elementos colhidos em espécies diversas, mas existe também uma interpenetração entre o reino animal e vegetal. Se ainda não tiveres reparado, vê agora um esqueleto de uma cabeça que está na penúltima volta da espiral no lado direito, perto da mão do homem que parece usar chapéu alto. Depois compara-a com uma forma vegetal que está no sítio correspondente do lado oposto. Finalmente concentra-te sobre a expressão dos dois personagens principais. O que te diz o diálogo entre eles?

MORTE E TECNOCRACIA

A gravura terceira, como talvez possas ler, faz parte de uma das famosas prédicas de Savonorola, a "Prédica da Arte de Bem Morrer". Savonorola foi um

frade Dominicano "radical", fruto de uma cisão "anti-revisionista" operada no século XV, nascido em Ferrara mas que se tornou célebre pela sua doutrinação moral entre o povo de Florença no último quartel do século XV. Empolgava as multidões com as suas profecias do fim do mundo, do papel histórico que os florentinos teriam a desempenhar, com a defesa das liberdades cívicas e da democracia. Terá possivelmente falado de mais, porque, tendo contra si os Médicis e também o Papa, foi queimado em 1498 em plena Piazza de la Signoria com outros dois dominicanos. Esta gravura é parte de um conjunto de folhetos que circulavam entre letrados e quem só sabia ver a imagem, que continham o essencial dos ensinamentos que o mestre foi transmitindo enquanto pôde.

Neste caso, o objectivo não consiste tanto em representar o Céu e o Inferno mas sim a Morte em si mesmo como algo de neutro, friamente técnico, que se limita a trucidar os corpos com o seu carro e facultar assim a evolução vital. Levar as almas para o céu ou inferno já é um problema diverso, a cargo de outras entidades. A morte será também a (única) cristalização de um ideal igualitário, pois face a ela não existe qualquer discriminação de ordem moral (bons e maus), de ordem social (reis, bispos, pobres, guerreiros), de ordem sexual (homens, mulheres).

Com a sua ferocidade implacável (expressão dos bois, imensa segadeira) e os seus estandartes (ossos), ela é um elemento técnico indispensável para o posterior julgamento, mas que por estar acima da dicotomia bem/mal é em certo sentido independente de Deus, está em autogestão. Repara que as caveiras que decoram o altar ambulante se estão a rir: a morte ri-se do seu próprio poder comparado com a fragilidade da vida, ou apenas realidade anatómica? Na verdade não sei se já reparaste que todas as caveiras não têm maneira de ocultar os dentes, parece que se estão sempre a rir...

Ao fundo, entre os blocos rochosos

negros, está a cidade de Firenze, na qual sobressai a cúpula do Duomo, enquanto a árvore seca que está em frente parece uma metáfora da vida que se esvai.

Nos anjos do lado direito e nos demónios do lado esquerdo encontramos o habitual uso do elemento luz como forma de distinção entre o bem e o mal. Branco para o bem e preto para o mal. Por isso, os anjos voam para o canto onde parece estar o sol e os demónios para nuvens tracejadas a negro. Mas atenção: a figura de Deus, por um lapso do gravador, aparece com a cabeça cortada. Um lapso que na Idade Média, numa das primeiras gravuras que são conhecidas em Itália, não devia incomodar muito o público.

MORTE, A MELHOR CONSELHEIRA

A gravura quarta, como reconhecerás, é da mesma série que a anterior, destinada a promover a moralização dos costumes através do pensamento na morte. A morte é portanto uma realidade essencialmente positiva, que convém trazer sempre consigo na consciência, o que altera um pouco o sentido da análise da gravura anterior, em que a morte era antes apresentada como mero instrumento técnico, portanto neutro. Na realidade, se antes se chamava a atenção para a eficiência (ferocidade, impossibilidade de lhe escapar), neste caso aparece como uma boa conselheira que indica ao cidadão o caminho do céu ("Para cima"), ao mesmo tempo que um jovem demónio lhe dá a alternativa: "Para baixo" — centro da Terra, fogo. O facto de as letras do discurso de ambos terem sido gravadas inadvertidamente das esquerda para a direita na madeira, e surgirem portanto invertidas nas provas, não surpreende tanto se considerarmos que se trata, como já te disse, de uma das primeiras gravuras conhecidas. A morte, a boa conselheira, tem a arma calmamente encostada ao ombro, ao passo que o rico florentino que com ela fala (repare-se na bolsa do dinheiro pendurada abaixo da cintura) olha antes para o demónio,



parecendo mais tentado em seguir directamente para o inferno.

Ao Inferno e a Satanás é atribuída uma dimensão incomparavelmente superior, sintoma de uma religião que se impunha mais pelo medo do castigo do que pela promessa de uma recompensa, um pouco vaga. Foi este tipo de religião que S. Francisco de Assis tentou substituir, sem êxito mas num esforço muito útil, por uma religião de amor, na contemplação de Deus.

A forma esférica do mundo só viria a ser provada pelas viagens de circunavegação de Fernão de Magalhães, mas não há dúvida que o céu e o inferno são neste caso grandes círculos negros, nos quais os habitantes são abertos a branco.

Vários pormenores são dignos da maior atenção. No céu, Deus é um velho de barbas brancas, que parece pedir desculpa pela existência do bem e do mal, rodeado de uma mandorla de querubins que mais parecem caveiras. Na Sua contemplação estão várias figuras da hierarquia celeste, entre as quais anjos que, no exterior, fazem soar as tubas, sendo o som representado como na moderna Banda Desenhada por um tracejado. No inferno podes encontrar vários aspectos curiosos, mas chamo-te apenas a atenção para a nudez tanto do principal como dos seus soldados, de lança ao ombro, e para a forma como as chamas crepitam um pouco por todo o lado. Ao longe vê-se Florença e vários outros castelos. Um dos aspectos mais curiosos nesta gravura consiste na representação do rio Arno, que banha Florença, a negro, em primeiro plano e até às cidades, que aqui parece larguíssimo tal é a distância a que estão as casas, mas que é muito estreito. Os limites do inferno servem também de base na qual, quais trapezistas, se situam as figuras principais.

DEPOIS DO APOCALIPSE

Eis agora o Julgamento Final numa gravura que parece ser uma cópia de uma pintura do Fra Angelico que recentemente vi, por acaso, num museu do Convento de San Marco. Estamos algures no futuro (talvez no ano 2000...), acabou de se dar o fim do mundo, o Apocalipse previsto por S. João, o Evangelista, com todo aquele "casino" (confusão em calão italiano) de cataclismos naturais e fenómenos mágicos necessário para acabar com uma coisa tão complexa como o mundo. Deste, restam meia dúzia de sepulturas violadas, abertas, inúteis, uma árvore e alguns arbustos plantados num plano inclinado que conduz ao céu.

O Julgamento Final bem pode ser considerado o apogeu, a cerimónia final, do grande cisma entre o bem e o mal, a vitória da ordem sobre a desordem, da lógica sobre o caos. O local em que cada coisa está colocada tem o máximo significado e não existe qualquer semelhança entre o que está em cima e o que está em baixo, o que está à direita e à esquerda, ao contrário do que nos ensina a filosofia oriental — a ordem dos factores não é arbitrária, como nas operações algébricas. A forma geral da gravura, se a vires de longe, é um gigantesco olho no qual a figura de Cristo seria uma grande pupila saliente. Cristo (centro/cima), que substitui o Pai presidindo à operação, para que tudo se faça segundo a sua vontade. Rodeiam-no uma dupla mandorla de querubins e depois anjos adultos entre os quais o mais importante segura os símbolos do martírio para que o artista os possa representar — uma culpa que pesa sobre todos nós.

É curioso pensares que conforme as representações artísticas do Julgamento Final eram feitas numa época de optimista prosperidade ou de paranóia colectiva, assim Deus (ou Jesus por ele),

era representado beatificamente contemplando os bons que eram conduzidos para o Céu, ou então fulminando na sua cólera os maus que eram relegados para o Inferno. Deste ponto de vista, foi muito elucidativa para mim a comparação entre um fresco de Francisco Traini, pintado em meados do século XIV no cemitério Campo Santo em Pisa (depois da Peste Negra que devastou a Europa em 1348), com o Último Julgamento pintado por Giotto no princípio do mesmo século, antes da catástrofe. A diferença entre um Cristo em cólera com a mão levantada num gesto Shakespeariano, incitando à violência os anjos/polícias que trabalham com espadas sobre os corpos dos condenados, e um Cristo misericórdia e amor, lamentando sinceramente a própria existência do Inferno. O humanismo de Giotto tem uma grande palavra a dizer neste contraste, mas também o "espírito do tempo".

Por baixo a grande Assembleia de Deputados (santos e mártires antigos e modernos), a grande mistura de classes no céu e também no inferno. São reis, papas, nobres, guerreiros, homens do povo, cortesãos, mulheres comuns. De um lado são amparados pelos anjos a subir as escadarias do céu, com as pernas certamente um pouco tolhidas por muitos anos de tûmulo. À porta do céu, animados, aglomeram-se amigos e familiares, ou então o céu está superlotado e nem tudo vai bem.

A estrutura do Inferno é bastante mais complexa e interessante. Os animais satânicos encontram uma enorme dificuldade em encaminhar com os respectivos tridentes uma multidão renitente, e com as forças que lhes dá o desespero, para o centro de tortura correspondente ao pecado venial pelo qual cada um havia sido condenado. No canto superior da multidão, um soldado, que não se esqueceu de levar a arma para além da morte, está mesmo a fazer passar um mau bocado a um diabrete. Repare-se nos eclesiásticos, bispos e mesmo um papa, entre a turba condenada ao Inferno — um tipo de crítica a que Gil Vicente, o maior autor de teatro medieval português, não se escusou.

Para vermos como tudo isto se passa, o autor efectua uma espécie de corte na montanha que desdobra perante a nossa vista o subsolo, onde tudo parece já totalmente sob controle. Para cada pecado há um castigo apropriado que os oficiais de cerimónia (monstros atentos e prazenteiros) exercem sobre corpos quase nus. A maior caverna, o maior caldeirão, o Satanás mais possante e selvagem, é reservado para a soberba. Depois de tragados pelo Diabo Grande qual será o destino dos pobres pecadores? Acabará aí o seu triste destino? Valerá a pena ter confiança no destino?

**Florença, Janeiro de 82
Fillpe Rocha da Silva**

PS: As fotografias que te mando são do Gabinete de Desenhos e Gravuras da Galeria de Uffizi.



Um beijo no cimento

"QUEM ESCREVE EM SEGREDO, TEM A FORÇA DE UM PENEDO"

Esta citação-protesto teve origem noutra máxima publicada no nº 15 da AO (pág. 38). A presente citação é subscrita por Fernando Abusador, pseudónimo obscuro, insignificância pra-teada e Burromestre da cultura clandestina que nos solicitou entrevista, da qual reproduzimos algumas passagens (apenas as mais picantes).

A fim de tornar mais real a informalidade das nossas intenções, temperámos a entrevista com algumas cronologias livres. Tentamos assim possibilitar um modesto contencioso psicológico entre a notícia e os leitores mais belos e interessantes. Para que se retome o fio à aventura e a todas as viagens...



Fernando Abusador, 26 anos, um poeta de gaveta que se esconde no nevoeiro. Adepto do PS (Passe Social). Gosta de pessoas de idade, tem mais de cem amigos e é desconhecido até à medula. Perante a máxima de Victor Hugo: **"Quem escreve em segredo, escreve mal"**, manifesta profundo desacordo:

"Isso é mentira. Além de que a frase não pertence a Victor Hugo mas sim a Karl Marx. Por outro lado, quando digo que se tem a força dum penedo quando se escreve em segredo, quero dizer que acabamos sempre por escrever acompanhados..."

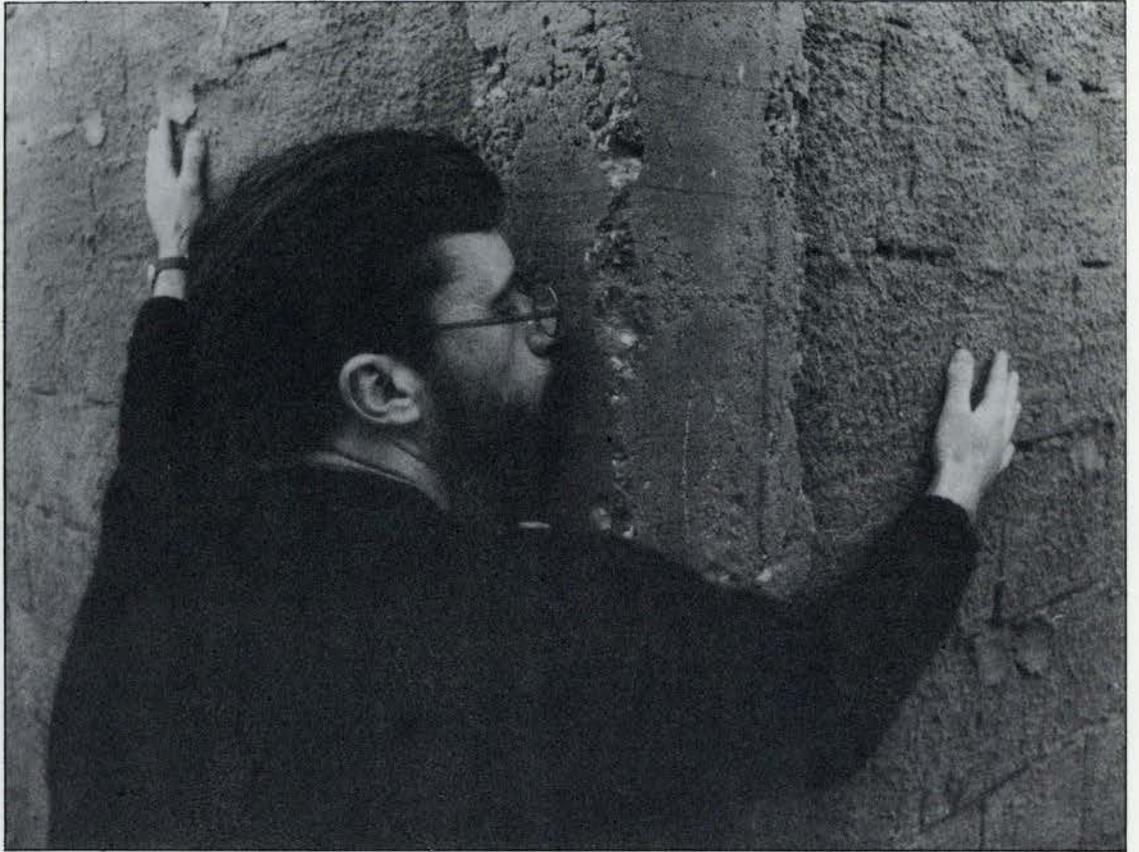
Então sempre é acompanhado que se escreve:

"Sim, de certo modo, mas na companhia do Alter Ego! Isto é, um mesmo suporte físico para duas realidades interiores. O que torna evidente um diálogo fora e dentro dum mesmo palco, de algo permanente dum Teatro fascinante que nos salva da solidão! O penedo é um símbolo. Na verdade sou pouco dado à imobilidade. Neste caso, o penedo é um símbolo de força, de movimento estático (porque faz mover os espíritos e os estilos). Um pedregulho, um penedo, é uma presença que nos obriga a contorná-lo e reproduzi-lo depois dos treinos à beira-mar onde molhamos os lábios e desenhamos as nossas paixões. Treino que serve para beijar melhor as esquinas molhadas dos corpos suados, onde esqueço o universo dos doutores..."

1914 — 28. Junho — Gavrillo Prinzip, terrorista sérvio-bósnio por causa da bagonça austríaca, assassina o Arquiduque Francisco Fernando e a esposa, em Serajevo. Acto consumado numa viragem a sépia, pixilagem e fumarada dos disparos. Segue-se a confusão e uma semana depois começa a Primeira Grande Guerra Mundial, conhecida nos meios bélicos como "a dos punhos de renda até partir a espinha".

Comentário sobre o casamento entre o artista e o político fundidos numa mesma entidade:

"Dada a complexidade estrutural do mundo de hoje, é com uma certa deslealdade que cito Ernst Fischer: 'A literatura e as artes do último mundo burguês tendem cada vez mais para a mistificação. Esta consiste em ocultar a realidade com o mistério', no entanto posso ainda responder com outra pergunta: será o exercício do voto compatível com o orgasmo? Claro que sim, mas salvaguardando certas latitudes ora consideradas marginais em relação ao nosso ofício extenuante de calar sempre a 'velha necessidade' de classificar 'tendências reacconárias' e 'tendências progressistas', ou não será visível que tudo caminha no sentido do matrimónio de dois estilos de vida, outrora antagónicos e hoje tão próximos, tão irmãos, tão artístico-políticos e assim sucessivamente até o Homem deixar de cantar os açalmes, as trelas, os horários e o papel selado para as promoções".



1915 — 25. Janeiro — Primeira conversa telefônica entre A. G. Bell de Nova Iorque e T. A. Watson, de S. Francisco, onde se ajustaram os pormenores do assassinio de Gregory Rasputin (amante da Czarina), que se realizaria quase dois anos depois em Petrogrado.

Fernando Abusador sabe cozinhar, namorar e arrumar móveis modernos. Define assim a sua conotação com o todo social:

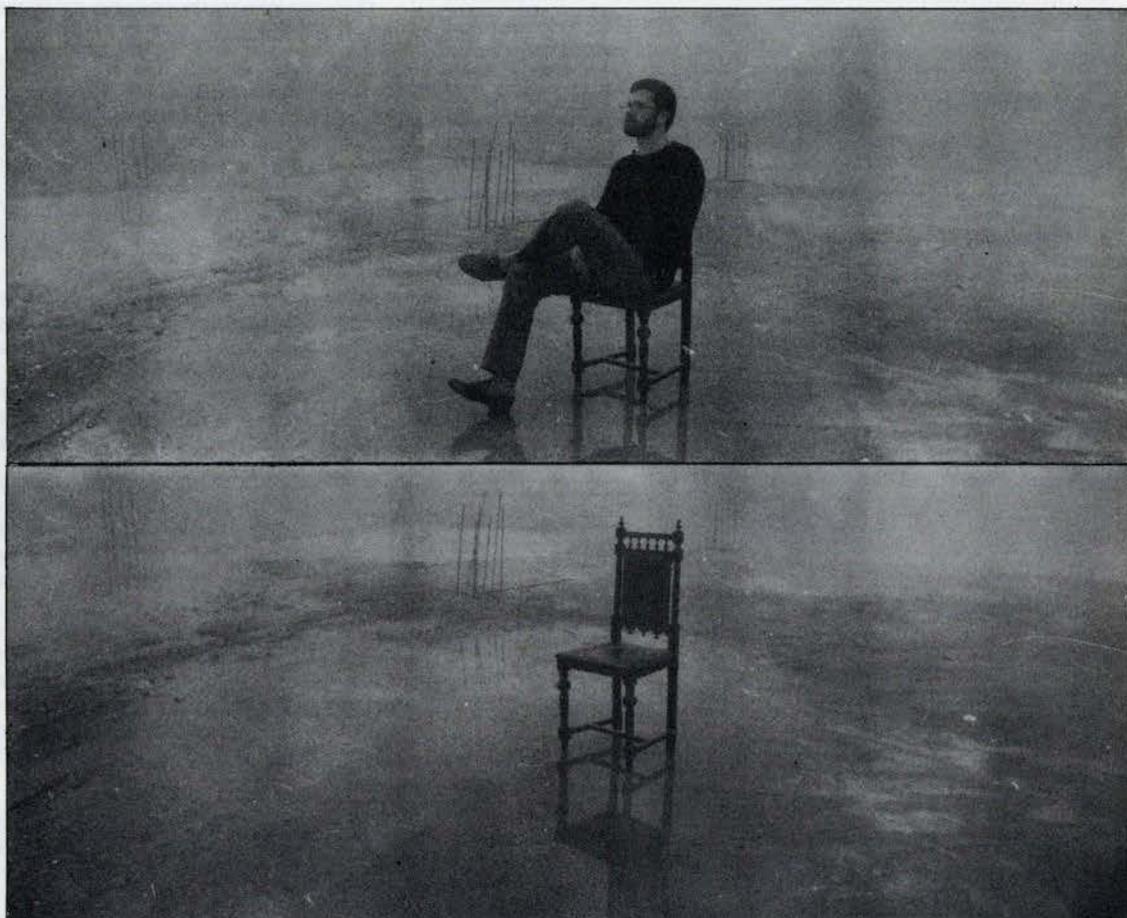
"É uma preocupação constante. As inconformidades bioculturais acentuam-se à margem da conquista espacial. Os valores simbólicos, abstractos, são impostos pela sociedade aos indivíduos, daí a discrepância entre o temperamento nato do indivíduo (necessidades sexuais por ex.) e valores abstractos (condenações, proibições, etc.) constituídos pelos padrões da sociedade, que podem conduzir o indivíduo ao desajustamento da sua personalidade. A gravidade deste problema é tal, que nalguns casos, é a própria sobrevivência biológica do indivíduo que está dependente da observância daqueles padrões. A submissão, o conformismo é o ambiente social de hoje. E o homem derrotado o seu corolário. E urgente a necessidade de uma reformulação de códigos, de regras, da criação de novos valores sociais. Mas tudo isto não se faz sem homens livres".

1922 — 30. Outubro — Mussolini à frente da Marcha Fascista sobre Roma, toca violino sem parar e só lhe falta incendiar a capital. Mas Sofia Loren ainda não era nascida de certeza absoluta.

1927 — 6. Janeiro — 600 fuzileiros americanos são enviados para a Nicarágua a fim de defenderem interesses pátrios.

Agricultor de passatempos: Proust, Astérix, Super 8 e Natação. Comediante consagrado no teatro amador, Fernando Abusador é um apaixonado do fait divers, do quotidiano pitoresco:

"Tem o seu valor intrínseco. Constitui outra maneira de viver, de estudar o quotidiano, um pouco a Alquimia do Verbo do Rimbaud recheada de imagens que nos fazem esquecer os relógios de ponto. Claro que tudo faz parte da Festa! As luzes, os museus, as homenagens, as crianças ranhosas das fotografias realistas, as gajas nuas das revistas, o salazar a dizer que os jovens passam a vida nos cafés em vez de velejar, as árvores de plástico que nos querem impingir e que são caríssimas! Sem esquecer as canções de embalar..."



1933 — 30. Janeiro — Adolfo Hitler, chanceler alemão. Sofia Loren já era viva, mas ainda não mostrava os seios.
— Retirada dos 600 fuzileiros americanos da Nicarágua.

Porquê Abusador?

"Porque sou um protesto contra as canções altamente industrializadas. Porque faço a apologia do sexo primitivo das palavras. Porque afinal ainda consigo abusar de mim próprio sem palavras de traição. No fundo, sou um mau poeta assustado com a festa da humanidade. As palavras e as imagens consumidas culturalmente, já não põem as pessoas na rua a disparar contra a tirania. Agora a cultura serve o sofá e as pantufas do nosso edifício intelectual que nos custou tanto dinheiro e que só serve para envelhecer."

1936 — 17. Julho — Guerra Civil de Espanha.

1938 — Paris. Exposição Internacional Surrealista: *"Não queremos a vossa guerra, nem a vossa paz"*.

1939 — 3. Setembro — Segunda Guerra Mundial.

Fernando está impaciente. Quer acabar a construção da sua casa. Para que a sua arte tenha finalmente um tecto que proteja as suas canções das intempéries. Mas que tipo de canções?

"Canções de embalar. Sou ama, sabe? Fico com as crianças enquanto os pais vão ao cinema. As crianças adoram-me. E o que ganho de noite chega para a minha vida de artista..."

1946 — 31. Dezembro — Proclamação do fim das hostilidades da Segunda Guerra Mundial pelo Presidente Truman.

"E a paz regressou aos campos e também ao coração dos homens. Os nazis acabaram ou dedicam-se ao cachimbo do serão televisivo dos filmes de Walt Disney.

Os povos viajam na confraternização.

O turismo floresce. O dólar começa a subir porque as pessoas também são flores em perpétuo desabrochar e que de tudo precisam para serem felizes."

1947 — Ano Internacional das Agências de Viagem para a Paz.

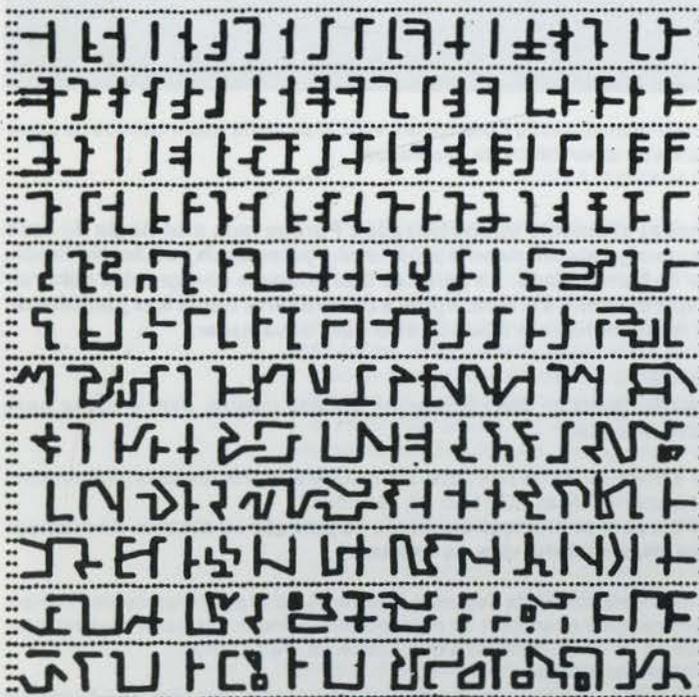
"Decreto de Lealdade" ou início da Guerra Fria.

"Grupo
Arte e Ordenador"
de Belfort

A imagem e a arte



LIGNE



SIGNE

O grupo Arte e Ordenador de Belfort, França, foi criado em 1972 e é constituído por G.F. Kammerer-Luka e J.B. Kempf. O primeiro é um artista plástico co-fundador em 1968 do "Grupo Cor" e com várias exposições particulares na Alemanha, em França e na Suíça. O segundo é engenheiro no Centro de Pesquisas da E.D.F. em Clamart e professor de Informática na I.U.T. de Nancy e de Belfort. Para o grupo de Belfort, Luka é o artista "plasticien" e Kempf o especialista de informática. Das várias exposições que o grupo tem feito, após a sua criação, destaca-se uma exposição realizada este ano, com a designação de "Traçages".

Para um correcto entendimento dos problemas que ligam a Arte ao Ordenador (na perspectiva deste grupo), foram postas algumas questões julgadas pertinentes, cujas respostas se revelam seguidamente.

1) A criação plástica arquitectural é o objectivo principal do grupo de Belfort?

A criação plástica arquitectural foi o objectivo principal no momento da criação da GAEO (Grupo Arte e Ordenador) de Belfort em 1972. Por um conjunto de circunstâncias, 3 factores foram reunidos: um projecto mural de grande dimensão a realizar por elementos modulares pré-fabricados; um grupo de "créateurs-plasticiens" constituiu-se; e especialistas de informática, interessados por este tipo de programação. É somente depois de uma fase experimental concludente, e sobre o plano plástico mais do que o da informática, que o grupo se encontra preparado para explorar sistematicamente as possibilidades oferecidas pela impressora dum CDC 3200 no domínio da ARTE MODULAR, tendo como objectivo a arte aplicada.

Num terceiro tempo, e partindo do módulo da impressora: o "PONTO", empreendemos uma pesquisa plástica pura, a criação de formas e de valores no plano, em primeiro lugar — no espaço em seguida. Nós optamos pelo trabalho a partir da impressora por necessidade (único utensílio à nossa disposição) ao princípio.

2) O grupo de Belfort desenvolve a sua actividade de pesquisa a dois níveis: teórico e prático. Qual é a relação entre os trabalhos teóricos e os trabalhos práticos?

A PESQUISA PLÁSTICA PURA torna-se FUNDAMENTAL pela sua analogia com a da pesquisa científica: definição dos elementos de base — formalização, elaboração das leis de estruturação da forma, a obter — com uma fase de ensaios ao nível plástico e informático, cujo resultado se pode reiterar num contexto paramétrico idêntico — como em ciências experimentais.

A arte do ordenador é uma contribuição à criação no mundo das formas, que tem a sua teoria pelo trabalho de formalização — com uma POÉTICA DE FORMAS (no horizonte), da qual se ocupa a psico-estética e os investigadores no domínio da percepção como MOLNAR. Os problemas da simulação da criatividade são de uma complexidade tal, que o especialista de informática deve conhecer e experimentar todas as teorias matemáticas e informáticas susceptíveis de organizar sistematicamente ou aleatoriamente os dados plásticos, de cuja elaboração dos temas apresenta a "pesquisa do 'plasticien'". Só uma dialéctica permanente entre a teoria e a prática garantirá uma evolução na criação plástica assistida.

3) Em vosso entender, a "concepção-realização" do fenómeno criativo relativo ao ordenador, é completamente automatizada. Qual é então, o papel do artista no contexto da

arte aplicada e também na pesquisa plástica operada pelo ordenador?

Na automatização da cadeia CONCEPÇÃO-REALIZAÇÃO, o papel do criador (artista-especialista de informática ou "plasticien" e especialista de informática, como é o nosso caso) é na realidade a do arquitecto onde a dialéctica entre as matemáticas e a visão ou temática formal, constitui a criação arquitectural. No domínio da arquitectura, as novas técnicas, o aparecimento de novos materiais, a modificação das relações sócio-culturais, etc., produzem novas temáticas formais com uma nova estética — sem que o fenómeno criativo seja diminuído por isso — bem pelo contrário, é um desafio que é lançado. O ordenador será ao mesmo tempo o campo, o suporte e o meio de investigação.

4) Qual é o sentido da criação plástica arquitectural? É no sentido da produção de objectos, ou no da integração de formas em conjuntos arquitectónicos?

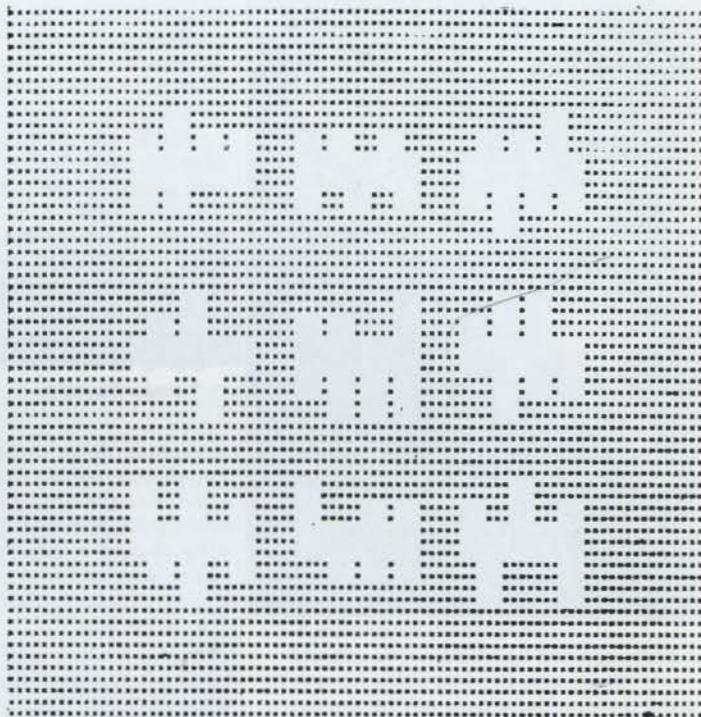
O sentido do termo "criação plástica arquitectural" deve ser tomado no sentido da integração no meio arquitectural pelo seu carácter modular, sua adaptação à escala desejada e as possibilidades de dimensionamento de programas decorativos incluindo uma modulação infinita. Mas o espírito de "integração" pode ir mais longe: a arquitectura não sendo mais do que um caso de qualidade (limitada por um conjunto de relações estáticas e volumétricas) de uma criação formalizável, cuja arte assistida pelo ordenador apresenta a totalidade das possibilidades operáveis.

5) Quais são as perspectivas de trabalho criativo para o futuro?

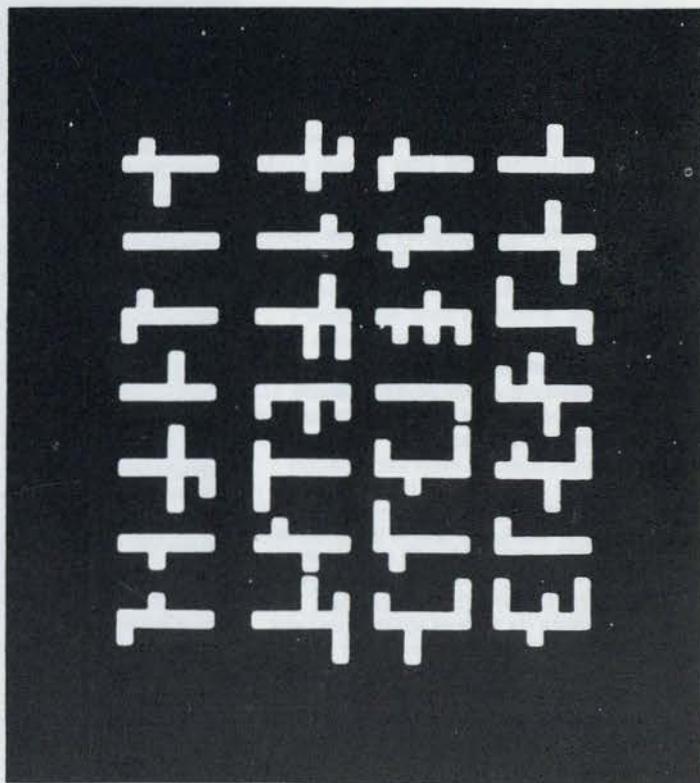
Quanto ao futuro, a vulgarização das linguagens, os preços acessíveis dos mini-ordenadores e a evolução da telemática no mundo, não farão mais do que acelerar a utilização deste instrumento no domínio da criação plástica.

A facilidade de produção a partir de "programas pré-fabricados" para venda, trará uma avalanche de "KITSCH", de que A. MOLES fez já uma crítica em devido tempo. O cinema e a fotografia imitaram primeiramente a pintura e o teatro, antes de encontrar a linguagem própria ao seu novo meio de expressão; é neste sentido que será necessário pensar numa evolução (lenta e difícil) ao nível criativo, onde se procure o equilíbrio entre a tentação de um formalismo manipulatório e as facilidades das modas de hoje e de amanhã, que põem sempre em causa o futuro, onde a VISÃO E INTELIGÊNCIA vão produzir o GESAMT-KUNSTWERK de que sonhavam os românticos alemães.

António Quadros Ferrelra



ECRITURE



A forma na arquitectura

ou a arquitectura das formas



...“Nós os construtores da modelação do espaço não tivemos ainda a energia e a coragem, para não dizer a clarividência, necessárias para pôr em alvo este problema e tentar a libertação de tudo quanto sejam as ideias “fatalistas” sobre a organização do espaço. Há pois que combater em duas frentes os prejuízos de uma falsa filosofia da cidade que, tendo sido posta em circulação pelo liberalismo-fascista da nossa história do sec. XX (e não só...), não foi ainda criticada, e muito menos modificada, pelo novo elan que surgiu no universo português após a revolução.”

in: O direito à cidade — I
Diário de Notícias 26/8/1976
Tomás Taveira

...“reflectindo as trocas que se tecem e as forças que nela se exercem, a cidade orienta-se para o produto, enquanto como expressão de cultura é acima de tudo obra. A obra é valor de uso, o produto valor de troca.”

in: A cidade como arquitectura
Nuno Portas

“Este processo obriga-nos a ver cada vez mais fundo os usos (funções segundas), para além dos produtos (funções primeiras), e o sentido da cidade-obra como afirmação de cultura e liberdade.”

Idem

Uma das mais recentes e talvez a mais importante das intervenções que se fizeram ultimamente bem no interior do tecido urbano de Lisboa, começa agora a completar-se parcialmente, e, pelo que se conhece, levanta algumas questões que julgo importantes.

Trata-se de um edifício habitacional localizado numa zona de grande acessibilidade, e especialmente destinado às pessoas de mais altos rendimentos.

São apartamentos de luxo. De luxo pelo menos pela “embalagem” em que vão embrulhados.

Essa embalagem é no entanto, fundamental, pois, em última instância é ela que nos dá a imagem que em nós perdura do edifício, e, embora ela ultrapasse em muito as soluções formais, e estas já são da esfera dos valores culturais, pois envolve aspectos como sejam os da sua promoção, não só de um ponto de vista meramente publicitário, mas muito principalmente o modo como ele é apresentado ao possível comprador, e os aspectos a que se dá ênfase (neste caso por exemplo as pessoas A ou B já possuidoras de um andar e que funcionavam assim como cartão de visita) é sobre as formas do edifício que nos iremos deter.

Neste caso optou-se por uma forma em “corte” completo com envolvente.

Esse corte começa na própria tecnologia adoptada para as fachadas, com o uso de grandes painéis pré-fabricados pois a pré-fabricação funciona aqui como elemento sinónimo de boa e moderna tecnologia, e como tal significativo de bom investimento para os possíveis clientes. Neste aspecto é significativo que estudos de mercado feitos ainda recentemente, em Espanha, se refiram à grande aceitação de elementos como: o quarto de banho totalmente revestido e com loiças aerodinâmicas; acesso à sala com porta de folha dupla; cozinha com azulejos de cor e armários metálicos; entrada em mármore ou outro material polido e reluzente, fachada com falso terraço corrido; etc., como sendo os elementos mais importantes para a opção por parte de um comprador. Apenas pela cor se estabelece parcialmente alguma ligação com os restantes edifícios limitrofes.

Mas, esta oposição quer volumétrica, quer formal, embora intensa parece-me demasiadamente ambígua e limitada para se assumir como forma de integração.

Aliás a ambiguidade existe noutros aspectos do projecto, mas sempre assumida com pouca firmeza. Ora, já num conhecido livro sobre este assunto, é citado Empson como afirmando que há uma boa e uma má ambiguidade, e esta pode condenar por aquilo que representa de confusão.

Venturi defende nesse seu famoso livro a ambiguidade como forma de composição, e fundamentalmente defende-a por ser “geradora de tensões e significados complexos, variados, e consequentemente como forma autenticamente poética”.

Toda a sua obra aliás está cheia de reutilizações de elementos banais, vulgares, ou mesmo Kitsch do universo americano, que ele reutiliza em novos e ambíguos contextos, deliberadamente assumidos.

Não é nada disso que aqui se verifica, como vamos ver.

Todo o edifício se pretende com uma fachada bastante movimentada, mas utiliza sempre e só um jogo de pequenos volumes. Deste modo, essa preocupação pela movimentação que se pressente, conduz, pela maneira como esta é apresentada à sua quase total anulação sendo poucos os expressivos e significativamente assumidos à dimensão do conjunto. Mesmo a galeria ao nível do 4º piso, ou a caixa de escada, que poderiam ser esse elemento de unidade compositiva, e que constituem ainda assim os dois volumes mais nitidamente acentuados na fachada, (segundo aliás uma tendência frequente de acentuação

Legendas:

1 — Enquadramento urbano.

1 — Enquadramento urbano.

2 — As “traseiras”. Algumas varandas, as zonas de sala e de quartos.

3, 4 e 5 — O mesmo vocabulário formal para três programas diversos. Chelas, habitação de baixo custo; av. Óscar Monteiro Torres, habitação de luxo; Quinta das Olaias habitação de qualidade.

8 e 9 — Na organização interna dos fogos nota-se uma nítida predominância preocupações da imagem exterior que os prejudicam bastante.

6 e 7 — As janelas redondas: em Chelas, parede redonda com caixilharia rectangular apoiada numa segunda parede ainda de alvenaria; na Quinta das Olaias a própria caixilharia acompanha a curvatura da parede ainda com uma predominância horizontal; na av. Óscar Monteiro Torres embora com a caixilharia curva, a parte do vão-de-abrir é reduzida e inscrita num retângulo que se opõe ao círculo onde se inscreve.



dos acessos) apresentam-se sem força expressiva para tal, um devido ao excessivo recorte da sua forma, e o outro por se apresentar interrompido. O mesmo acontece com a saliência do último piso dada a sua dimensão insuficientemente significativa para se assumir como tal.

Ainda na fachada encontramos outro elemento marcante dessa ambiguidade hesitante: as janelas das zonas de cozinha com a sua forma circular mas com caixilharia rectangular, são, parece-me, mais um exemplo de uma intenção formal que não soube ser concretizada.

Este elemento mereceria, aliás, por si só, uma análise comparada e retrospectiva com outras obras do mesmo autor em que se vem repetindo (Chelas e Quinta das Orlas) parecendo denotar uma falha de capacidade criativa que foi o seu principal trunfo noutras obras, como sejam as do hotel Balaia, Torres de Alfragide ou edifício Castil.

Mas, onde a ambiguidade atinge o seu máximo é nas relações entre as formas e as funções dos vários elementos do edifício. Não se pretende aqui analisar minimamente a evolução teórica e a interdependência que têm tido estes elementos ao longo da história recente da arquitectura pois que esse estudo é mais importante para a compreensão do processo de desenho. Partimos pois do pressuposto da sua relação ainda que sem a considerar necessária nem desejavelmente determinista.

Mesmo antes de irmos aos aspectos de pormenor, onde se nota uma nítida preocupação por uma aparência luxuosa e por uma imagem de racionalidade, mesmo quando se trata de elementos irracionais, por vezes em detrimento da funcionalidade, vejamos o que se verifica com alguns elementos:

Cromaticamente acentuadas como elementos importantes na composição do conjunto, as peças em ferro despertam particularmente a atenção e destas especialmente as que se apresentam inclinadas e cuja parte superior em vidro sugere uma função de iluminação zenital. Mera ilusão, pois inferiormente estão na sua maior parte tapadas com tecto falso e, nalguns casos, são mesmo aplicadas como meros ornamentos.

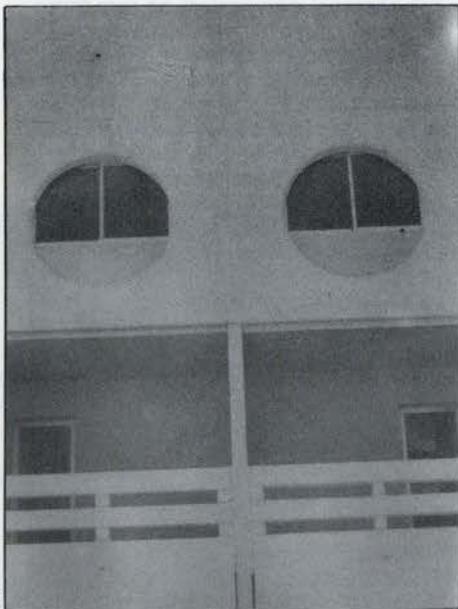
Algo de semelhante se passa com as escadas que partem das galerias.

Penso que uma escada é, acima de tudo e independentemente da forma como seja resolvida plasticamente, um elemento da construção cuja função primeira é o transporte de pessoas entre dois níveis diferentes.

Encaixadas num espaço reduzidíssimo, (o que fez com que tenham tido problemas com a sua construção, pois inicialmente começadas em betão, tiveram que ser destruídas e substituídas por outras em estrutura metálica), a solução formal em caracol faz com que num espaço mínimo haja um desnível de vários degraus. Também o corrimão parcialmente interrompido é formalmente bastante estranho no seu percurso.

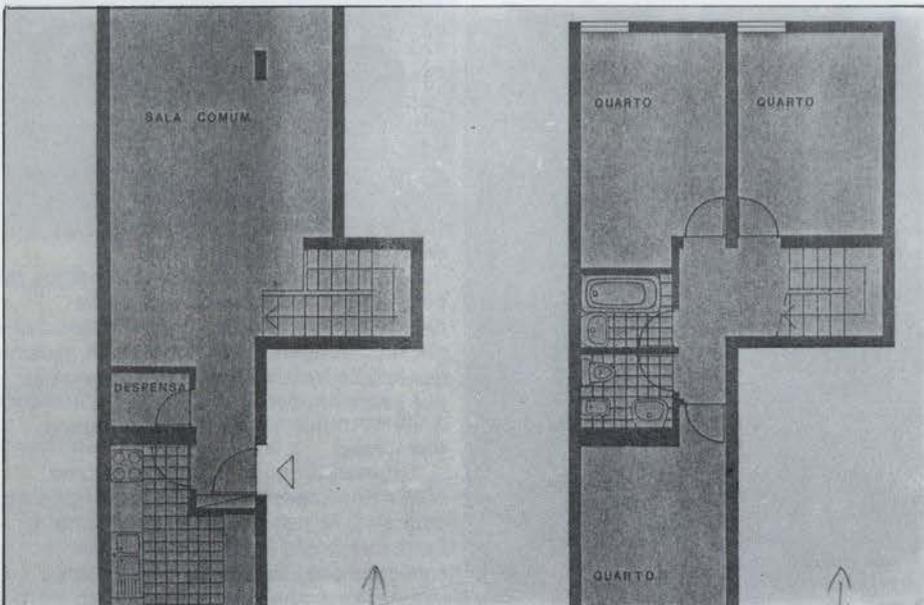
Tudo isto se nos afigura bastante pouco recomendável para uma zona de acessos públicos onde passarão





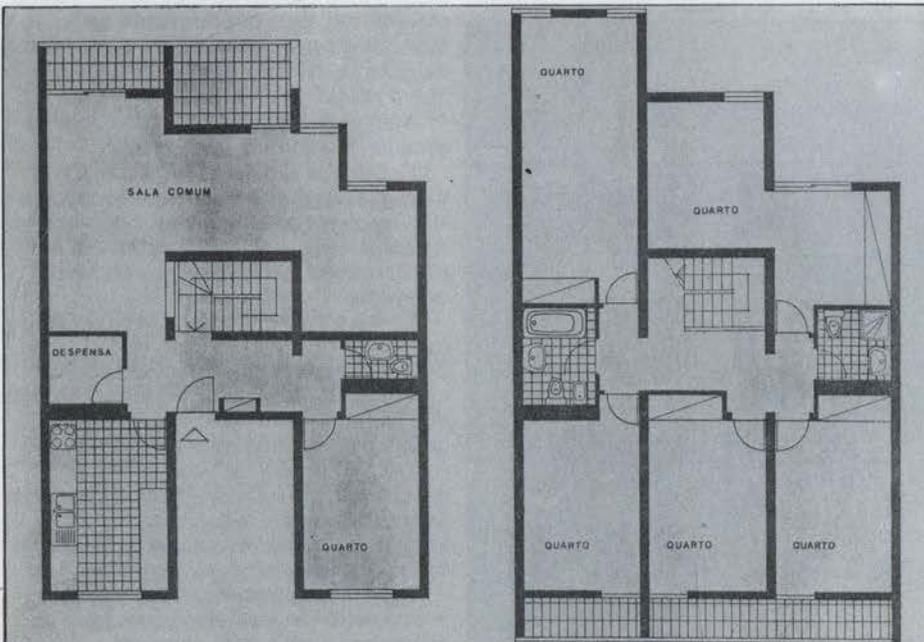
6

7



8

9



16

eventualmente pessoas de todas as idades.

Mas, onde a forma é quanto a mim levada às últimas consequências do absurdo é nas próprias plantas de quase todos os apartamentos onde se conseguiram distribuições como as que a seguir se apresentam, capazes de desafiar a imaginação de muitas pessoas mesmo das mais experimentadas.

Aqui são muitas as questões que se podem colocar, não só as que dizem respeito à forma de cada compartimento e consequentes possibilidades de arranjo com mobiliário. Veja-se por exemplo o caso de alguns quartos extraordinariamente longos e recortados, ou das salas com acessos de escada a meio. Passemos agora à relação entre as várias partes da habitação.

Assim, a relação zona de estar/zona de serviço é em geral bastante directa e tradicional.

Bastante mais conflituosa e potencialmente geradora de aspectos desagradáveis nas relações com outras zonas da casa é a relação entre a zona de entrada/circulação, a zona de estar e a zona mais íntima dos quartos.

Também no que se refere à distribuição dos espaços nos duplex esta é bastante discutível levando por exemplo a situações em que as instalações sanitárias se encontram concentradas num único piso, o que obriga qualquer visita a devassar o espaço mais privado da habitação, o que não julgo aceitável especialmente no caso de apartamentos luxuosos em que não se podem aceitar algumas soluções porventura justificáveis por argumentos de custo.

Finalmente é de realçar que a adopção de determinadas formas mais complexas exige uma análise muito rigorosa da sua funcionalidade, se quisermos evitar os equívocos que as mesmas podem gerar.

Já há alguns anos a abertura formal (em parte de influência italiana), que significou a modificação dos ângulos rectos na compartimentação interior trouxe algumas soluções menos desejáveis quanto à compartimentação e consequente mobiliário, elaboradas entre nós.

O mesmo se passa agora com a adopção de formas volumetricamente muito recortadas quando não há uma evolução semelhante e simultânea da concepção estrutural, que, neste caso por exemplo se mantém rigorosamente tradicional.

A atracção exercida pela forma-ex libris de um conjunto como o do Habitat 67 não acompanhou a compreensão das suas inúmeras inovações estruturais.

Mas pode-se também apoiar uma solução deste tipo numa estrutura mais tradicional desde que seja cuidadosamente resolvida o que não me parece ter-se aqui verificado, o que é bem nítido por exemplo num pilar próximo do canto de uma das salas em que apetece por a questão se foi o pilar que nasceu antes do canto ou o canto que nasceu antes do pilar.

Arq. José Manuel Pedreirinho

Uma fotonovela ARTEOPINIÃO



Um sonho impossível



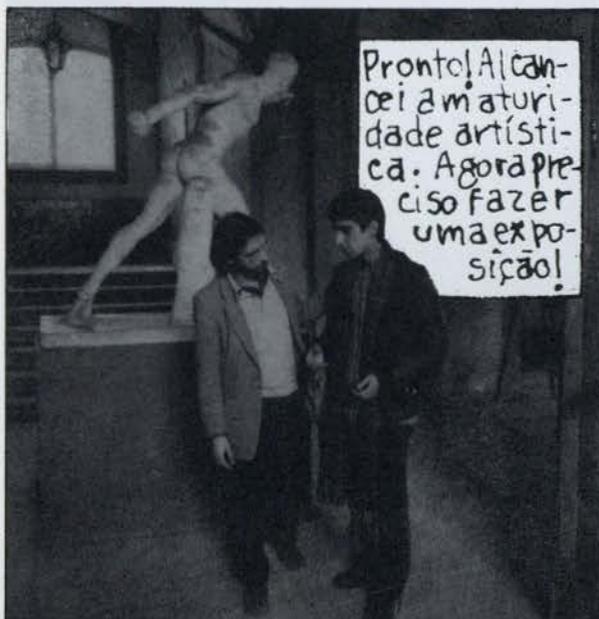
A função da minha pintura... Esta linguagem que procuro humanizar... O isolamento crítico afasta-me da realidade concreta



Ah... a sedução do indiferenciado... O desafio hermético perante o vazio

Esta solidão destrói-me... Preciso vergente...

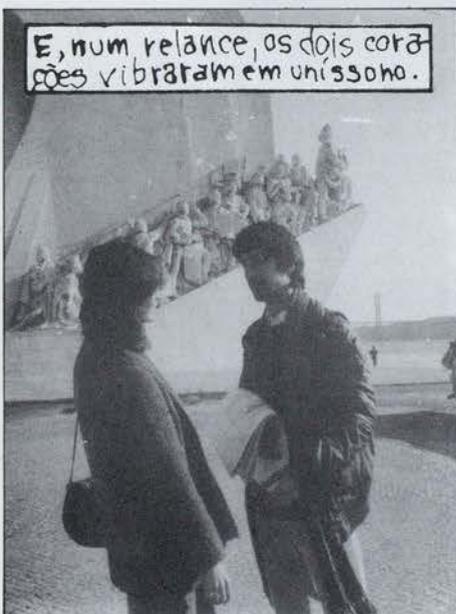
* in ARTEOPINIÃO 6



Jorge quer ajudar o seu amigo de infância e a determinada altura apresenta-o ao Crítico.



Entusiasmado pelas palavras do Crítico, que promete tratar da exposição, Carlos trabalha afinadamente



Carlos e Clara vivem apaixonadamente o seu amor nos dias seguintes. Entretanto Carlos, numa das suas deambulações artísticas encontra o Crítico.



Estimado amigo! Encontrei a galeria adequada à sua exposição

A Arte deve-lhe muito



Então amanhã traga as obras que eu trato de tudo.

O nosso Povo deve-lhe muito

Dias depois inaugura-se, com êxito, a exposição. Mas uma surpresa esperava Carlos.



O Crítico apresenta-lhe, finalmente, a dona da galeria.



Clara!!!

Mentiste-me! Não me amas. Só te interessa a exploração do Artista. Odeio-te!!



Jorge defende Clara e agride violentamente o amigo de infância.



Desvaltrado, Carlos sai...



... e o Crítico tenta detê-lo.





E, finalmente, deu-se a união do Crítico com o Artista!

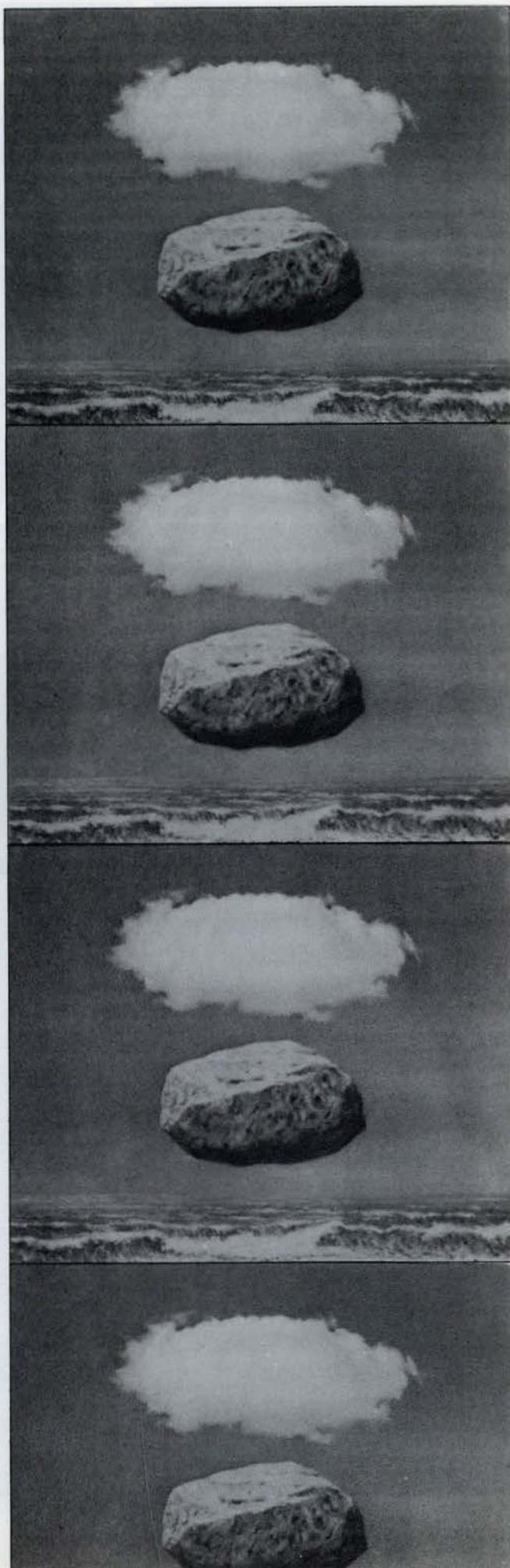


Cinema/Pintura (duas escritas)

A **Arte Moderna e os Artistas**, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, foi apresentado pela Fundação Calouste Gulbenkian em Maio de 81. Projectar obras picturais (algumas delas) juntamente com os artistas no écran, não é um trabalho fácil. Dois mundos em que a imagem predomina mas de maneira diferente. Não se trata, de modo nenhum, de contar a vida do artista acompanhado das suas obras, de uma maneira cronológica, mas sim de tentar sintetizar e apreender o que parece mais revelador. É certo que cada resultado é diferente e tem características específicas daquele que o precede: **Gertrude Stein** — "Quando vir isto, lembre-se de mim"; "Un Chien Andalou" de **Bunuel e Salvador Dali**; **Magritte** — "O Falso Espelho"; "O Mundo de **Paul Delvaux**"; "O Mundo Secreto de **Odilon Redon**"; "O Circo de **Calder**"; **Jackson Pollock**; **Alberto Giacometti**; **Matisse** — "Uma Espécie de Paraíso"; **Noguchi** — "O Mundo de um Escultor"; **Claes Oldenburg** — "Saco de Gelo"; "Retrato de **Robert Indiana**"; "A Cortina do Vale de **Christo**".

Não existem normas na articulação da imagem-pintura com a imagem-écran, mas exactamente o contrário; tem que se partir inevitavelmente de cada artista-criador individualmente. Ver filmes sobre pintura, não é o mesmo que ir ver os quadros num Museu ou numa Galeria, há-de haver mais qualquer coisa que nos faça ficar sentados... O cineasta não vai fazer uma transposição de um meio para outro mas vai tentar criar, transformar a imagem "fixa" em movimento, dar-lhe vida, ou mais "vida"; a criação de ângulos de visão, o ênfase dramático, o jogo e o equilíbrio das cores e o movimento da câmara podem dar maior sentido de vitalidade à pintura do que aquele que pode aperceber um observador em frente dela. A câmara vai chamar a atenção para os pormenores significativos de um quadro e pô-los em contacto com um todo e connosco. A câmara funciona como um olho, um olhar, não é um olhar específico, em certa medida, pode ser um dos nossos olhares, o olhar do espectador. É um olhar colorido que serve de intermediário entre as duas imagens — a pintura e o cinema.

O filme sobre o pintor **Magritte** (1970), intitulado "O Falso Espelho", parte exactamente de um dos quadros do pintor, executado em 1929 e que representa um olho de grandes dimensões, olhando o infinito. O nosso olho encontra a pupila preta, identificamos o olho através de outro olho (o nosso) e perdemos-nos nesse mistério revelado claramente. "Le Faux Miroir" aparece neste filme como a "pedra de toque", um acento musical que se repete em vários momentos — um olho que reflecte o céu — utilizado como artifício formal para marcar o final, ou o início, de sequências do filme. Para além deste quadro, "La Grande Guerre" (1964), retrato de um personagem cujo rosto é uma maçã; "Les Idées Claires", no céu azul, surge uma nuvem branca e uma grande pedra suspensa no ar; "Decalcomanie" (1966), um personagem (talvez sempre o mesmo) de costas, nunca está virado para nós, ou raramente, o que é pos si só já um absurdo, o público penetra nesse absurdo mais rapidamente, tentando perceber qualquer coisa, vendo unicamente as costas de "alguém", do anónimo, de todos nós. Acompanhando estas imagens fortes, densas, ouvimos Brahms. Teria sido talvez mais interessante não ilustrar com música, ouvindo a resposta dos

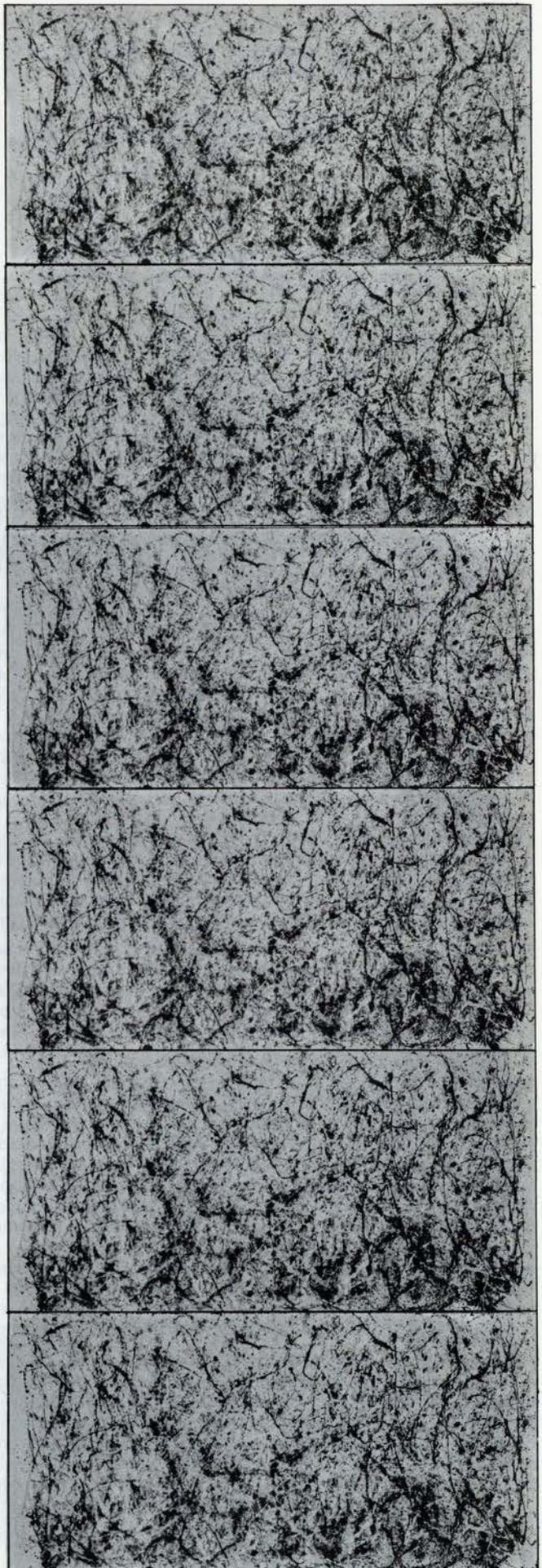


variados silêncios que transmitem esta série de imagens. O silêncio é um meio extremamente eficaz; e sobretudo neste caso, as imagens resistiriam por si, no seu conjunto e isoladamente, quadros que são verdadeiros planos cinematográficos. "As imagens devem ser vistas como são... O espírito adora o desconhecido. Gosta de imagens cujo significado é desconhecido, sendo o significado do próprio espírito desconhecido" (**Magritte**).

Um outro ponto importante nos filmes sobre pintura, é a intervenção dos próprios artistas no écran; a presença deles ao lado das obras, como, por exemplo: **Calder**, **Jackson Pollock** e **Alberto Giacometti**.

"O Circo de **Calder**" (1961), obra fundamental para o desenvolvimento do seu trabalho; **Calder** parte de pequenos elementos — conjunto dos seus brinquedos de infância, construídos de madeira e arame, e de jóias feitas para as bonecas da irmã — e poderíamos dizer que sentimos a criação de um objecto, da sua sucessão, da articulação entre si de elementos que nada têm de particular. **Calder**, surpreendentemente, "cria do nada", do elemento mais insignificante, a criação no sentido mais puro, a origem do nascer e do transformar das coisas, atinge complexidades partindo da simplicidade das formas, o próprio **Calder** fica surpreendido e tenta esgotar a infinidade de soluções num espaço habitado: o circo. Elementos que funcionam como "mobiles" que pairam na atmosfera e que **Calder** delicadamente conduz. Um momento, vários momentos de frescura. Quando estamos fatigados da forma livremente construída, o acaso intervém quase inteiramente, um respirar, um toque leve e recomeçamos uma outra forma, um jogo (sempre lúdico) permanente e incansável, sugere manchas e desfá-las no mesmo momento.

A obra que se presta mais directamente ao écran é o trabalho de **Jackson Pollock** (1951), a câmara não precisa de criar movimentos, basta acompanhar o "gesto/acção", a "gestualidade" do pintor, o corpo está em movimento e ao projectar as tintas vai criando sombras. A intensidade e o ritmo do acto provêm dos gestos criados por **Pollock**. Camadas de tinta são projectadas e atiradas para a tela como diz o realizador **Namuth**: "Ele dançou à volta da tela, andou-lhe por cima, deixou cinzas de cigarro caírem onde caissem". Pintura ligada ao gesto de pintar, à expressão de pintar, pintura de acção, neste caso, o criador funciona como um personagem no écran, nada tem de misterioso a esconder, ou o que tem, ele expõe-o (expondo-se), di-lo abertamente a nós todos pelo significado do gesto. A experiência do pintor adquire o seu significado activo, vivo, no próprio momento em que o gesto de pintar se transforma numa ou várias formas. Naqueles minutos, diante do écran, nós estamos com ele e acompanhamos a direcção que o trabalho está a tomar, as mudanças rápidas. É precisamente nesta transposição directa que passa do interior para o exterior (para fora do écran) que o quadro adquire o seu sentido. Identificação entre a tela acabada e o acto de pintar e o gesto que implica. Trata-se de enfrentar uma nova realidade, espaço que se torna abstracto na confusão de várias imagens, espaço esse inflamado de luminosidades cromáticas; pastas



maciças funcionam como partes de corpos (fragmentos) — vísceras — cujo relevo se torna cada vez mais intenso. **Pollock** realiza inteiramente esta experiência devido à técnica utilizada — “dripping” — empastamento das tintas, tintas ensanguentadas. Todo o trabalho é realizado nas incisões, nos cortes, nos riscos, nos traços acumulados (cheios) confundíveis uns com os outros (trabalho das colmeias), espessos, traços finos, curvilíneos, rectilíneos, criando formas sobrepostas nas contorsões de linhas entremeadas de rodopios (o próprio corpo do artista acompanha directamente essas passagens a nível de espaço, à volta dele, apropriando-se dele, anda atrás da tela). Todo o modo como ele trata a matéria deixa a marca duma violência, a violência do seu temperamento. Experiência imediata: realiza, constrói a tela numa sensação imediata. À partida, o trabalho da imagem cinematográfica tem dados de movimentação inerentes ao trabalho do artista. **Pollock** trabalha uma tela como a terra de uma floresta, o incêndio a pegar fogo a tudo simultaneamente, energicamente agarra, projecta as tintas sobre vários espaços ao mesmo tempo, como uma corrente incendiária. A mancha de cor (camadas) tem a mesma capacidade de expressão poética que uma figura ou um objecto (coisa material): “Quando estou a pintar não estou consciente do que estou a fazer” (**Pollock**).

Não existe quase texto neste filme, a palavra elimina-se e o acto desenvolve-se. **Pollock** fala da necessidade física que tem de se envolver inteiramente com o seu meio, com a sua pintura. O filme regista um momento em que **Pollock** perde contacto com a pintura que está a fazer e sente necessidade de começar tudo de novo.

O último filme de que vou falar é sobre o escultor **Alberto Giacometti** (1956), filme que mais me impressionou pela intensidade — filme-retrato (auto-retrato); neste caso trata-se de um escultor trabalhando uma cabeça modelada em barro e um retrato em tela no seu atelier. **Giacometti** rodeado pelas suas imagens gigantescas, longilíneas, está no seu meio e sentimos a minúcia e a energia em que o artista nos envolve. O realizador tira partido das viagens rápidas que faz da paleta para o rosto do artista, aproximando-se lenta ou rapidamente para mostrar o olhar intenso e o movimento incessante das mãos. No trabalho da escultura, detém-se significativamente nas mãos de **Giacometti** para se lançar nos dois “trous-noirs”, os grandes olhos, dois buracos, enfia os dedos e energicamente vai dando expressão aos dois grandes olhos, que serão arrancados, vazados do espaço oco no qual estão inseridos.

Naquele momento, sentimos uma corrente, uma energia que passa do artista para o trabalho do rosto (do seu rosto), cheio de cortes recortados, fissuras, uma malha que se enreda de traços, linhas, curvas, rabiscos, à procura do vazio de si próprio. Esboços que consistem em ver, não a escultura, mas o vazio dela. ...“Voir le vide, c’est placer dans un percept quelque chose qui en fait partie tout en ne s’y trouvant pas, et remarquer cette absence comme propriété du présent...” (**Giacometti**).



A função do drama na escola primária

O jogo é para a criança o seu meio privilegiado de expressão. É a forma de a criança estar no mundo, de se experimentar, de se testar, de desenvolver e afirmar a sua personalidade. O jogo não tem, para a criança, o mesmo significado que para o adulto. A criança não joga apenas para se divertir. Quando se imagina no mercado, no circo ou na praia, quando faz de pai ou de visita, quando imita o cão ou o elefante, quando se imagina cadeira ou aquário é **sempre** a sua personalidade que está em causa. Trata-se do seu desenvolvimento em direcção a uma felicidade feita da alegria de viver e de conviver com os outros.

Uma vez chegada à escola, a criança começa a abandonar os monólogos justapostos e procura um verdadeiro diálogo com os outros. As actividades expressivas simples — embalar o "ursinho" até ele adormecer, ou fingir que se joga às escondidas — vão nesta altura ser substituídas por outros jogos, onde já se encontra uma clara definição da acção e conflitos, bem como a participação de personagens concretas.

O carácter colectivo deste tipo de jogos vem, pois, dar resposta às necessidades das crianças neste período e, como tal, tornam-se os seus preferidos. É a este jogo, eminentemente social, que damos o nome de JOGO DRAMÁTICO.

Observando o que se passa em si própria e à sua volta, a criança começa a recriar o quotidiano nas suas dramatizações; e, ao invés, as próprias dramatizações vão despertá-la para o que se passa à sua volta e mesmo em si própria. Desta dinâmica resulta uma melhor formação do indivíduo, que assim descobre e desenvolve as suas capacidades sensoriais.

O jogo dramático afigura-se-nos como um elemento globalizador, como um factor de coordenação entre os aspectos

integrantes da criança, que a organização da sociedade tende a repartir em compartimentos estanques: os aspectos motor, cognitivo e afectivo. Mas não queremos, de modo algum, que esta posição seja entendida para além dos seus próprios limites parciais. Sabemos que alguns educadores perfilham uma ideia, infelizmente demasiado divulgada pela psicopedagogia, de que a expressão dramática é importante enquanto correctora de desvios psicológicos, enquanto terapêutica contra os desmandos provocados na criança, quer pelo dia-a-dia em que está inserida, quer por um ensino que, muitas vezes, não sabe responder às necessidades da criança. Esta não é a nossa posição.

Para além do seu próprio corpo, a criança pode utilizar, em situação de jogo dramático, outros instrumentos como meio de expressão. Os fantoches, as sombras e as máscaras podem ajudar a criança a transferir mentalmente o seu pensamento, possibilitando-lhe olhar para a acção mesmo ao permanecer como participante activo dela. Através do fantoche, a criança fala de si, dos seus problemas, do que vê à sua volta, do que pensa dos outros.

Este tipo de jogo dramático promove a expressão verbal, tão pobre e tantas vezes menosprezada nos outros jogos.

Não podemos, por último, dissociar o jogo dramático das outras formas de expressão e não podemos conceber a sua utilização no sentido da formação de artistas. Antes entendemos ser o jogo dramático o ponto de encontro de todas as formas de expressão. Não raras vezes se estabelece entre os educadores uma certa confusão entre "teatro" e "jogo dramático", o que, na prática, pode originar alguns erros graves. Regra geral, a palavra "teatro" avança tantas definições quantas as épocas e concepções que se vivem. No entanto,



tentando uma definição o mais intemporal e o menos comprometida possível, poderíamos talvez afirmar que, do ponto de vista da realização, o teatro é uma festa na qual um grupo de pessoas — **os actores** — preenchem um determinado período de tempo, com uma actividade gestual e vocal, em função dum outro grupo de pessoas — **os espectadores** — que, como sujeitos passivos da acção, recebem a mensagem oferecida pelos actores. O espectáculo teatral pressupõe, pois, um elemento passivo, o espectador. No jogo dramático este elemento não existe, ou, se existe, é perfeitamente gratuito.

Temos ainda que no teatro o fundamental é a OBRA, a peça de teatro que se vai apresentar a um público. O processo de trabalho seguido para chegar a este produto não é determinante. Pelo contrário, no jogo dramático, o essencial é trilhar um caminho, desenvolver um processo de trabalho pedagogicamente correcto. E isto independentemente de o PRODUTO final ser "bom" ou "mau", muito ou pouco conseguido.

Assim, um dos erros em que vulgarmente se incorre neste campo é partir de pressupostos teatrais para a actividade dramática, como seja provocar a dramatização duma história tradicional, dando à partida a uma ou mais personagens um texto específico; e chegando-se mesmo, por vezes, ao exagero de dizer à criança como é que ela deverá fazer os gestos e colocar a voz. Ou ainda determinar em que espaço se deverão movimentar e quando poderão entrar ou sair de "cena"... Quando o professor dá um tema, ou sugere uma acção, deve fazê-lo com a intenção de possibilitar o envolvimento de toda a classe.

Nesta actividade está a criança a praticar a vida, está a fazer funcionar estruturas interiores emocionais muito importantes, está a desenvolver-se ao nível do domínio da ligação dos fenómenos imaginação/acção, está a criar. A partir da vivência provocada pela prática do jogo dramático, as crianças vão levantar questões, equacionar problemas, trocar ideias; e de tudo isto vai, sem dúvida, resultar uma gama cada vez mais rica de situações dramáticas.

Mais tarde, as crianças, porque praticantes deste tipo de actividades, vão certamente desejar realizar espectáculos teatrais. Deverá o educador impedir? Não ficou já atrás esclarecido que o teatro tem aqui bem pouca utilidade?

Mas, se a análise feita é correcta, não menos correcto será afirmar que a criança, na sua prática de jogo dramático, utiliza frequentemente elementos e potencialidades comuns ao teatro. E, deste modo, quando lhe surgir a oportunidade de assistir a um espectáculo teatral, certamente reconhecerá uma linguagem visual emocional que também ela está acostumada a utilizar.

A criança, quando descobre o teatro, apropria-se de alguns dos seus elementos, mas não enveredará por esta

prática no intuito de se exhibir, fá-lo tão somente pela necessidade de traduzir a sua expressão pessoal pela via da linguagem dramática; fá-lo para avançar dentro de si própria.

NUM OBJECTO HÁ VÁRIOS OBJECTOS

Contar um conto. Mas quem conta um conto aumenta um ponto! Se o faz, cá para mim tem toda a razão, pois, quando um conto passa de mão em mão, deve levar a marca pessoal de cada um.

Contar. Esse contar das nossas avózinhas, essa invenção perdida no ruído brutal de tantas máquinas, das cadências infernais do nosso dia-a-dia. Contar — "Olha! Queres que eu te conte uma história? Bem, o melhor é criarmos uma história em conjunto."

— "Sabes, há um quarto lá em casa onde se guardam as coisas velhas. Vamos buscá-las?" "Vamos".

— "Oh! Uma vassoura. Esta vassoura vai ser o meu cavalo de crina branca. Com ele vou passear e conhecer outras pessoas. Um guarda-chuva será o meu helicóptero. E, quando não puder passar com o meu cavalo, irei buscar o helicóptero e passarei com ele sobre as montanhas".

E quantos mais objectos apareciam mais situações de jogo se criavam.

Este é o mundo dos objectos. Num quarto, num armário numa sala de aula, podemos juntar este mundo mágico, pedindo a cada criança que traga de casa tudo o que lá há de velharias. E depois, bem, depois é provocar a nossa vontade de criar.

E esse mundo mágico, esse provocar a actividade criadora, tem uma importância fundamental para a criança, pois ela, ao contactar com os objectos do mundo dos adultos, ao apropriar-se desses objectos, desfuncionalizando-os e dando-lhes uma outra função, apropria-se dessa realidade adulta e perde as angústias que ela lhe provoca.

Este trabalho, que parte duma necessidade e da vontade espontânea da criança, pode ser desenvolvido de forma a encontrarmos progressivamente os vários componentes do jogo dramático: personagens, acção e local.

Se, num primeiro momento, a criança deve contactar com o monte dos objectos, jogar com eles e senti-los, numa fase posterior podemos pôr a classe a escolher um objecto e a **ver/jogar** quantas novas funções descobrem em conjunto para ele.

Desta primeira abordagem do objecto, da classe em conjunto a trabalhar na descoberta de toda uma série de novas funções, podemos progressivamente partir para a descoberta da personagem. A personagem, que associamos a cada nova função do objecto. A sua **expressão**, a sua **linguagem/código sonoro**, a sua **maneira de andar**.

Mas esta personagem pode ser composta com a utilização doutros objectos que podemos ir buscar ao nosso armário mágico. Por ex.: se, utilizando a vassoura, houve uma criança



que a meteu entre os braços e disse que era um espantalho, nós podemos pôr-lhe um chapéu na cabeça e vestir-lhe um saco de batatas. E temos uma personagem por inteiro.

Numa segunda fase, e depois do trabalho individual da criança, há que trabalhar a relação a dois. E é nessa relação, nessa capacidade de resposta imediata, que vamos encontrar o segundo elemento do jogo dramático — a **acção**. Exemplifiquemos: duas crianças — um monte de objectos. Contactam as duas com esse monte e logo que haja uma que, com esses objectos, crie um personagem, a outra tem que se relacionar com ele, criando uma situação.

Se o trabalho de relação desenvolve a capacidade da criança de responder a novas situações, ele vai introduzir, para além das personagens, a acção. Cria-se uma **acção/situação** que relaciona essas personagens.

E falta o terceiro elemento — o **local**. Voltemos ao espantalho. Vamos contar uma história a partir dele. Quem é? Onde está? O que faz? E as crianças respondem a estas questões. Depois vamos jogar. E o que se segue? Ele encontra alguém?

Por exemplo — uma tartaruga — diz um miúdo com uma bacia pendurada nas costas. E o que é que eles dizem — e as crianças jogam. Depois há mais crianças, que se vão metendo no jogo, e o monte de objectos vai diminuindo progressivamente.

E a história vai-se **contando/jogando**.

CONTANDO UM JOGO DRAMÁTICO

Um dia uma criança chegou à escola, eufórica.

"Vi um casamento na cidade. Duas meninas seguravam no véu da noiva. Os carros buzonavam..."

Outra miúda interveio:

"Eu fui ao casamento da minha irmã. Ela tinha um véu muito grande."

Foi então que um rapaz propôs:

"E se jogássemos ao casamento?"

A ideia foi aceite com entusiasmo e começaram-se os preparativos para o jogo.

Já tínhamos o **PONTO DE PARTIDA**: um tema — "o casamento".

Havia agora que transformar este tema numa sequência de acções.

Assim, iniciámos um diálogo, durante o qual fomos clarificando as nossas intenções e ideias, em relação ao tema, e definindo determinadas situações mais polémicas (se o casamento era no registo ou na igreja, qual era o local da boda, etc).

Até que chegámos à seguinte **SEQUÊNCIA DE ACÇÕES**:

1. Preparação dos noivos e dos convidados.
 2. Chegada à igreja.
 3. Cerimónia religiosa.
 4. Saída da igreja.
 5. Boda.
- Tal sequência serviu-nos como ponto

de partida para as primeiras improvisações. Posteriormente, as críticas feitas levaram a que a mesma fosse ligeiramente alterada.

Chegados aqui, e com os elementos já recolhidos, elaborámos um painel no qual distinguimos as **ACÇÕES** (já referidas), as **PERSONAGENS** e os **LOCAIS**. Ou, por outras palavras, procurámos dar resposta às seguintes questões:

- o que se passa durante o jogo?
- Com quem se passam as acções?
- Onde se passam as acções?

Verificámos que precisávamos das seguintes personagens:

- um noivo e uma noiva;
 - vários convidados;
 - um padre e dois ajudantes;
 - um fotógrafo;
 - um empregado e uma empregada;
- E dos seguintes locais de acção:
- casa dos noivos e dos convidados;
 - ruas;
 - igreja;
 - salão de boda;

Neste momento, passámos à realização de diversas improvisações pontuais, abordando aspectos tais como:

- como imitar um padre? como imitar um fotógrafo?
- qual a melhor postura para os noivos?
- como desenrolar a acção X ou Y?
- que diálogos podem manter os convidados entre si?

Seria a junção das diversas improvisações pontuais que veio depois dar origem à prática do jogo dramático, tal como o tínhamos esquematizado. Foi, também, durante estas experiências, que a nossa proposta de jogo foi sendo modificada, melhorada e interiorizada.

Tais improvisações fizeram-nos ainda sentir outras necessidades de **MATERIAL NECESSÁRIO PARA O JOGO**. Assim:

- a) preparámos fatos para as personagens, com base em desenhos das crianças;
- b) escolhemos música para acompanhar a cerimónia religiosa e para tocar durante a boda;
- c) recriámos o espaço da sala de aula, de forma a podermos levar para a frente o nosso projecto.

De princípio, as coisas não correram lá muito bem. Mas fomos experimentando e, com a ajuda dos colegas que estavam a ver, fomos melhorando, até atingirmos os nossos objectivos.

Fizemos. Reflectimos. Voltámos a fazer. Mudámos as personagens. Não havia actores e espectadores. Agora nós faziam e outros viam. Agora se trocava de papéis. No final, fizemos novos desenhos e voltámos a falar sobre o casamento. Tinha sido agradável viver esta experiência, além de que tudo estava mais claro na nossa cabeça.

Luis Agullar
Carlos Fragateiro
António Nóvoa
(Professores do Magistério Primário)



Entre o imaginário e o comportamento

I. A/Tentar (con)dzizer

Claustro ou jardim de outono, sabemo-(nos) o [seu] banquete de dois, a uma mesa imposta.

Exteriormente o mar interiormente o a/mar.

A ordem (pré-)estabelecida nos dispositivos de procura do outro. (Picasso, não procuro, encontro.) Cenografia fruída ou alimentada por controle (Alternância de luz/escuridão pela cadência do dia/noitepositivos).

Zonas de transição, de intermediário, o cinzento abundante. O mar de arquetipia romanticamente usurada como "veduta" que nos é servida. Simbolicamente a primeira fruta ou a primeira água. Também o caos, (a tela no chão amachucada) também a pureza.

Esse regresso(ão) remeter-nos-á ao "locus" primordial, único ponto de partida(s) afinal.



II. Agora diz(es) curso sobre o quotidiano

Inscrives o quotidiano como um missionário.
Riscas o quotidiano por factura. Arriscas o quotidiano por tacto.
Quem vê a gaze, cortinados (cortinadas) (de)nota um filtro. Aviso/visum. Como tirar o véu, real? Entre o sujeito e o que lhe é exterior, com o que embate, há(verá?) um (só) véu cultural? Digamos como i/romper a alteridade?
Por aten(ta)ção onde está(s)?
Encontraste uma estrela e uma estação. Procuraste um descarçador, de ti.
Deslocaste na periferia, no domínio do comum, do banal. Seguzido literalmente mostras a mesa (a)posta...
Pluriformidade.
Quem separa a arte do quotidiano? (Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux! Pascal).
Sensitivamente povoas, repovoas de comum um quotidiano.

Texto — **José Teixeira**
Fotos — **Carlos Nogueira**



arteopinião revela a história verdadeira
da criança que tinha

O PICASSO NA BARRIGA



Conta-se que uma vez, na vida de Picasso, apareceu uma criança com um papel e um lápis, pedindo que lhe fizesse um desenho. Conta-se também que percebendo por detrás uns pais ansiosos por obter um original seu, Picasso, contra todas as espec



fativas, não desenhou no papel mas sim na barriga da criança. Aliás de um modo verdadeiramente inspirado. Ao lembrar este episódio, sempre se referiu a um rapaz e não a uma rapariga, razão pela qual pouco se adiantou sobre a sua

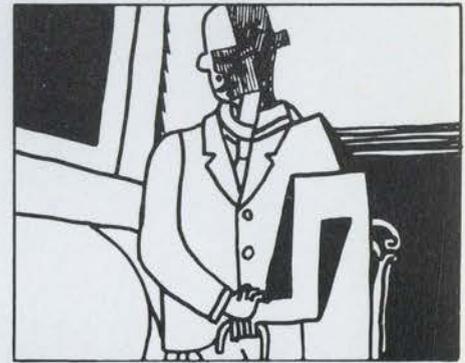
veracidade ou falsidade. Mas arteopinião investigou e conseguiu encontrar, num circo uma cinquentária que nos revelou ter sido ela o tal "rapazinho" que procurou o Picasso.



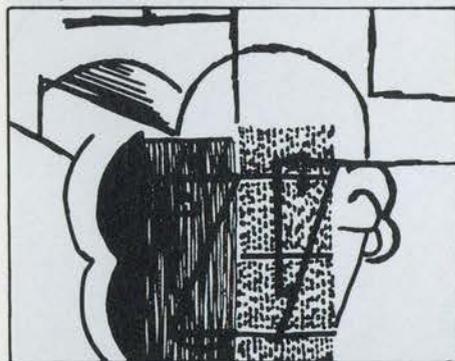
Sem nos revelar o nome, e não querendo nos fazer propaganda de volta ao circo, ouvimos a história da sua vida:



Aos 17 anos os seus pais mandaram tatuar-lhe a barriga. Os tratos que eles tinham demonstraram-se insuficientes para



a manutenção daquele original de Picasso. Mas esse processo foi imediatamente considerado, por um crítico e curioso de arte,



como uma violação à obra directa do pintor. Ele, que bom dinheiro prometia para ver o 30 desenho, rapidamente a desprezou.



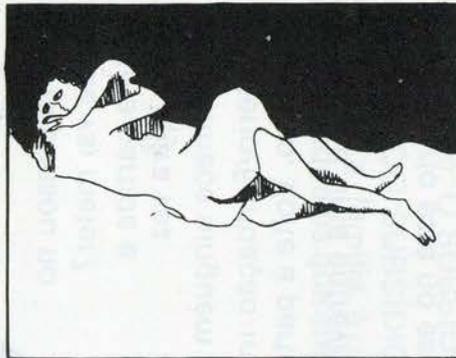
Foi num café de uma pequena cidade que ela vislumbrou, por acaso, a solução para os seus problemas.



Um jovem, esbelto e elástico artista de circo, namorou-a. Assim conversando, o hábil trapezista



que não levaria a sua presa para a envolver nas malhas de um amor perfeito, tivera o cuidado de a conduzir para uma



ruote muito isolada, a qual, graças às combinações que fazia com o organizador do circo, tinha sempre o cuidado de reser-



var. Mas a paixão levou à grande decisão: ela juntou-se ao circo do trapezista para exibir a sua picassiana barriga.



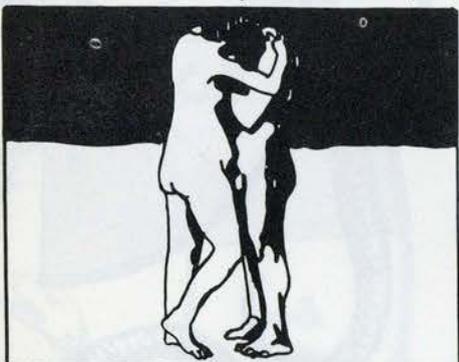
Contudo, as mexeriqueiras, ávidas de má língua, falaram da mulher tatuada. Chamavam-lhe impotente ou frígida,



ou ainda pior, diziam que se prostituía: "Porque é que ela sai da casa de banho sempre a cuspir?"; interrogavam-se as



mexeriqueiras. "A propósito, conhecem a história do rãrrégaaaa...!?" Entretanto, com receio de estragar



a tatuagem, uma criança foi considerada indesejável para o futuro do casal. Assim que se aperceberam da



sua gravidez, as mexeriqueiras tiveram novamente motivo para intrigar. A gravidez não era do



trapezista, diziam. E é neste meio, agravado pela tatuagem se ter perdido durante a necessária



cezariana, que a criança cresceu com os seus pais até ao primeiro ano da sua vida, altura em que a



avó a perfilhou. Actuavam então num número de trapézio, até que um acidente lhe matou o trapezista. "O primeiro senti-



fim

mento depois desta cruel catástrofe, foi um ardente desejo de descansar e experimentar as superficialidades da vida." 31



O JOGO DO SUBSÍDIO

Um divertimento para todas as classes

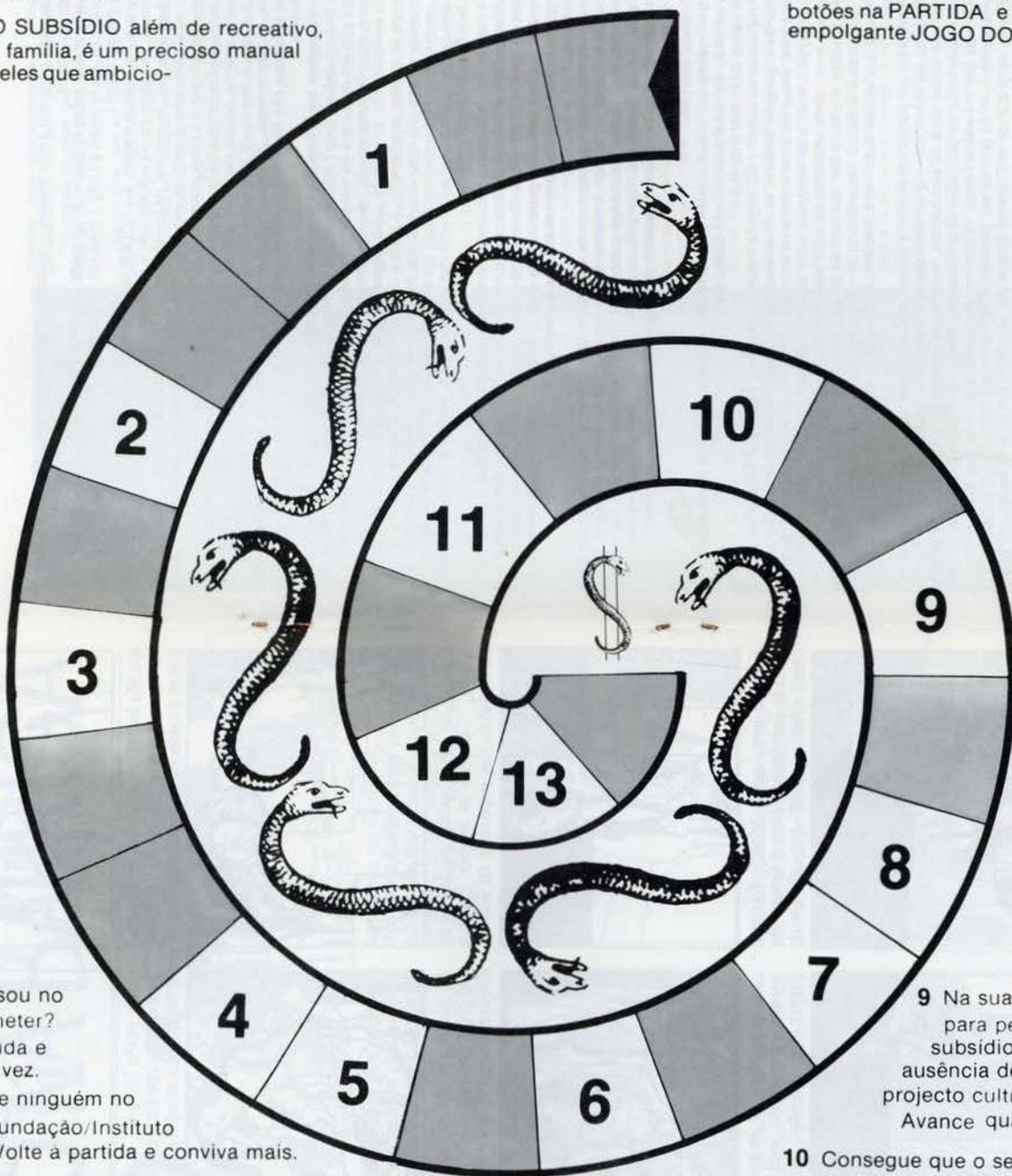


Amigo leitor! Nesta altura chegou ao meio da revista e, provavelmente, já está a lamentar o dinheiro que gastou, a dizer que nós nunca mais aprendemos e a pensar que, até você, se dirigisse esta revista, faria melhor. Não diga que não querido leitor! Nós sabemos. Já nos aconteceu o mesmo (com outras revistas, claro). Pois é! Você, lá no fundo, até gostava de ser DIRECTOR!

Mas para ser Director precisa de uma revista e uma revista custa dinheiro. Qual será a solução para o seu problema? Claro! É isso mesmo: O SUBSÍDIO!

O JOGO DO SUBSÍDIO além de recreativo, diverte toda a família, é um precioso manual para todos aqueles que ambicio-

nam fazer qualquer coisa pela cultura em Portugal. Para jogar ao SUBSÍDIO necessita apenas de um dado (viciado, de preferência), de alguns botões e de muita paciência. Este jogo é muito mais interessante se for jogado por várias pessoas, portanto trate de arranjar parceiros. Se jogar com a família (não há limites de idade) será uma revista familiar (há muitas por aí). Se não tiver família jogue com amigos do peito e então será uma revista de compadres (também há muitas por aí). Pronto! Coloque os botões na PARTIDA e comece o empolgante JOGO DOSUBSÍDIO



- 1 Você já pensou no que se vai meter? Volte a partida e pense outra vez.
- 2 Não conhece ninguém no Ministério/Fundação/Instituto respectivo. Volte a partida e conviva mais.
- 3 Conseguiu uma entrevista com o secretário. Avance três casas.
- 4 O secretário está no estrangeiro. Recue cinco casas.
- 5 Se o seu "currículum" literário inclui prémio na secção "A minha vida dava um romance" da Crónica Feminina, Avance três casas.
- 6 Se ainda não fez uma exposição/instalação/performance ou não escreveu um livro sobre o Fernando Pessoa, despache-se senão qualquer dia é o único.
- 7 Consegue combinar um almoço com o secretário. Engorda três quilos.
- 8 O Governo mudou. Sai do jogo.

- 9 Na sua exposição para pedido de subsídio é nitida a ausência de qualquer projecto cultural válido. Avance quatro casas.
 - 10 Consegue que o seu projecto seja divulgado pela imprensa. É louvado por 23 críticos especializados em cinco jornais diários. Ninguém lê. Fica na mesma posição.
 - 11 Se sabe bem ler o francês avance uma casa e escreva um artigo para o Jornal das Letras.
 - 12 Você sabe onde fica Vila Nova da Cerveira. Avance 2 casas.
 - 13 Se acha que o Lévi Strauss é autor do "Danúbio Azul" ou uma marca de calças de ganga, fica duas vezes sem jogar.
- O SUBSÍDIO:** Você já pensou no que se vai meter? Volte à partida e pense outra vez.



“Nocaribe”

Maria Rodriguez é nome de clandestinidade. “Nocaribe” é nome de barco e de viagem.

às vezes pergunto a mim mesma — lendo Mrs. Dalloway —, porque não me deixei te amar, Moema.

(as considerações estéticas? a repressão submersa de um capitão? a minha dúvida vontade de me entregar ou não a mais um corpo, e o animal em mim, e o índio a tão famosa carne.)

o que me fascina mesmo, é o PODER da vontade humana: esse poder. por exemplo, de gostar ou não de alguém, e das razões para tal, e de continuar ou não a fazê-lo, e depois, de repente, de transformar esses sentimentos noutros. (alguma coisa que eu sonhei, talvez? além de pensar em cenouras e batatas para o almoço ou jantar, sardinhas em lata e a fome destes sete homens a apaziguar.)

talvez ele me tenha amado, algum dia. ou amou o amor que ele quis ter, por alguém, quando me viu, depois conheceu, e as situações que se seguiram: a outra mulher que o deixou, de longe, nova-iorque, dizendo: **“tenho tudo aqui, na minha casa, no apartamento, (botões), máquinas eléctricas, a música que eu conheço e as ruas todas que não têm mistério algum para mim, judia criada na descendência próspera,”**

— **“ela sempre me ia buscar no aeroporto, looking at her, wanting her, ALWAYS”**, ele amou o quê em mim? o poder de me conseguir, depois de alguma insistência, a cama que ele procurava no seu cansaço, ou a maconha do meu amigo, sempre pronta, alguma compreensão, naquele apartamento da Bahia.

e foi esmorecendo. a repetição. uma viagem e outra, os dias passando, o caminho sempre do mesmo apartamento, a ideia e o desejo de outras mulheres. ele foi esmorecendo naquele amor que se criou por mim (sempre criamos e destruímos) e eu, contrariamente, fui-me inventando um amor maior por ele. e tinha também as minhas razões: o ronco distante duma motocicleta honda, vermelha, 750hp, na curva, na ladeira, que não vinha mais.

a mulher em nova-iorque não aventurava nada: “só este ano aprendi a andar de bicicleta”, dizia. e eu, que já sabia remar, marinheira, contra o vento, que já sabia pegar no leme também... mas não era isso que ele queria. um engano. he said to me, in one of our first talks: **“eu gosto de uma mulher bem feminina... mas às vezes me pergunto se não é de um companheira que eu preciso?”**

precisavas. agora mais não. agora: a viagem certa, o caminho do Caribe, os marinheiros atentos, a panela do feijão, o balanço, a proximidade crescente dos familiares e amigos. he's almost home, I can feel the change in him. and I'm no 'wonder' anymore, no more surprise (I have been there, Puerto Rico, and he has shown me around as a new possession). como bandejas carregadas da Venezuela, calendários de Yemanjá, fotografias.

já fizemos (de) tudo.

será — realmente? — que o amor de uma mulher é mesmo diferente nesse sentido: ela constrói, ele usa e destrói... não posso crer, (por causa do animal e do mar.)

“— Há marés no corpo” / diz Virginia Woolf no seu livro, lindo, que estou a ler. há o poder da linguagem também, as considerações de Levy-Strauss sobre a linguagem, mas a mim, o que mais me importa na escrita é a DÁDIVA. que seja possível, dela (Virginia) para mim, e de mim para outro alguém. Moema? a mulher que eu (quis e) não quis amar. tinha borbulhas na cara, mas isso não é razão suficiente, e houve desejo, noites, e o Beco Bar, seu jeito de dançar, afundando o corpo e subindo, como se mergulhasse e depois viesse à tona de novo, um golfinho brincalhão. as coisas que eu não ousou, me suprimem, e há um arrependimento coordenado a elas.

deixei-lhe um poema, de mulher a mulher mas sinto que fui um pouco covarde. e no entanto ela alimentou — e alimenta agora —, alguma inspiração em mim, o que prova que houve troca de sentimentos, mesmo não expressos. e eu? alimentei algo nela, na sua força, no seu pique de entusiasmos ainda muito químicos (e isso foi uma das coisas que me afastou dela), na sua compreensão da escolha que é sua — e minha também —, no jeito de ser, persistir, EXISTIR com brados e sem vergonha? vergonha de gostar de uns cabelos longos, de um corpo semelhante ao seu, ao meu, Denise, Sheila.

“— não me esqueças completamente — disse Doris Kilman, sua voz tremia. direito, para o fim do campo, o silencioso animal galopava aterrorizado.”, in Mrs. Dalloway by V. Woolf. sim, mas eu dissertava sobre o nosso poder de gostar ou não. muito embora haja 'zonas' dessa geografia que me parecem rebeldes e independentes, pelo menos da vontade mais racional, daquela que, supostamente, comandamos. há zonas de amotinagem, neste e noutros navios, há paixões que eu, e outros, gostaríamos de



terminar. mais definitivamente. o PARA SEMPRE. aquele terror. e a bruxinha da garrafa stréga, um licor, o anúncio comercial:

"há coisas no amor que não se dizem. que a bruxinha dirá para você, ao tomar um gole de licor stréga. sem o terrível PARA SEMPRE"

quando o amor é muito e as palavras são poucas.

vão-me dizer que eu uso o que é sagrado, em prol da literatura. e eu direi, que escrever isto, neste balanço de alto mar, escorraçada pelo sol e pela água que entra no convés com a inclinação,

de posição em posição até me encontrar em baixo do latino, do lado do feijão e o cheiro da carne seca fervida, me dá o direito de dizer que a escrita também é sagrada, que há impulsos que são tão biológicos como mentais, poesias que fazem parte do pão e do café de cada dia, necessidades que são também fisiológicas (no dizer do Pedro) e não dependem da procura de nenhuma fama ou ambição.

é tudo uma questão de tempo. estes dez dias de alto mar, divididos entre a madrugada e o processo de alimentar, entre o jeito e o ângulo de se encostar em alguma escada para não cair e o calor das calmarias longas, entre o suor e o leme do meio-dia.

tudo isso pouco tempo me deixou para a poesia da escrita, mas eu sei, eu sei que a memória viverá ainda destes dias (e outros que se seguirão até ao final da viagem, Puerto Rico), e a memória guardará as riquezas que de repente, surgirão noutras folhas e noutras palavras e talvez as que nunca sejam expressas oralmente vivam mais ainda, nos gestos.

ah, chegamos. aos gestos. a procura de um horizonte novo: do descair da perna enroscada no vão da janela da cabine, do enxugar dos cabelos nas águas das chuvas, do gesto de dormir entre cabos, cordame e orixás. e o riso do Flô-marinho, branco entre o negro, um gesto de disposição amiga, gesto de enxugar os cabelos na chuva, tranças da África.

desço rapidamente os 4 degraus de escada que separam o convés da cabine de baixo que é ao mesmo tempo dormitório da tripulação (eu incluída), sala e cozinha. abro destramente a portinha do banheiro, cubículo apertado e por isso mesmo fácil de equilíbrio, onde não há espaço para duas pessoas de pé. sento-me na tampa do sanitário, moderno, americano, importado, e na caixa branca do pronto-socorro procuro remédios para o velho que diz ter dores devido à batida que deu, escorregando da tampa do isopor para o chão. isto tudo são gestos, e como tal devo guardá-los nos tais depósitos da memória e compreender que é a partir disto que eu posso ser feliz, construir uma forte arquitectura de felicidade, que vem das coisas simples e da natureza.

compreender que há várias maneiras de se querer e de ser 'querida' (no verdadeiro sentido da palavra), e que me pedirem mensagens, e não amor, não abraços, pode ser também uma maneira de querer, uma maneira até especial de relacionamento, de que o uso também faz parte, é certo. mas não faz sempre? meu, dele. o usufruto.

usufruto, palavra interessante e bela. lembra-me da Luísa (de repente) e das serras de Sintra, aliás, lembranças continuamente ligadas na minha recordação. e fruta, maçãs, as cores rosadas do rosto que animavam sua pele branca, no inverno, depois de um copo de verde, debaixo do gorro negro, e as botas de salto tão alto nada próprias para longas caminhadas, nas serras de Sintra.

hoje é um daqueles dias que me sinto Napoleão. escrevo, disserto, — com certa facilidade, pode-se dizer,

e salto de um assunto para outro, de um continente para outro, de um personagem, de um tema para outro totalmente diverso, e mantenho as rédeas de tantos cavalos no punho fechado que bate as teclas (o que é, vejam bem, impossível). é o que o mar me ensina, a pele e os pelos que crescem à vontade, finalmente libertos, desde os quatorze anos e as primeiras meias de seda, numa banheira antiga, armada de gilette, comandada por minha mãe, tecto alto, prédio antigo, hotel, Macau. amo o meu corpo, OH!

como foi difícil chegar até aqui, se vocês soubessem! através de salas de aulas, piscinas e comparações com amigas, colegas, capas de revista, actrizes de cinema, turistas norueguesas... chegar até aqui. a alegria do corpo, meu corpo.

através de homens e camas, sussurros, dizeres de operários que me faziam correr ainda mais depressa para casa. atravessar a rua, de uma calçada para outra, ao avistá-los, distantes, não querer sair à rua, evitar a praia, os homens e as camas, maldizer os seios.

"saber que não se escreve para o outro, saber que isto que vou escrever não me fará nunca ser amado por quem amo, saber que a escrita NADA compensa, nada sublima, que está precisamente AÍ ONDE TU ESTÁS — é o começo da escrita." — R. Barthes.

e o começo do corpo, onde aconteceu? la pipa. essa barriguita, me disse um dia o

gringo, num arroubo de ternura, a entonação da voz, no desejo. a linguagem exprime — e não exprime — o que de um corpo passa ao outro.

(gostava de saber donde surgem estas coisas de que falo). esse culo, essa boquita (ele dizia: 'eza'). o que hoje pode parecer ridículo, na época, era terno. **(I had never made love in three different languages before.)** Isto — o que ERA. saudade?

"tenho uma dor aqui" — aponta Flô, explica — **"começou aqui. do lado final** (é o jeito dele falar: coração), **e agora passou para aqui** (atravessa o peito de lado a lado). **Não sei se é saudade.**"

também não sei se é saudade.

o que ficou.

e no entanto, tenho o Alaska à minha espera! o Alaska e todo um Atlas a descobrir, o mundo, ESTE mundo: ilhas de Phoenix e da Páscoa, aquilo que renasce das cinzas e aquilo que não tem explicação humana: estátuas monstruosas, múmias de pedra, mistérios sobre-humanos. religião?

agora eu compreendo porque a maioria dos pescadores, marinheiros e outros navegadores, é tão religiosa. no meio de toda esta imensidão. quando a chuva é braba e o frio aperta, as distâncias aumentam e a solidão se apresenta, alta como a lua, engolindo toda a proa e a popa, senta-se no convés do barco, sorri um pouco, diz: "aqui estou". que faz o marinheiro na noite sem estrelas (e na de estrelas também) senão olhar para cima e rezar, agradecer ou suplicar?

mas eu precisava que me mostrassem a razão das coisas, todas, para acreditar. talvez nem tanto acreditar na religiosidade em SI, mas na sua necessidade, na sua causa, na sua INTEGRAÇÃO no resto da existência. talvez a maneira mais lúcida (palavra tão importante na minha formação intelectual) de acreditar afinal. a religião, para o pescador, é como o peixe, é como o almoço na hora do meio-dia, hora certa.

"...o escritor é um homem que absorve radicalmente o PORQUÊ do mundo num COMO ESCREVER. e o milagre, se assim podemos dizer, é que esta actividade narcisica não deixa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: encerrando-se no 'como escrever', o escritor acaba por reencontrar a questão aberta por excelência: porquê o mundo? qual é o sentido das coisas? em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna o seu próprio fim, que reencontra um carácter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo reenvia-lhe como meio: e é nesta decepção infinita, que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, allás, visto que a literatura o representa como uma questão, nunca, EM DEFINITIVO, como uma resposta." — R. Barthes, in 'Ensaio Críticos'.

e o sol esquenta lá em cima. meu corpo está mole, de dez dias de viagem. apesar do guaraná. mas a palavra: ACONTECE. vem doutros livros, vem de outros escritores, vem do alto mar, sapiência, motor.

"aqui está parecendo uma prisão" — ri Flô para o gringo — **"um escreve, o outro prepara a isca, o outro o almoço... todos procuram se ocupar."**

e gringo oferece as costas, eu espremo borbulhas. fizemos as pazes depois de 3 dias. I've got a temper and so has he.

"treat me nicely and I'll do the same: say please", and he says it, eu desço as escadas de novo e vou buscar algodão e álcool, volto, explodo borbulhas.

uma pancadinha nas costas — **"está bom, pode ir"**, — e ele vai para o leme "dar" a sua hora, até que eu lho tome das mãos para que os homens almocem juntos e eu me sinta guerreira e mulher no comando deste navio.

(Past lunch)

está no meu poder, querer-te ou não querer-te? está no meu poder, fazer de ti (o que és para mim) a imagem que eu quiser, criar histórias sobre o teu progresso através do espaço e da água, alimentar alusões (ilusões?) sobre os caminhos da tua mente.

mas TU, o que fazes de mim, que fazes da minha imagem, do meu espaço (passos) e da água que bebo e caminho?

Maria Rodriguez

Arte incomum

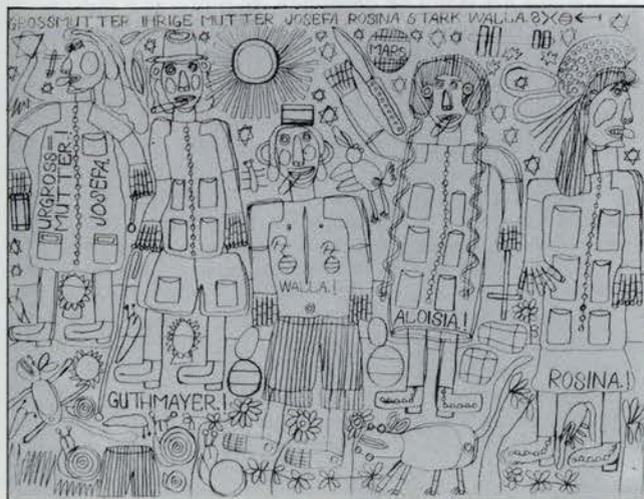
A XVI Bienal de São Paulo decorreu de Outubro a Dezembro de 1981 e queremos salientar aqui uma das suas actividades: a Exposição de Arte Incomum.

Por arte incomum entenderam-se as "múltiplas manifestações individuais e de espontaneidade de invenção não-redutíveis a princípios culturais estabelecidos". A exposição reuniu centenas de obras de 32 artistas de todo o mundo entre os quais se contava o português Jaime.

Sobre esta exposição foi ainda editado um magnífico catálogo do qual transcrevemos um dos textos de apresentação da autoria de Victor Musgrave, traduzido por Aldo Bochini Neto. As ilustrações mostram-nos algumas das obras presentes na exposição.



Ignacio Carles — Tolra



"Avó e sua mãe Josefa Rosina Stark Walla" — August Walla

Eis uma arte sem precedentes. É uma viagem órfica às profundezas da mente, plena de surpreendentes incidentes, transbordante de emoções e sentimentos, e no entanto disciplinada pelos mais altos recursos técnicos.

É como se de súbito deparássemos com uma raça secreta de gigantes criativos, habitantes de uma terra que sempre soubemos existir, mas da qual só havíamos recebido pequenos sinais ou vislumbres. Talvez sejamos levados a pesquisar a sua obra com humildade, pois eles parecem ter penetrado nos mais profundos e misteriosos recessos da imaginação, e de uma forma que os surrealistas teriam invejado.

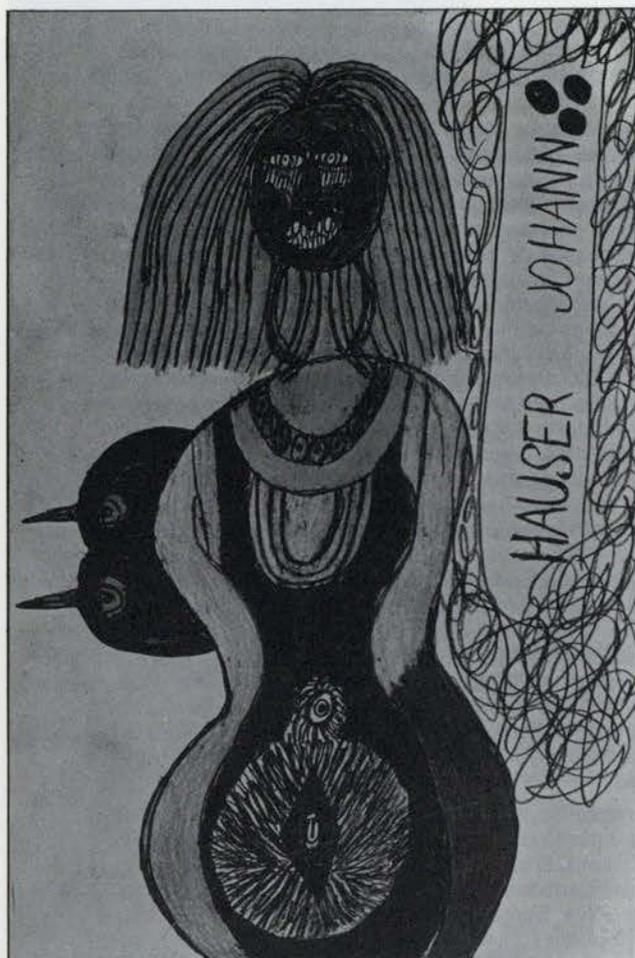
Despojado das informações históricas e das normas culturais, o espectador precisa confiar na sua própria percepção e sensibilidade. Para alguns, isso talvez seja uma experiência desconcertante; para outros, o princípio de uma exultante peregrinação ao inesperado. No momento em que grande parte da arte contemporânea repousa letárgica na bela armadilha das suas próprias obras, os *Outsiders* bradam com júbilo e vigor: "Somos exploradores — vamos aonde o homem jamais pôs os pés. Sigam-nos, os que tiverem coragem!" Mas quem são os *Outsiders*? O que realizam eles?

O termo é impreciso, por não se referir a nenhum movimento ou escola.

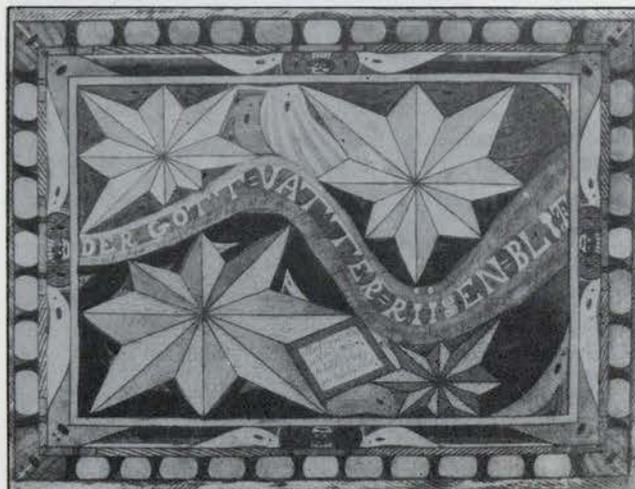
Os *Outsiders* não podem ser rotulados, pois cada um deles é um. Na realidade, melhor seria chamá-los *Insiders*, se tivéssemos de dar-lhes um nome. Sente-se que não se situam à margem da arte, mas no seu centro, exactamente à beira das fontes de criatividade cujas forças enigmáticas cavalgam qual cavalheiros do Apocalipse, sem no entanto pretenderem dominar essas forças. É a viagem que lhes interessa. Acena-lhes um destino supremo e desconhecido, e no seu caminho expressam a magnitude das suas visões variadas e avassaladoras.

Na exploração incessante dos colossais territórios que se estendem ao infinito diante da sua imaginação, muitas vezes trabalhando, como Wolfli, praticamente até à hora da morte, fazem com que muitos artistas oficialmente reconhecidos pareçam apenas artistas ocasionais. Sente-se que eles podem dispor à vontade daquilo que o poeta Robert Graves chamou de "transe poético" — um estado criativo de total absorção em si mesmos, de total obscurecimento do mundo exterior. Os homens de Porlock teriam tido dificuldades com eles. Não teriam van Gogh, Bosch e todos os grandes *Outsiders* (em termos culturais) admirado e respeitado como irmãos os que hoje chamamos *Outsiders*? A *Outsider Art* começou a ser identificada e individualizada por Jean Dubuffet, há pouco mais de 30 anos. Ele começou a procurar e coleccionar obras dessa arte, desenvolvendo um conjunto de critérios que a diferenciavam de outras formas de arte. Deu-lhe o nome de *Art Brut*.

Entre outras coisas, Dubuffet estabeleceu que a *Art Brut* era feita por indivíduos sem condicionamento cultural, sem assistência profissional e sem conhecimento algum das tradições e da história da arte. Dizia ele: "(...) trabalho executado por pessoas desprovidas de cultura artística para quem a mimese, ao contrário do que ocorre com os intelectuais, desempenha função muito pequena ou nenhuma, de modo que os seus criadores retiram tudo (temas, escolha de materiais, meios de transposição, ritmos, formas de escrever, etc.) das suas próprias profundezas e não dos estereótipos da arte clássica ou da arte do momento. Temos, pois, uma operação artística 'quimicamente pura' (...) trata-se, portanto, de arte que nasce da invenção pura e que de modo algum se baseia em processos mais próximos aos do camaleão e do pápagaio, como costuma ocorrer com a arte cultural".



"Mulher" — Johann Hauser



38 "O Deus — Pai — Gigante — Trovão" — Adolf Wolffli

Aproximadamente na época em que Dubuffet começava a identificar o fenómeno da *Art Brut*, tomei conhecimento da obra de Scottie Wilson, que era sempre definido como "ingénuo" ou "primitivo moderno", o que me parecia um tanto incorrecto. O artista ingénuo tende a ser tranquilo e muitas vezes acomodado. As suas canhestras tentativas de reproduzir a vida e a natureza podem dar à obra um encanto razoável, mas o seu desejo de agradar e de ser aceite pelos seus iguais e pelo mundo da arte oficial exclui-o definitivamente do universo subversivo dos *Outsiders*. O ingénuo não muda: ele termina como começou. Já a visão de Scottie se expressava em fase após fase, inteiramente diferentes umas das outras. As frequentes referências e implicações de carácter social também estão ausentes da obra dos ingénuos. Quando Scottie dizia que o poeta William Blake amaria os seus trabalhos, sabia do que estava a falar. Construía um cosmos onde se travava uma batalha entre o mal e a inocência, entre o feio e o belo, e onde por fim sobrevive a bondade. Essas lutas épicas são típicas na obra de muitos *Outsiders*. As ideias sobre Blake provavelmente tinham um carácter puramente intuitivo. Também é interessante e importante observar que dois dos artistas britânicos mais originais e cheios de imaginação, Scottie Wilson e Francis Bacon, não tiveram educação formal. Cada um desenvolveu as suas próprias técnicas e ideias, mas Bacon possuía uma cultura à qual sempre se encontram referências na sua obra. Nesse sentido, os fundadores de *Die Brücke*, em 1905 — Kirchner, Schmidt-Rotluff e Heckel —, eram artistas autodidactas.

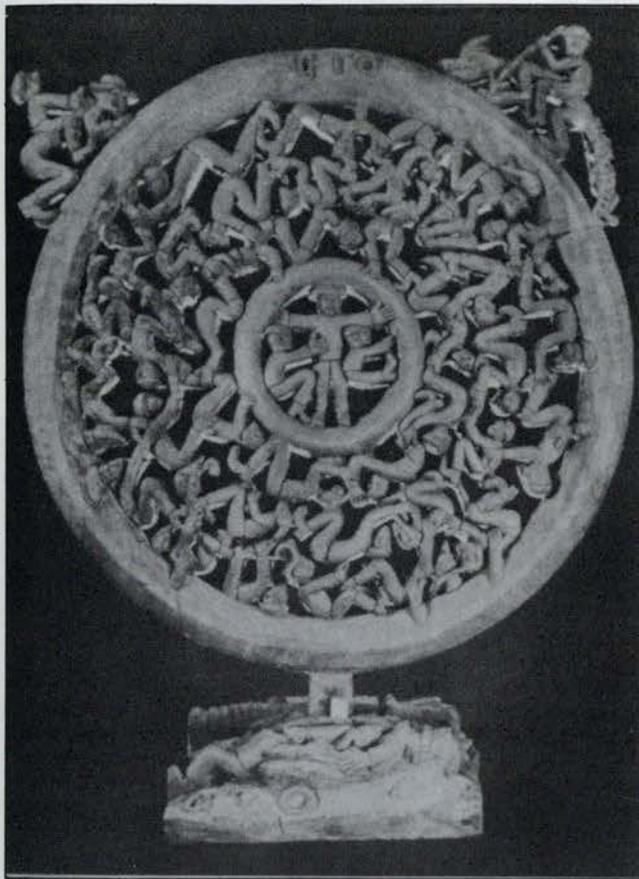
Não é de estranhar que só agora comecem a ser mais aceites as suas fortes imagens emotivas. O que Dubuffet denomina "cultura asfixiante" parece ter gerado uma máquina enorme para perpetuar a esterilidade incestuosa.

Deve-se também diferenciar a Arte Incomum da Arte Tribal, com a qual, em alguns casos, parece assemelhar-se, embora de formas diferentes. É possível que nesse caso a memória racial desempenhe alguma função. Mas é apenas uma possibilidade. A arte tribal, por mais que às vezes pareça bizarra aos olhos dos ocidentais, é na realidade uma arte conservadora, por seguir formas e técnicas tradicionais transmitidas de pai para filho. E não se diz isso para negar a sua força, naturalmente.

A terceira importante categoria da qual urge diferenciar nitidamente a *Outsider Art* inclui os desenhos, as pinturas e outros trabalhos produzidos por pacientes de hospitais psiquiátricos, através de intermediação de um arte-terapeuta. Na colecção de *Art Brut* reunida por Dubuffet, hoje abrigada em museu próprio em Lausanne, pouco mais de 40% dos trabalhos são de pacientes desses hospitais.

No começo do século, alguns pioneiros da psiquiatria, como o Dr. Hans Prinzborn, notaram que alguns dos pacientes produziam trabalhos que, considerados à luz de qualquer padrão, eram obras de arte espantosamente originais e tecnicamente perfeitas. Esses trabalhos surgiam espontaneamente, fora do processo de terapia através da arte. A partir de então, essas pessoas passaram a ser descobertas por outros psiquiatras, como o austríaco Leo Navratil, de Klosterneuburg. Nota-se de imediato a diferença entre essa obra e a volumosa "arte" terapêutica, que, vista em quantidade, começa a tornar-se um tanto monótona em termos de tema e conteúdo. E também está presente o desejo de agradar e satisfazer as expectativas do terapeuta. Não se pode concluir de modo algum que, sendo doente mental, o indivíduo também pode ser artista (e muito menos um artista de talento), assim como não se conclui que, sendo saudável, uma pessoa pode ser artista.

Numa exposição realizada recentemente em Paris, no Musée d'Art



"Roda da Vida" — Geraldo T. de Oliveira



"Pássaro vomitando" — Eli Heil

Moderne, onde cerca de setenta *Outsiders*, não havia uma só pessoa que fosse ou já tivesse sido paciente do hospital psiquiátrico. Estavam presentes Madge Gill, Buighes, Chichorro, Lesage, Ratier, Verbena, Scottie Wilson e outros. E, da mesma maneira, em grandes mostras e colecções de "arte psiquiátrica" vistas nos últimos tempos, não encontrei um só *Outsider*.

Dubuffet observou que, ou não existe o que se denomina arte patológica, ou então toda a arte é patológica. Hemmo Müller-Suur, outro psiquiatra pioneiro, afirmou, por exemplo, que a arte de Wolfli não é psicótica, mas "um desenvolvimento do material que compõe o tema da sua psicose". Dubuffet considera Wolfli um dos maiores artistas de todos os tempos, com o que se há de convir.

Quando se crê que a *Art Brut* tem a ver com a arte dos loucos, não se compreendeu o conceito básico dessa arte. Trata-se de uma manifestação criativa espontânea de formidável intensidade, muitas vezes perturbadora por expressar as profundezas ocultas da psique, o *Outsider* que há dentro de todos nós, de uma forma que a arte profissional não faz. E é uma arte essencialmente destituída e estereótipos culturais.

Entre os *Outsiders*, existem aqueles que apenas expressam uma visão original. Wolfli, Scottie e outros grandes *Outsiders* não se incluem entre eles, pois criaram vastas cosmogonias próprias, universos totais com que o espectador, magnetizado pela força atordoante do seu instrumental técnico e assombrado por ecos atávicos, torna-se inevitável e emocionalmente envolvido.

Falei no feio e no belo, mas na realidade as obras de *Art Brut* transcendem esses conceitos, ou até nem os levam em conta. Esses trabalhos funcionam como uma revelação do potencial oculto e um desafio à ideia de que só o nobre e o pitoresco são temas dignos do artista. No trabalho inédito de Jill Dow, "Dubuffet e a *Art Brut*", afirma-se: "Criou-se o conceito de *Art Brut* em oposição à estrutura hierárquica do mundo artístico, que, para Dubuffet, é mantido por um sistema educacional abortivo, uma conspiração entre artistas, críticos, intermediários e compradores, e uma falsa santidade em museus e galerias. A *Art Brut* desafia a actual ausência de actividade de produção de imagens na vida da maioria das pessoas, que deixam essa tarefa a cargo de um punhado de especialistas, e que são incentivadas a isso pelas exigências de uma sociedade de consumo cuja arte, projectos e diversões se reduziriam a nada se cada indivíduo passasse a exercer o seu próprio potencial criativo".

Procuramos apresentar uma mostra que não seja um exercício académico, não tentamos articular perspectivas históricas (por não existirem) e resistimos — embora, talvez, não totalmente — à tentação de fazer comparações culturais, o que trairia o espírito da invenção "quimicamente pura". Contudo, acaso os *Outsiders* não falam em vozes que nos tocam o âmago? Poder-se-á olhar para Ramirez sem experimentar o inescrutável sentido de mistério próprio de todas as grandes obras de arte?

As fáceis interpretações freudianas ou junguianas ocorrem à mente e logo desaparecem. As obras permanecem invioladas. A exultação rebelde de Schoder-Sonnenstern, o desespero cauterizante de Marshall, a delicadeza e a graça de Oswald Tschirtner provocam reacção total, sem preconceitos.

No trabalho desses grandes criadores, está nitidamente ausente o processo de desumanização que torna árida grande parte da arte contemporânea. Ausentes também estão as subvenções e o duvidoso apoio oficial. Estamos diante de uma redescoberta do poder e da extensão da imaginação, que permanece vitoriosamente viva.

Continuidade na poesia visual portuguesa

É de certo modo o poeta grego Simmias de Rhodes que três séculos antes de Cristo lança o primeiro poema Visual. (...)

Uma condenação desta forma de escrita visualizada, obriga um certo enfrentamento histórico. Julgar os seus operadores, seria/será uma longa tarefa de carcereirismo. Além de Simmias, terão de condenar poetas da Idade Média como Teodolfo, Porphyrius,... Maurus; como mesmo outros mais contemporâneos, Apollinaire, Marinetti e seus amigos Futuristas dos "Mots en liberté", Maiakowski, Mallarmé, Delaunay, Lewis Carrol, Haussman, Pound, Mário de Sá Carneiro e até mesmo Pessoa, isto apenas para acusar os mais usados. Trabalho longo! Mas a última palavra coube sempre à História (quem ousa esperar por ela?), essa espécie de cemitério onde os epitáfios nunca agradaram aos mortos... ou quem já esqueceu Camões quando gritou:

"Não mais musa, não mais
Que a lira tenho destemperada e a voz
enrouquecida
Não do canto
Mas de saber que venho cantar a gente
surda e endurecida..."

Mas falar de Poesia Experimental em Portugal, é prática que se insiste ou vem insistindo mais a partir dos anos 60. Lá se conheceram diversas revelações, geralmente encontrando-se e afirmando-se através de suportes magazines ou edições colectivas... Como é memória as revistas "Poesia 61", "Bols", a colecção Pedras Brancas e mais... prática que se perdeu.

Para aperceber-se mais concretamente dessa realidade, o leitor menos informado tem já uma larga bibliografia que o introduz... realçam-se os estudos dos "Labirintos Portugueses", do séc. XVII e XVIII que Ana Hatherly vem fazendo na



Poema inédito. Silvestre Pestana



Antonio Barros Poema de intervenção urbana - Coimbra



Poema visual "Escravos" Antonio Barros Coimbra/1977

Torre do Tombo, "O Próprio Poético" de Melo e Castro, "O Silêncio dos Poetas" de Alberto Pimenta, isto para só citar alguns vectores de arranque.

Não me irei aqui propriamente debruçar historicamente sobre esta temática deveras vasta. O que me apraz realçar é que a Poesia Visual não terminou na década de 60 com o concretismo, esta antes continua acompanhando a realidade humana, sociológica, antropológica... os trajectos do tempo.

Efectivamente a história continua; as linguagens também. A Poesia Visual diz-se viva em 80 e hoje. Da resenha feita na "POEX"/Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa, apercebemo-nos da continuidade dos poetas que vêm já dos concretismos, como Salette Tavares, Ana Hatherly, Melo e Castro, António Aragão, J. Alberto Marques, Alberto Pimenta e Silvestre Pestana, como mesmo o aparecimento já de novas participações

como as de Campos Rosado e António Barros.

Não traduz esta abordagem contudo, uma visão demarcante de temporalidades que se afrontam, mas antes a tentativa de apresentar os factores que se mostram mais relevantes para uma possível reflexão.

Orienta-se então o texto, este, sobre uma análise pontual situada em torno dos trabalhos dos operadores poéticos que mais recentemente se vêm afirmando e que com uma certa continuidade têm divulgado a sua escrita.

Debruçando-me agora sobre essas pesquisas abordo então a prática de Silvestre Pestana, Campos Rosado, António Barros, Maria Laranjeira e Fernando Aguiar.

O leitor melhor informado, logo se apercebe que Silvestre Pestana era já em 66 o Benjamim das publicações concretistas, o certo é que em função dos "médias" utilizados e por este assumidos com algo de inédito, vêm a afirmar-se mais objectivamente nos tempos mais recentes.

Numa antologia assim delineada não obrigando porém a qualquer sentimento de "tendência", transporta contudo para o despertar de certas realidades que lhe são próprias; a consciência do distanciamento interactivo, inerente às pesquisas e estudos por cada um efectuados. A necessidade de um espírito e prática de Movimento!?... dum suporte de divulgação comum... importância de um Manifesto!?...

A tendência histórica, dita que os experimentalismos sempre se fizeram usar e até definir por estes valores... Romper os trajectos, estes, será propósito?... Que necessidades nos caracterizam?

Talvez seja a própria consciência de Poesia que o "definirá" respondendo num então manifesto de Vida... Vejamos:

UM COMPROMISSO McLUHANIANO

Nos mais diversos estudos, que se possam vir a fazer em torno da realidade poética-experimental, e da sua prática de instrumento de comunicação, um dos nomes de certa influência teórica que forçosamente acabamos sempre por chocar é Marshall McLuhan.

É mais concretamente Haroldo Campos, um dos pioneiros da poesia concreta que numa "mesa-redonda" em Nova Iorque, organizada pelo "Peau Club", vem a aperceber-se da conjugação e de preocupações comuns entre o experimentalismo poético e as teorias reveladas pela obra de McLuhan. Claro que já na altura Haroldo Campos teceu um sentido crítico a muitas realidades implícitas dos princípios do McLuhanismo.

Na visão de Alain Bourdin, e mesmo de Jonathan Miller, estudiosos da obra de McLuhan, quer da grande maioria da crítica, as teorias deste, revelam-se com uma inconsistência e falta de cientificidade objectivas, chegando mesmo a ser habitadas por um discurso de pensamentos confusos, contraditórios, e até com um grande conformismo intelectual.

Se esta morfologia da ideologia de McLuhan, parece ser na realidade uma característica palpável, e talvez "condenável", se transportada para um estudo do domínio científico, talvez já não o seja, se colocarmos toda a realidade noutra perspectiva, e fizermos um pressuposto: McLuhan um artista?

Nos exemplos mais comuns duma certa prática que se torna histórica os mais diversos criadores, vêm fazendo acompanhar a sua obra poética dum estudo teórico à maneira de pós-fácio: A revelação da análise teórica dos trajectos é posterior à prática criativa.

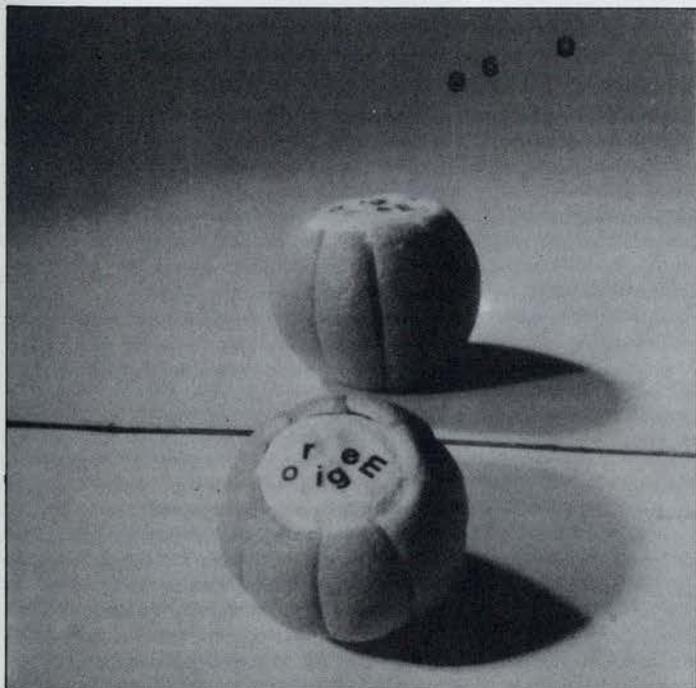
Em McLuhan que também, e talvez

essencialmente foi um criador, como denunciam os seus livros "Mutations 1990", "Sense and Nonsense of McLuhan", e de certo modo suas teorias, poderá considerar-se um artista cuja análise teórica é revelada com antecedência, como prefácio... Claro que independentemente da sua consciência são realidades paralelas e com certa contemporaneidade! E nisso parece estar concordante Bourdin quando diz: "McLuhan, situa-se em relação às correntes contemporâneas da arte, apresentador de manifestos... criador puro, para quem as ideias representam matéria a ser modelada em função de uma finalidade estética... seu pensamento é de vanguarda por seu projecto e por suas inclinações naturais... A ideologia de McLuhan parece talhada à medida dos criadores contemporâneos e de seus problemas: Por sua própria situação objectiva, estes encontram-se no centro de contradições muito violentas, às quais não podem escapar a não ser por uma espécie de sonho ou por uma tomada de consciência que se torna forçosamente política, McLuhan liberta-os inicialmente do problema do conteúdo".

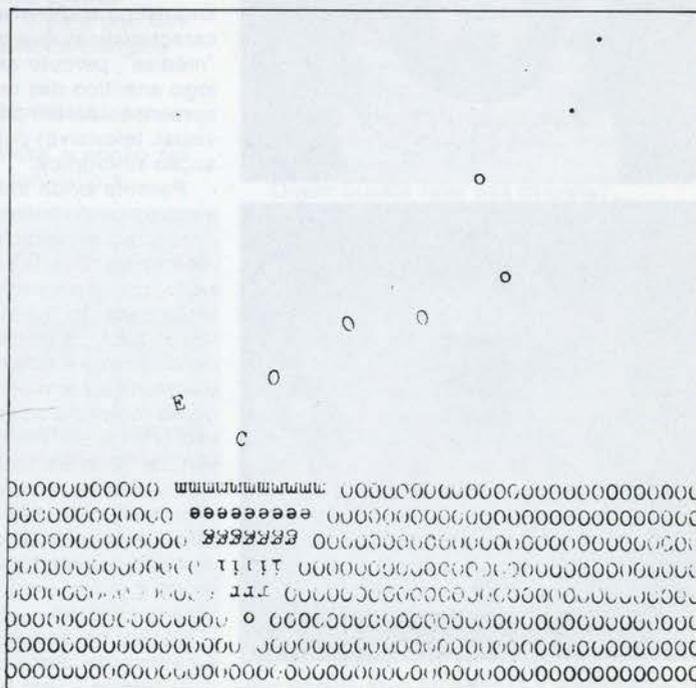
A importância real de McLuhan não está no entender-se e mesmo avaliá-lo como cientista da comunicação, mas como um criador de conceitos, consciências, e uma óptica de artista que vem despertar para diversos potenciais da própria linguagem.

É assim de certo modo, a consideração que vem merecer McLuhan aos poetas mormente os experimentais...

É McLuhan que lança a grande polémica da vital importância dos "médias", chegando mesmo a afirmar "A mensagem é o medium", procura ensinar a ler a tecnologia na qual vivemos, especialmente das comunicações, alerta para uma tipologia dos comportamentos na comunicação.



Poema visual "Maria Laranjeira/Coimbra/1980



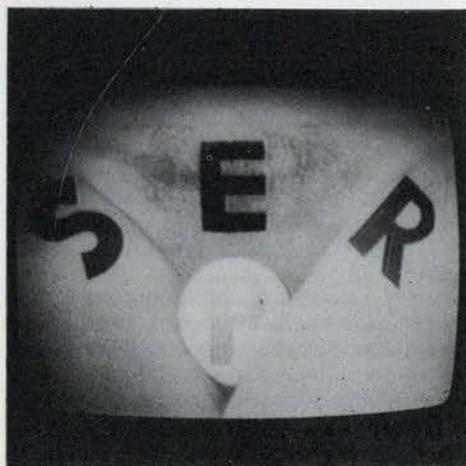
... McLuhan inventa ainda a teoria da dicotomia dos meios "Quentes" e "Frios", do "happening Simultâneo", assim como da importância da electrónica, uso dos meios nela circunscritos dum modo humanisticamente benévolo. Fala-nos ainda da importância autónoma dos agentes comunicantes e da influência do modo como são utilizados, leva-nos à leitura do ambiente criado pela comunicação...

McLuhan além de tudo, vem a preocupar-se pela análise do "medium" onde vem a reunir as realidades implícitas ao corpo, aos objectos, meios de comunicação e seu conteúdo...

Mas a obra de McLuhan não cabe contudo em duas linhas. Se toda a fragilidade como trabalho científico é uma realidade, interessa-nos, e é daí que se traçou certo contributo para a poesia experimental, as suas propostas. Assim também, é neste aspecto que certa prática dos experimentalismos poéticos encontram certos elementos comuns com o McLuhanismo... Alertar para realidades da vida mesmo com um certo caos da intuição ou da fantasia futurista não será um valor?... ou não terá razão McLuhan quando diz que "A maioria das pessoas por razões de segurança avança para o futuro recuando"?

VIDEO, UM "MÉDIA" PARA A POESIA VISUAL

A televisão, transcendendo os factores



Poema inédito e Fragmento dum "Video-poema" Silvestre Pestana

que a fizeram definir como aquele instrumento de comunicação, atinge hoje uma outra dimensão. Objecto de aquisição quase prioritária "mítico e fiel" acompanhante do mais comum cidadão... vital necessidade!... diria mesmo André Malraux "A Televisão é o oráculo dos nossos dias".

No "Média" televisivo, no "Video", rápido se aperceberam diversos artistas das potencialidades que este transportava no domínio duma possível expressão artística. Esta descoberta, e logo opção, o "video-art" vem cedo fazer discernir uma das tendências mais marcantes da arte actual.

A "Video-Art", num sentido lato, tem permitido uma definição aberta e duas finalidades bastante diferenciadas como meio.

Para muitos operadores, esta não ultrapassou a sua função de processo audio-visual de registo das suas acções artísticas essencialmente a "Video-Performance". A "Video-Art", é contudo uma realidade muito mais complexa, cujos espectros se traduzem desde os seus potenciais de linguagem própria e autónoma, até mesmo à análise do instrumento, e seus reflexos psico-sociológicos na caracterização cultural.

A expressão do poema, versus-video, e que mais propriamente no domínio da poesia-visual os seus operadores chamaram o "Video-Poema", obriga, além de toda a realidade inerente ao seu contexto formal de linguagem de síntese, a consciência, percepção e domínio dos vectores essenciais definidores do média a utilizar — o video... e isso é já uma pesquisa iniciada.

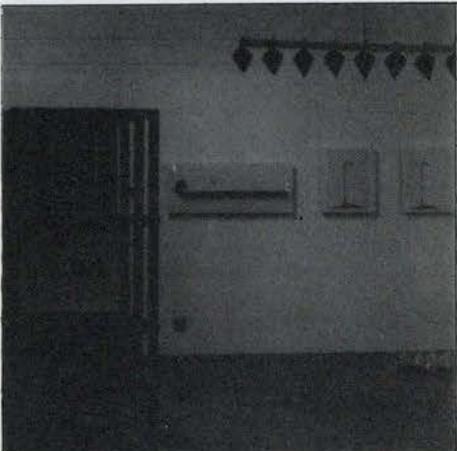
Falar de video, obriga sempre a fazê-lo diferenciar de cinema como sempre insistia Peggy Gale, assim como a exploração da video-art, obriga o conhecimento dos valores próprios que a definem com certa exclusividade.

A Video-Art como instrumento linguístico audio-visual, além das características que são comuns aos outros "médias", permite explorações próprias: o jogo analítico das temporalidades, (a apreensão do tempo psicológico, audio-visual, televisivo) permitindo a análise-acção sincrónica.

Permite ainda toda a estrutura electrónica do video como suporte, potenciais explorações que lhe são reservadas. Desde o uso do "Halo" ou rasto, como potencial de expressão, a usualidade do "cable TV" nos exercícios "Feed-back", a percepção textual consequente à leitura estruturalmente electrónica permitida pelo "Cortex Vision", como mesmo a transposição psico-escultórica ou "Pintura-Televisiva" que vem de John Boll e Erikesson. A "Virtualidade", sincronismo e simultaneidade, são toda uma gama de valores que vêm deixar um largo campo de matéria a explorar, levando de certo modo a iniciar a necessidade tendente de uma concessão — "A Gramática-Video".

Assim, no domínio do suporte video e na aplicação deste como rico potencial dum "média", vem também traduzir-se a narrativa do discurso que concerne a

VULNERÁVEL



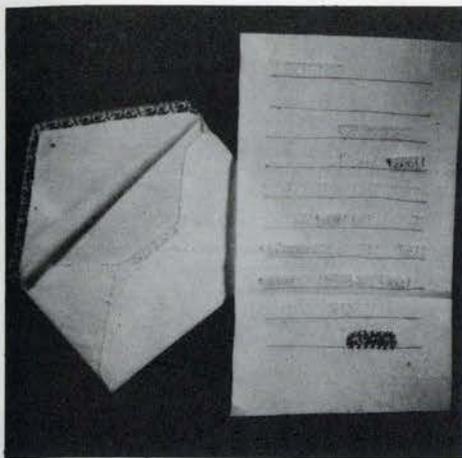
Pormenores da instalação de Campos Rosado na "POEX 80"/Lisboa

expressão poética — o poema; o "Video-Poema", como diria Silvestre Pestana, um dos poetas visuais portugueses que mais se tem debruçado sobre este domínio.

A CONCEPTUALIZAÇÃO DO DISCURSO E ARTE CONCEPTUAL

As expressões ou tendências que acabaram por traduzir as explorações inerentes à Poesia Experimental, caracterizam-se por uma forma de escrita muito própria.

Esta, centraliza-se não só na exploração do significante, levando muitas das vezes ao seu extremo, como, e muito por excelência à redução do texto aos seus elementos e vectores de afirmação mais essenciais. Daí, terem-na chamado



"Maria Laranjeira"/Coimbra 80

duma literatura sintética, e por vezes mesmo, de conceptualizada.

Esta opção dita "conceptualizante", mesmo tendo morfologias muito próprias, trouxe uma relação polémica com os mais empenhados apologistas do que se chamou de Arte Conceptual, igualmente ocupados em procurar a sua definição.

Não se torna contudo nada fácil, alcançar uma tradução líquida e estável do que define Arte Conceptual. O mesmo acontece, com o que se refere à experimentalidade na poesia, mormente aquela que se insere nos domínios da Poesia Visual.

(Julgo também não ser este o momento mais próprio para o atingir).

Se não me cabe por um lado, produzir definições ou regras fechadas para uma condução de leitura, por outro essa é uma realidade que me alerta. Contudo, dada a natureza do suporte presente, a revista, proponho-me simplesmente referir por agora algumas imagens de reflexão.

Nota-se que estas duas tendências, que teoricamente têm autónoma definição, num sentido mais prático, revelam-se com inúmeros factores comuns, por vezes até de difícil diferenciação.

É daí que advém, muita da dificuldade da catalogação, essencialmente quando esta é orientada para os domínios da observação morfológica.

A Arte Conceptual, tende por seu modo, afirmar-se em resposta à sua preocupação de investigação.

Revela-se ela, através do estudo estrutural da temática em pesquisa, utilizando ou não, o potencial estético inerente ao seu suporte-material de linguagem.

O espírito artístico, e daí poético, insere-se por excelência na opção e afirmação dos conceitos, nas intenções da análise, consciência da observação e seus fins: A atitude. Esta sobrevaloriza ainda a reflexão teórica, o estudo da recolha lúdica ou crítica, não deixando geralmente de conjugar a valorização estética na expressão de resultado; na mostra.

A Poesia Visual, não se divorciando de igual modo do espírito analítico, caracteriza-se essencialmente, pela sua orientação para a potencialidade significativa da palavra ou mesmo doutros

elementos matéricos que vêm a funcionar como signos.

As palavras convencionais ou radicalmente subvertidas, as imagens, o jogo iconoclástico, chega por vezes mesmo a atingir uma espécie de abstracto ou vazio.

A emoção poética é essencialmente vivencial, a sua escrita acaba por se traduzir como manifesto de memória ou apelo sedutor da mensagem lúdica. A sua preocupação mais essencial depois do momento poético vivido é escrever o alerta para a construção das emoções futuras e não o texto propriamente dito.

Toda esta realidade, continua a ser discutível, e por vezes, muito difícil até, de discernir os seus limites e conjugações.

É ainda interessante, também, observar como muitos poetas visuais, surgem duma formação e experiência plástica, e não obrigatoriamente literária, como também diversos artistas conceptuais vêm dos meandros das letras. Quer duma situação quer doutra, conhecemos imensos exemplos.

É claro que o estudo destes dois campos artísticos, é uma realidade muito mais complexa, não se reduzindo aos apontamentos apresentados, e que por aqui venham a consumir-se.

Este é um processo aberto. Toda e qualquer análise não deverá trazer balizamentos, ou modelos condicionantes. Isso seria a negação da sua própria dinâmica de vida, muito mais hoje, em que a expressão do poético, cada vez mais, tende para o "mixed-média".

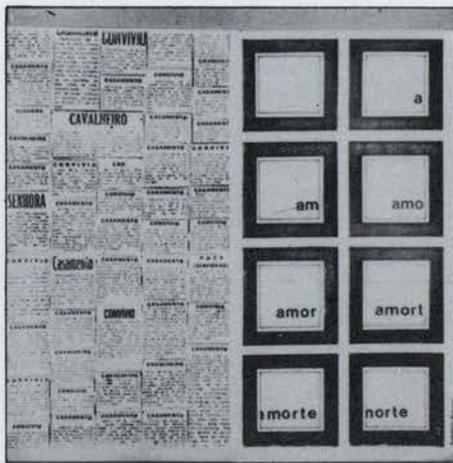
Os limites das linguagens são próximos, e se as suas estruturais definições teoricamente são óbvias, na prática, traduzem-se outras obrigações mais prementes; a qualidade do sentimento.

Mas esta é toda uma análise que merece ser continuada.

Proponho assim, e na sequência das linhas aqui expostas uma prática essencialmente visual... e para isso um olhar atento sobre a obra de Campos Rosado.

DA LÍRICA EM POESIA VISUAL

... A apologia da beleza, a opção por esta e sua aclamação, tem sido a



Fragmento do livro "Poemas de amor e..." / António Barros

vitalidade que tem caracterizado imensos filósofos e poetas.

Só o desprezo (sem os ignorar) pelos valores reais da cientificidade, permitiram-lhe assim a expressão lúdica do poético ou a especulação filosófica.

A beleza, será o fim tangível onde cada homem, cada um, encontra o seu fragmento de divino.

Esse caminhar, é uma antiga necessidade natural. E se a linguagem que a acompanha (esse instrumento suporte, tão limitante e tão perigoso) se mostra com morfologias diferenciadas pelo tempo, o certo é que é sempre expressão do sentimento. Sentimento que é objecto da voz criativa do homem, que se assume como tal, na expressão da sua individualidade...

Se a escrita é imagética, esta apologia, poderá, ser entendida como o caminho mais próximo da verdade sentida.

O sentimento, e os factores que por essencial o definem, traduzem-se na conjugação de "pensamento e gesto"... duro caminho de Acteon, que poucos ainda não desistiram de percorrer.

"Signos"?... quantos ludicamente explodem tão desapercibidamente para quem se faz passear tão preocupado por estes corredores do escuro cidadão?...

A poesia está, é interior. Quem a exprime, revela apenas alguns fragmentos de memória... tatuagens do viver... ou não seremos todos apenas "ecos" duma "origem"?

E quem ousou mergulhar neste lago de nenúfares, poço sem fundo onde as essências se perdem num espelho de miopias?... ou quem entendeu o íntimo de Gibran, Borges ou D'Annunzio ao dizer: "Os acontecimentos mais ricos chegam-nos muito antes da alma os aperceber. E, quando começamos a abrir os olhos ao visível, já há muito aderimos ao invisível"...

Da poesia, da sua expressão e da sua escrita, podemos ir até ao fazer nascer dum lirismo visual... dizeres, que na poesia de Maria Laranjeira chegam a revelar-se num como abstraccionismo lírico da escrita. "Ecos" dum fugir das letras que magoam, obrigando a "esquecimentar" passo a passo este fogo de valores e conceitos...

Quem ousará falar das origens?... Quem regressará à origem de suas próprias fontes, fazendo-se confundir com as coisas mais simples que comungam na concretização da própria natureza?... E quem resistirá à autópsia do sentimento?

Falar de novo de Poesia... isso obriga uma voz de grito, é um texto de manifesto que cabe numa mão fechada... um punhado de areia... ou haverá texto mais belo que o cair desta entre os dedos sobre o sorriso de quem se "espera"?

... Que palavras não se suicidaram nos conteúdos?

Talvez o acabar aqui a vida da poesia, e começar a poesia da vida... talvez o nascer dum tempo novo... tudo para dizer que a vida começa onde a "arte" acaba... para quem não mais esperar e soubor que não há "poesia", há situações poéticas, não há "poetas" há vivências poéticas.

António Barros



Danae recebendo a chuva ouro — Tiziano (1477 1576)

FIGURA RECLINADA
SENTA-SE A ESTÁTUA EM SUA
ARQUITECTURA: O NU OSCILA: CEDE AO
PESO VERTICAL: SE A MÚSICA EXISTE É DE
TRIÂNGULOS: AUSENTE: HORIZONTAL COM
JOELHOS DE GRÁFICA EMOÇÃO: SE PAZ É
DO PRESENTE: VOLUME CÔNCAVO DO OLHAR
O TECIDO DA PEDRA PERMANECE QUENTE:

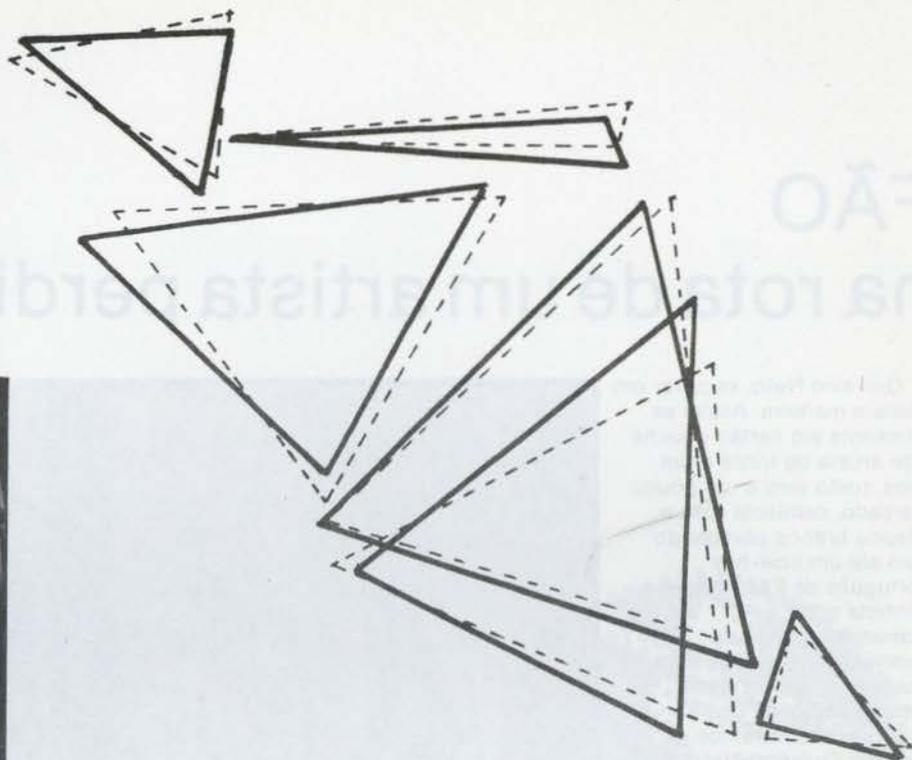
e.m. de melo e castro



Figura reclinada — Henry Moore (1938)



ROMA - FLAUTISTA - ARTE GRECA V SEC. A. C.
(MUSEO NAZIONALE ROMANO)



E.M. de Melo Castro
1981

FÃO

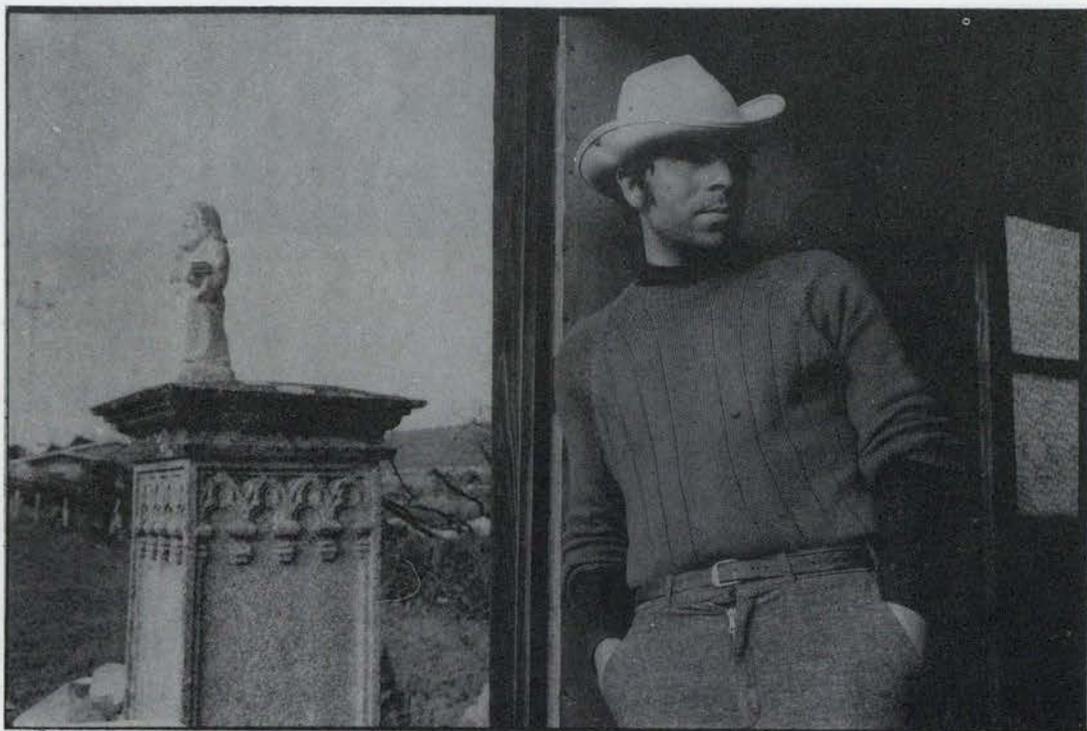
na rota de um artista perdido

Quintino Neto, escultor em pedra e madeira. Assim se apresenta em cartão couché este artista de trinta e um anos, rosto vivo e um pouco marcado, camisola rosa e chapéu branco parecendo com ele um cow-boy português de Fão, aldeia minhota onde a monumentalidade do cemitério nos remete para imagens distantes desta estrada nacional, por ironia 13, onde encontramos na margem Quintino Neto com o seu barraco.

"Um artista devia fazer o que gosta, viajar, conhecer mundo. Mas tem que trabalhar, há a família e as encomendas ocupam quase todo o tempo". Confessa este poeta da pedra e madeira por entre fontanários, peixinhos, pedestais mas também rodeado de peças de grande expressividade quer se trate de Afonso Henriques ou de um santo recordado nas poucas andanças pela igreja. "Sou católico, mas ligo pouco a essas coisas". Quando conseguir comprar um furgon, Lisboa será a sua grande aventura, trará peças para mostrar e pelo caminho irá esculpindo a sua experiência. Agora, uma oficina nova será em breve realidade, para continuar esta paixão que o tio lhe inculuiu desde menino. "O pó da pedra é terrível e trabalhar nisto exige puxar pela cabeça, é um trabalho custoso".

Quando chegou o pai abraçou-o e pediu-me para os fotografar. "Comi agora cá um destes coelhinhos com uma pinga que não lhe digo nada..." — afirma o pai enquanto ao fundo, na aldeia, os sinos tocam anunciando um funeral. Era fim de tarde, os carros passavam rápido na estrada, na margem ficava este artista que teimosamente vai esculpindo o seu sonho.

Lulz Carvalho



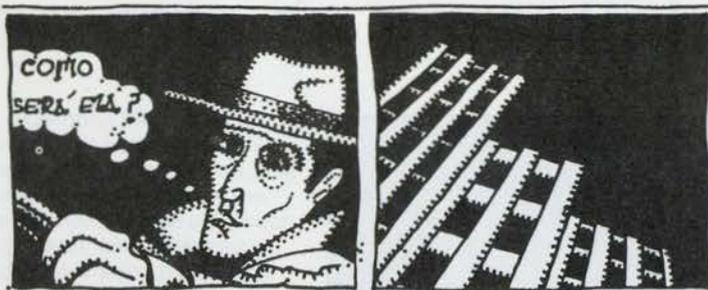
A HERDEIRA



UM CASO DE JOKU DE SOTO

UMA HISTÓRIA DURA, FRIA,
VIVIDA POR HOMENS DUROS, FRIOS,
NUMA CIDADE DURA, FRIA...





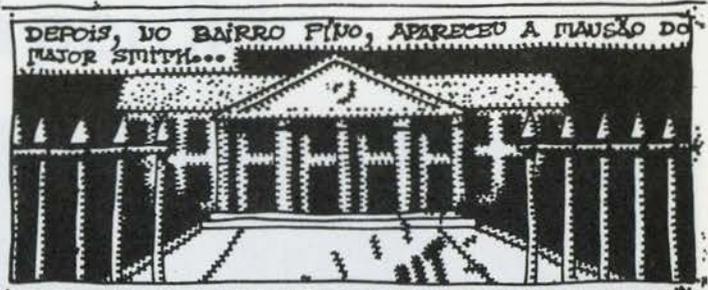
COMO SERÁ ELA?



ENQUANTO CONDUZIA OLHAVA PENSATIVAMENTE OS ENORMES PRÉDIOS. ERA UM RATO DA CIDADE E A PAISAGEM URBANA EMOCIONAVA-O...



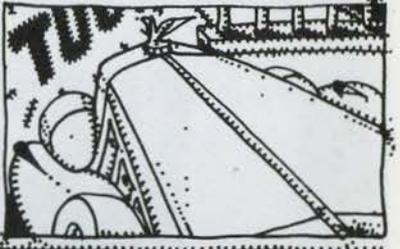
QUER NO SEU ASPECTO DIURNO → QUER NO SEU ASPECTO NOCTURNO



DEPOIS, NO BAIRRO PINO, APARECEU A MANSÃO DO MAJOR SMITH...



QUE RÍCA PALHOTA!...



DING DENG D
DONG



FAÇA O FAVOR DE ENTRAR; O MAJOR ESPERA-O.



MARMORE... VELUDO... CRISTAL... COURO... QUE PALHOTA!!!



A MINHA FILHA FOI RAPTADA; RECUPERE-E E TRAGA-MÁ. (ELA) É O ÚNICO ANTIPARO DA MINHA VELHICE.



NÃO ME FAÇA CHORAR...



APÓS UMA ESCADARIA É UM CORREDOR...

VIVA, JOVEM!



(UM) "DURO", HEM? O SEU PAI TAMBÉM ERA UM "DURO", É...

ASSIM... É POUCO, DE-ME TRÊS DIAS...



DIGA LÁ O QUE SABE!!!

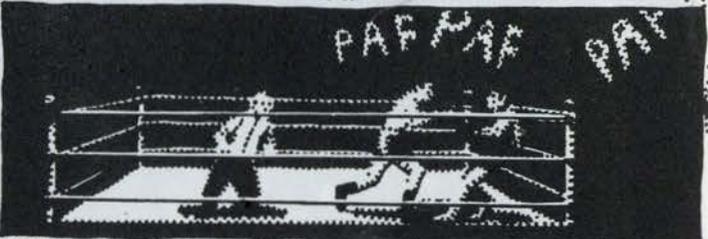
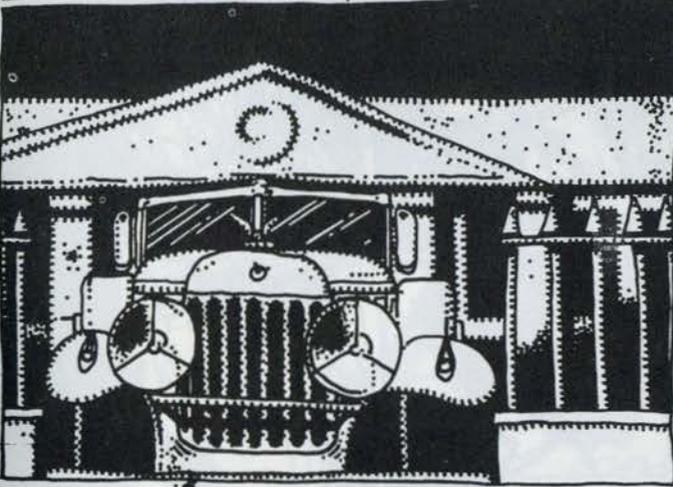
TRAGA-MÁ! TRAGA-MÁ E COBRE-LO-EM DE OURO.

SO QUERO OS MEUS HONORARIOS... E ABRA AS JANELAS. ESTA UM LINDO SOL, LA FORA!!!

ES COMO O TEU PAI. VAIS ACABAR COMO ELE.

VOU VER O CABRÃO DO Sissy. PODER SER QUE ELE SAIBA ALGUMA COISA

O TEU RAPAZ ESTA A SER DESTRUIDO, Sissy

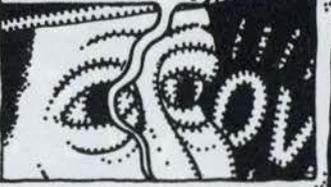
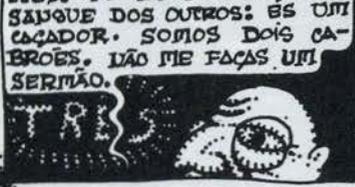


VIVA, Sissy. QUANDO E QUE COMEÇAS A ORGANIZAR COMBATES LIMPOS?

EU VIVO DE COMBATES SUJOS: CONTRA "BOXEUS" ORDINARIOS E APOSTO CONTRA ELLES. TU TAMBEM VIVES DO SANGUE DOS OUTROS: ES UM CAÇADOR. SOMOS DOIS CABRÕES. DÃO ME FAÇAS UM SERMÃO.

DÃO, NÃO GOSTO DE "BOXE" BARATO. JA SABES DO RAPTO DA FILHA DO MAJOR SMITH?

SEI O QUE APARECEU NOS JORNALS, MAS DADA QUEM ACHO QUE OUVIU UNAS COISAS FOI O SAMMY AQUELE PUTO QUE TRABALHA NO BAR.



EU CAÇO DO LADO BOM.

CAÇAS PARA QUEM TE PASA, (E) TODOS LADOS SÃO BOAS PARA TI.

OBRIGADO, Sissy. VOU VER ESSE PUTO. AS MELHORAS DO TEU RAPAZ...

E' TALE QUAL O PAI...



TALVEZ, ALGUM DIA, ALGUM ME PASUE PARA TE CAÇAR. A TI...

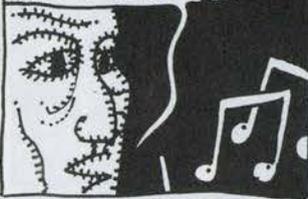
TALVEZ... ENTRETANTO DIZ O QUE QUERES: DE CERTeza QUE NÃO VISTE TER COMIGO SO PARA TE ARRUIAR. UMA BORIA PARA A PROXIMA SESSÃO.





BOA NOITE. QUANDO É QUE SE PODE FALAR COM O SAMMIS?

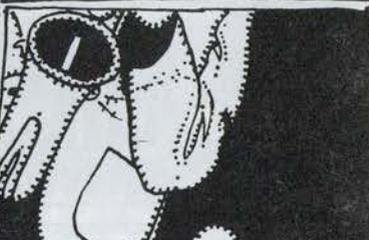
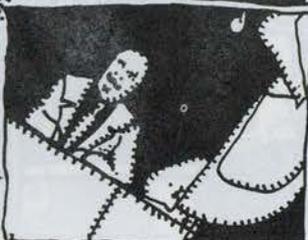
DURANTE O INTERVALO. O QUE É QUE TOMA?



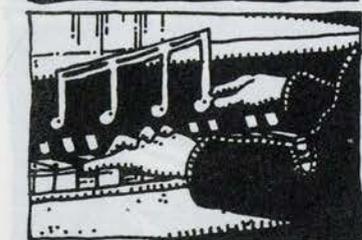
ONZE HORAS DA NOITE. O SOM COLEANTE DE SAMMIS STOKOVSKY ERABUE-SE NA ATMOSFERA IZZESPRESSUEL DO BAR.



UM WHISKY...



HÁ UMA COISA QUE TALVEZ LHE INTERESSE O SAMMIS É VICIADO EM HEROÍNA.



OBRIGADO, AMIGO.

NÃO ME ABRADÇA. ODEIO AQUELE FILHO DA PUTA.

NÃO. ELE DEM SEQUEM MERECE O PERIGO QUE EU IRIA CORRER SE FALASSE... BOFIA?

NÃO; SOU PARTICULAR. TOMA UM WHISKY?

A BANDA VAI (AGORA) FAZER UM PEQUENO INTERVALO PARA QUE OS MÚSICOS POSSAM DESCAUSAR. ATE BREVE.

ELE VAI SEMPRE AO CAMARIM METER "SASOLINA" DURANTE O INTERVALO. PODE IR LÁ E "APERTÁ-LO" A SUA VONTADE. COM O BARULHO NÃO SE OUVI DADA...

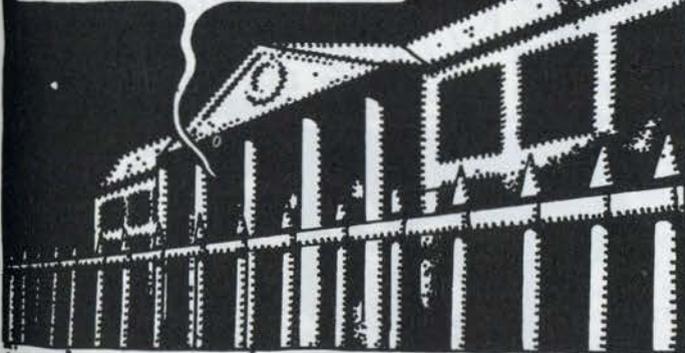
NÃO BEBO EM SERVIÇO. O INTERVALO É AGORA.

CLAP CLAP CLAP

AH! AH! AH! VOCE ODEIA-O MESMO!...



... QUANDO LÊ CHEGUEI O TIPO TAVA ACABADO DE MORRER. A NOTÍCIA DEVE ESTAR A APARECER NOS JORNAIS. ERA UM MÚSICO CONHECIDO DE MOMENTO CONFESSO QUE ME SINTO UM BOCA DO PERDIDO, MAS VOU CONTINUAR A CHEIRAR. O SÍGNY TELEFONÁ-ME HOJE.



E O BARILAN?
 ODIAVA O SAMITS, MAS NÃO ME DISSE PORQUÊ. FICOU CONTENTE QUANDO O VIU TESO. AH! E LHEU-ME PARECIDO COM O MEU PAI... DEVE-ME DUZENTOS DÓLARES.

O MORDOMO PASSA-LHE UM CHEQUE. NÃO TELECIONO PRESCINDIR DOS SEUS SERVIÇOS, MAS VOU POR OUTRO MOMENTO DO CASO.



FÁÇA O QUE QUIZER, SE ELE ME COMEÇAR. A LIXAR O JUÍZO APÓS TO-O 'A MÍUXA MADEIRA



NO DIA SEQUITE...
 um lugar entre os mestres. filho de um modesto alfaiate origem eslava. polícia não acredita o suicídio. A droga substância venenosa causadora da morte. okovsky deixa um filho.
 nome Brown.
 caso,



Cinanima

O Festival de Cinema de Animação de Espinho nos despertou o maior interesse e a edição de 81 não foi excepção. O nosso amigo Daniel Tércio acompanhou o festival e, na devida altura, entregou-nos o seu artigo que com o atraso com que sai este número, perdeu a actualidade mas não o interesse, pois o Cinanima é algo que não podemos deixar passar em branco.

Tantas vezes considerado filho menor do cinema, **senão** mesmo enfeitado, o cinema de animação esteve presente em Espinho, durante a penúltima semana de Novembro. Esta presença aconteceu durante o CINANIMA 81, 5º Festival Internacional de Cinema de Animação, realizado entre 18 e 22 de Novembro, e demonstrou, mais uma vez, que só injustamente se pode considerar o cinema de animação como uma arte menor. Paralelamente, ficou de novo demonstrado que a periferia possui uma energia cultural própria que ultrapassa, felizmente, os moles discursos de descentralização e regionalização proferidos na capital. Durante esses dias, aconteceu, em Espinho, um diálogo sobre cinema de animação; participantes: o público em geral, e, nele, os amantes deste género, os seus criadores, os simples curiosos, os cineastas amadores, etc.. Pretendeu-se que esse diálogo ultrapassasse as fronteiras do festival, que fosse levado para outros pontos do país, que entrasse e mobilizasse as escolas; aqui, é de realçar, por um lado, a participação mais ou menos volumosa dos ateliers e nas sessões de alunos da ESBAP, e por outro, o esforço e o investimento dispendidos com as escolas oficiais de Espinho (dos diversos graus de ensino), a cujas crianças foram destinadas sessões especiais, procurando simultaneamente sensibilizar os professores para o cinema de animação como forma de expressão.

Nos bastidores deste festival esteve, mais uma vez, movimentando e organizando, um grupo de pessoas reunidas na **Nascente**, a cooperativa de acção cultural com sede em Espinho, surgida em 1976. Como é que surgiu a ideia do festival? "As potencialidades culturais e didácticas do cinema de animação, diz-se no folheto do festival, e o aproveitamento quase nulo que dele se fazia em Portugal, fazem despertar o interesse de alguns activistas da Nascente. Aparece ainda em 1976 uma experiência local, que à custa de muito trabalho e alguma audácia se transforma num certame internacional". É assim que surge o CINANIMA, um festival que se pretende aberto, quer sob o ponto de vista do convívio que estabelece entre os participantes, quer sob um ponto de vista político. Entretanto, a qualidade e a variedade de obras apresentadas nesta 5ª edição fazem com que o CINANIMA ocupe já um lugar insubstituível no panorama cinematográfico nacional e dispute um lugar equivalente ao dos grandes festivais de Zagreb, Ottawa, Annecy e Varna.

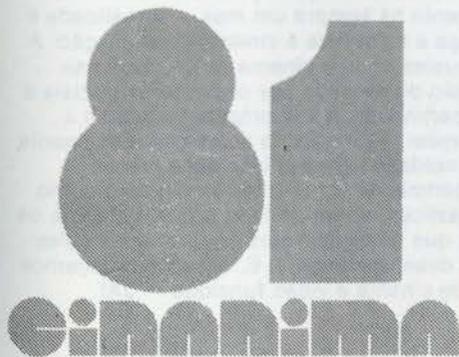
Como foi então esta 5ª edição? À semelhança dos anos anteriores, o festival diversificou-se entre os ateliers e as sessões de projecção; quanto a estas, para lá das já referidas sessões infantis, destinadas às escolas, foi ainda apresentada uma mostra de cinema de animação em formato reduzido realizado por cineastas amadores; isto além das sessões competitivas e retrospectivas, que constituíram o prato forte do festival.

OS ATELIERS

Quanto aos ateliers, havia previamente um sistema de inscrições; mas, apesar disso, quem por lá aparecesse era bem recebido e podia, talvez, fazer o gosto ao dedo, isto é, participar na realização de curtas sequências em desenhos animados ou em animação de objectos. E isto quer no atelier INICIAÇÃO quer no de DESENVOLVIMENTO, ambos instalados na piscina. Ali, sob a orientação dos mais experientes ou simplesmente sob uma orientação colectiva, fizeram-se experiências de registos de imagens, de sequências, de movimentos. Este trabalho tinha algumas enormes vantagens, quer para o principiante quer para o menos principiante: constituía um trabalho basicamente de grupo e era imediatamente visionado, graças a um estúdio de revelação, também montado na piscina. A visualização final das experiências realizadas durante toda a semana veio permitir detectar os erros cometidos e admirar as sequências conseguidas. Os ateliers tiveram assim, mais uma vez, um papel insubstituível na troca de experiências e no fornecimento de uma oportunidade de iniciação ao filme animado, sob o ponto de vista da sua realização. Ao visitarmos fugazmente estes ateliers não deixámos de sentir uma pontinha de inveja, pensando nostalgicamente no material sofisticado que, há alguns anos, se encontra arrumado e parado na ESBAL. É que, para quem não sabe, faz parte do currículo do curso de Artes Plásticas uma tecnologia de Cinema e Vídeo; tristemente, todos os anos, a expressão "em preparação" impede ao vulgar aluno a possibilidade de se matricular naquela cadeira; conclusão: o material lá fica arrumadinho e esquecido, aguardando melhores dias, isto é, esperando que o usem. Em contrapartida, pesem embora as dificuldades de angariação de material e as condições relativamente precárias, em Espinho as coisas funcionaram mesmo.

AS SESSÕES

A dois passos da piscina e igualmente próximo da praia, o velho cinema de



Espinho abriu as suas portas aos espectadores. Na sua sala, infelizmente de escassas comodidades e sem as condições óptimas de projecção, aconteceu ao longo de quatro dias a apresentação de cerca de uma centena de fitas num total de tempo de projecção superior a 1200 minutos. No domingo e último dia, houve a oportunidade de rever as obras premiadas pelo júri, entre um total de cerca de 50 fitas que se apresentaram nas sessões competitivas. Para lá disto, a cooperativa Nascente forneceu uma série de publicações, explicando a organização do certame, as suas actividades, os seus objectivos. Além das sessões competitivas, os espectadores tiveram a oportunidade de conhecer ou rever obras de reconhecida qualidade, integradas nas sessões não competitivas; quanto às sessões retrospectivas, elas foram constituídas por uma importante mostra de cinema canadiano (em 3 sessões) e uma mostra da obra de Paul Grimault (em uma sessão).

A apresentação da cinematografia canadiana constituiu, sem dúvida, um dos pontos altos do festival. Abrangendo um período de 1941 a 1979 e revelando autores tão importantes como Norman McLaren, Jacques Drouin ou Richard Condie, para apenas referir alguns, esta mostra permitiu ao público o contacto com os "clássicos do cinema de animação canadiano". Foi assim que, com a chancela do "Office National du Film du Canada", tivemos a oportunidade de assistir aos já antigos, mas espectaculares, registos directos sobre a película (McLaren) e também a técnicas recentes de animação com recurso a ordenador ("La Faim", de Peter Foldés, 1976) e à técnica de animação por tela de alfinetes ("Le Paysagiste", Jacques Drouin, 1976).

FILMES PREMIADOS

"A Mosca", do húngaro Ferenc Rutusz, filme já galardoado com um óscar, foi o vencedor na categoria A (tempo de projecção inferior a 3 minutos). Este acumular de prémios é realmente merecido: estamos em crer que se trata de um filme inultrapassável no seu género... E, já agora, pese embora a óbvia impossibilidade de substituição da imagem pela palavra, aí vai do que trata a fita: os últimos minutos da vida de uma mosca, atraída pelo reflexo de uma janela e banalmente abatida no interior da casa; o extraordinário é que a história é contada pela mosca, isto é, o espectador vê e ouve exclusivamente o que a mosca vê e ouve.

Na categoria B (filmes de 3 a 24 minutos) ficaram ex-aequo "Sol no Pousio", de Jerzy Kalina, Polónia, e "Arena", de Szilagy Zolten, Roménia. Na categoria C (filmes de 25 a 40 minutos) "Crac", do canadiano Frédéric Back, foi o vencedor: trata-se de uma história cheia de poesia sobre uma cadeira de balouço e sobre a sua vida, desde o momento em que ela é pacientemente construída até ao período em que é a cadeira do guarda do museu, num conjunto de sequências que põe ao espectador questões sobre o que é a arte viva e simultaneamente sobre a qualidade de vida nas sociedades industrializadas.

A "Lenda de João e Maria", de Karel Krups, Checoslováquia, foi a obra premiada na categoria D (longa-metragem); na categoria F (informação), o prémio foi atribuído a "Uma Manhã Vulgar", de Michel Geuthier, França. Na categoria G (realizados por estudantes), foi premiado "Francesca", de Damjan Slijepcevic, Jugoslávia; trata-se de uma obra muito bela, de ritmo lento e poético, inspirada nos amores de Francesca Polenta e de seu cunhado Paolo Malatesta, contados por Dante.

Na categoria H (didáctico), foi premiado o filme do italiano Valter Lucatelli "Energia Solar". Na categoria I (infantil), o prémio foi atribuído a "O Rei e o Gnomo", de Lubomir Benes, Checoslováquia, um filme que é, no fundo, uma versão excepcional da história do Rei Midas. Quanto à categoria J (juvenil), "Encontro Misterioso", do canadiano Gayle Thomas, foi o vencedor; obra espectacular baseada numa fábula canadiana, narra as reacções dos aldeãos perante um enorme objecto crescendo nos seus campos, objecto que é, afinal, uma melancia...

A distribuição de prémios foi completada com as quatro menções honrosas atribuídas: "Três Actos", de Helmut Zimmermann, RFA, "Afundação", de Moacir Toledo, Brasil, "A Zagarata", de George Griffin, EUA, e "A Bagagem", de Alina Skiba e A. Ocsko, Polónia.

O FUTURO

É possível que quase todos os que passaram por Espinho se interroguem quanto ao futuro do cinema de animação em Portugal. É possível que alguns o encarem com maior confiança, sobretudo por verificarem a solidez alcançada pelo CINANIMA como iniciador e difusor do género. Mas — infelizmente há sempre um mas — a realidade é de que tal não basta para que entre nós se faça e se assista a cinema de animação. A experiência dos outros países, sobretudo daqueles onde o cinema de animação se encontra desenvolvido, é a de um enorme apoio dispensado por organismos oficiais a este género. É que, devido à sua natureza experimental, à sua própria duração e a outros factores que agora não vale a pena nomear, o cinema de animação dificilmente entra nos circuitos comerciais ortodoxos. Na verdade nem por isso ele é menos importante: pelo contrário, a sua vocação experimental torna-o terreno óptimo como meio didáctico, de intervenções de artistas plásticos, enfim de tudo o que o cinema de imagem real raramente trata. Esperemos pois que os organismos oficiais tomem eles próprios as iniciativas necessárias para o seu desenvolvimento. E, entretanto, façamos força, aqui pela ESBAL, para que o material de cinema e video funcione — JÁ!

Diário de uma guerrilha íntima

OS MORTOS.

Noite de quadros pendurados na parede. Luís, o expositor, tinha modos e rosto de quem se encontra seguro consigo mesmo. Boa farda psicológica, para quem apresenta os últimos trabalhos, os seus mais revolucionários de sempre.

Público diminuto; éramos, com efeito, muito poucos, naquela noite, na exposição do meu amigo Luís. Poucos, mas bons... Às vezes, infelizmente, vale mais assim: sermos poucos, todavia interessados...

Todos nós sabíamos, desde há muito tempo, e do mais fundo da nossa condição de homens e de artistas, que o Luís tinha razão. Os outros, os que não quiseram comparecer, não podem já ser salvos, seja por quem for. Estão, "verticalmente", mortos. Mortos, quando sonham uma vida videirinha, quando pensam contabilidades obtusas, quando mastigam com os olhos; enfim, mortos, definitivamente mortos, quando praticam um amor apenas caridade, apenas com fachada para uma rua de muito movimento... Encontram-se mortos, mesmo atravessados ainda por um bafo que se chama vida. Sim, claro — não pode ser de outra maneira —, em arte quem não é moderno, hoje em dia, está morto.

Apenas uma dúzia, se tanto, de indivíduos comparecera. Esses sabiam, de antemão, que a pintura de Luís nada tinha que ver com os raminhos de flores ou objectos rococós do tempo da outra senhora. Era uma arte nova. Uma laranja

no nevoeiro. A única arte digna de ter lugar na nossa vida. Uma linguagem "outra", como se diz de António Tapies...

Os outros, os fósseis, querem que a pintura seja um modo banal de ver as coisas. Pretendem compreendê-la como quem devora um artigo cor-de-rosa de revista de variedades ou uma receita de culinária. Querem que a pintura se compreenda por fora, que a realidade seja igual, chapa batida, para todos, mas esquecem-se que ela tem de ser recriada por nós. Nada tem a ver com a fraseologia de quem pede um refresco num quiosque de bairro ou um par de alpargatas na capelista da esquina. É, por isso, que em arte cada artista se salva individualmente. Ou, então, perde-se para sempre.

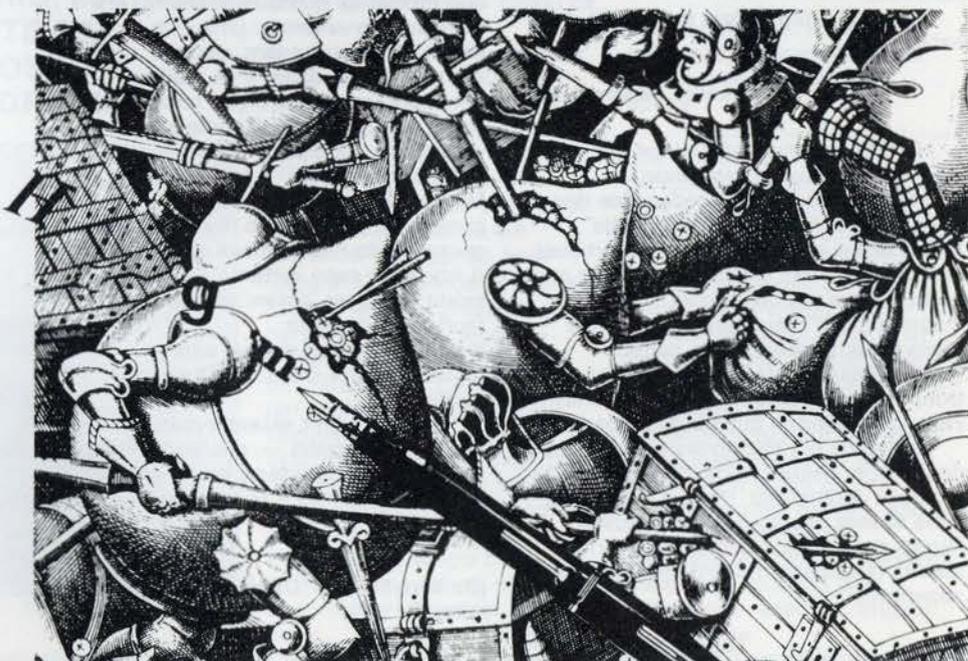
De facto, os poucos, mau grado serem poucos, felizmente têm razão. Mas é preciso que os poucos sejam muitos. E que todos nós, um dia, tenhamos razão.

Estoril, Junho de 1965

Todos os dias leio o mesmo jornal! Os jornais são sempre os mesmos!: o mesmo eterno morto..., as mesmíssimas coxas de actriz e os seus perfumes..., o mesmo ladrão camuflado..., o impagável e corriqueiro general da pátria... Os mesmos perseguem os outros, a maioria, e são felizes nesse jogo sádico.

Estoril, Junho de 1966

Sentado a esta mesa, escrevo. Para quem escrevo? É para longe, para o



outro lado do mar. Ah, mas para quem escrevo? Escrevo para ti, porque não existes de carne e osso. Tu és o meu fantasma, uma espécie de magia dos trópicos acerca da qual toda a gente fala sem saber de quê (e por que não de quem?). Se, por acaso, tu és a magia dos trópicos, desdigo, desde já, o que disse, pois de carne e osso é que te quero. Agora escrevo. Narro coisas várias. Escrevo, por exemplo, musseque, com dois ss e um sabor activo a cachipembe. Escrevo-te, neste Fevereiro curtido por uma chuva antiquíssima. A tia-avó semeou, há dias, as malaguetas e os pimentos. É o seu desporto predilecto: arranjar acompanhamentos puxavantes para a petinga assada nos meses que não têm r. Ah, que cabeça a minha!... Perdão: a tia-avó já não semeia seja o que for, nem tem desportos favoritos: está morta. Quanto a mim, o desporto que mais me seduz, é escrever cartas ou, então, começar poemas deste jeito:

Escrevo para um espelho donde a baba escorre...

Como vês, só muito dificilmente eu poderia ter crescido (ou nascido?) na África do Sul!

Estoril, Fevereiro de 1970

Com um "t" de tristeza escrevo também Tamisa e... tarrenego!

Alguns (muitos) velhos almoçam, na city, às cinco da tarde: as maxilas ataçadas somente por um "croissant" e um trago de leite.

Londres, Junho de 1971

J. dizia-me, naquele "snack" de flores e catarros:

— Eu sinto-me surrealista, mas isso não quer dizer que não seja casado e pai de filhos. Sou como os pardais, como todos os bichos gosto de levar comida para casa.

E comprou uma dúzia de pastéis de nata.

Lisboa, Janeiro de 1972

Há velhos perversos. Velhos que maquinam assuntos estranhos, diabólicos, cabalas, nas redacções dos jornais. Deve fugir-se a sete pés de semelhantes criaturas, não lhes fornecer muita corda, nem tempo para porem em prática a sua pequena (mas inconfundível) maçonaria... Há velhos sentados em cadeirões de palha, torquemadas, gente que se julga no trono do rei... Velhos como solteironas vigiando o sangue quente das raparigas.

Deixemos em paz, todavia, a carcaça dos velhos. Esqueçamos, de vez, as suas patas de caranguejo. Há que passar por cima desses obstáculos. Terapêutica? Nunca dar o flanco e mostrar um riso aberto, falsamente humilde (de cínicos superiores).

Lisboa, Fevereiro de 1972

Morreu-me o Picasso.

Morreu-nos o Picasso.

Para lá das ideologias e das crenças, os homens estão todos de luto. Da Islândia à Austrália. Da União Soviética ao Arquipélago de Magalhães. Tombou, de facto, um homem que teve a ver com todos os outros, mesmo com aqueles (poucos) que nunca tinham ouvido falar do seu nome. Morreu o artista-por-excelência-do-século-XX.

Inventor de formas, génio nº 1 de um tempo e de uma verdade, Pablo Ruiz Picasso reuniu em si quase tudo o que de mais revolucionário na estética das artes plásticas deram ao mundo nas últimas décadas. Picasso era o farol, foi o alfa e o ómega, a "Guernica" e a "Pomba da Paz", e sentiu, ao redor do seu nome, o amor e o ódio, a admiração sem limites e a raiva invejosa, como acontece aos que são verdadeiramente grandes e históricos.

Em suma: dir-se-á, agora, antes e depois de Picasso, como por outras razões — infinitamente justas — já se dizia antes e depois de Cristo.

Picasso continua.

Parede, Abril de 1973

Tive um sonho muito curioso: sonhei que tinha morto um polícia.

Lisboa, 1 de Maio de 1973

Uma mulher bela, que não lê, é como um animal feroso que não sabe onde abrigar-se da chuva.

Lagoal, Maio de 1973

"Há qualquer coisa terrível na realidade, mas eu não sei o que é" — Antonioni, pela boca de Mónica Vitti, em "Deserto Vermelho".

Quando chegámos ao intervalo, somente os cretinos não adivinhariam esta coisa sumária: aquela mulher tinha que morrer de qualquer maneira. Era mais do que evidente: uma vida fora dos eixos! Arranjar-lhe-iam, decerto, uma morte macaca, como a de Isadora (Duncan), uma destruição total no ofício como a que coube a Bonnie e a Clyde, uma morte soporífera — estilo: pacote regresso às raízes —, como sucedeu com Marilyn Monroe, uma morte digna, altiva, como a do pintor João Rodrigues e escancarada nas trombas da cidade (Lisboa, no caso vertente), enfim, uma morte qualquer, assim, assado, uma morte-vírgula, uma morte-lembrança-eterna, uma morte-desastre-miúdo, mas sempre morte.

Aquela mulher estava a mais — carta viciada do baralho —, não podia viver, tinha que ser liquidada, como acontece às ervas daninhas e aos lacraus.

Estoril, Junho de 1973

(Do livro inédito "Diário de uma guerrilha íntima")

Fernando Grade

VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS.

Esta será a frase de ordem para a primeira galeria de Fotografia de Lisboa. O pai do rebento volatizável (ETHER) será António Sena (ex-Esbal) agora professor e crítico fotográfico de vez em quando no "JL".

ON THE ROAD.

Poderia ser o título para a longa viagem de António Sena, Paulo Nozolino (não confundir com o Pal Nzline) e Félix da Costa por cidades como Milão e Paris. O objectivo foi contactar gente da Fotografia Europeia e convidar fotógrafos para virem expor na ETHER.

Susan Meiselas, Wojta Dukat e William Klein (apanhado por António Sena quando saía do chuveiro) serão provavelmente alguns dos presentes com as suas imagens na futura galeria da Rodrigo Fonseca.

FOTOGRAFIAS EM LETRAS.

A associação de estudantes de letras tem efectuado exposições de

Fotografia. Uma delas intitulada "mestres da Fotografia Contemporânea" era uma verdadeira surpresa: com reproduções compradas no estrangeiro, os estudantes de letras mostravam imagens

de Werner Bischof, Cartier-Bresson, Jean-Loup Sief entre outros. Bravo!



Museu Carlos Relvas: um público devoto?

FIDALGO, CAVALEIRO, INVENTOR, JUSTICEIRO, COLECCIONADOR DE OBRAS DE ARTE, ROMÂNTICO, AGRÁRIO, MARIALVA AMANTE DE TOUROS e... FOTÓGRAFO.

Quem foi? Foi o cidadão Carlos Relvas, natural da Golegã, morto em 1894. Até

aos nossos dias chegou a sua velha mansão, alguns objectos sortidos e milhares de chapas de vidro. Uma equipa do IPPC com a colaboração da câmara

local resolveu arejar a assombrada casa-palacete.

Um engenheiro local tratou de assassinar arquitectonicamente algumas zonas da casa (como a biblioteca) mas a recuperação

do IPPC foi cuidada procurando não alterar o original. O balanço é positivo.

A abertura ao público foi feita no dia da feira anual com a presença entre outros de

Lucas Pires. A exposição das fotografias de Relvas patente

permanentemente na Golegã não será muito completa, mas merece uma visita pela

originalidade do material mostrado, quer em imagens quer em equipamento da época.



Exposição de Gil da Libris. Três decanos: Gil, João Ribeiro e Carlos Neto.

OUTONO EM

PARIS, foi título para uma exposição de Carlos Gil (40 anos, ex-Capital) hoje fotógrafo independente. Alivriaria LIBRIS foi o local escolhido para esta mostra de vinte fotografias apresentadas por um catálogo modesto, onde um disparatado texto de BB (Baptista Bastos), uma biografia incorrecta, além de uma foto mal escolhida para a capa, prejudicou a imagem da exposição. Baptista Bastos ficou-se pelo elogio bacôco ("...fotografar é dizer não..." ou "...disparar com tal jaez e estilo..."). A biografia referia

que Carlos Gil "...tinha pancada na bola..." e que nunca tinha recebido taças nem medalhas, quando Carlos Gil até já foi premiado no Japão, num anual NIKON. Enfim, faltou o rigor na apresentação das fotos (mal impressas pela Filmarte, mal coladas, anarquicamente colocadas). O tema já bastante batido por nomes como Marc Riboud e Martine Frank ficou longe de ser profundamente tratado. Não basta experiência de fotógrafo, é fundamentalmente necessária vivência para o tratamento pessoal profundo de um tema.



FOTÓGRAFOS JOVENS.

Arteopinião publicará todos os numeros um fotógrafo que

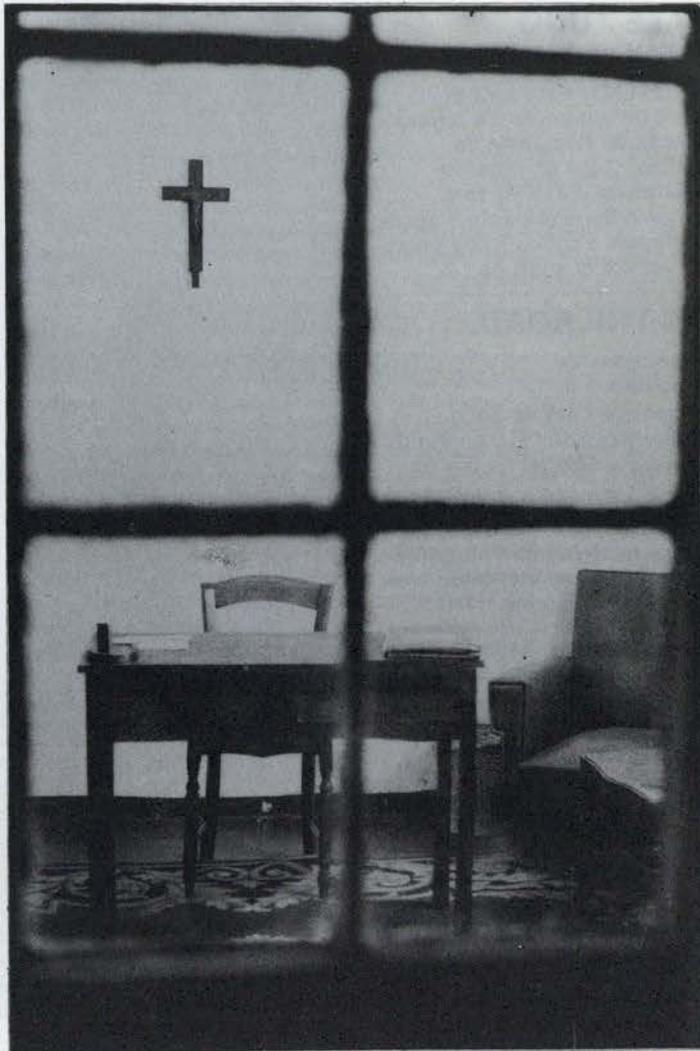
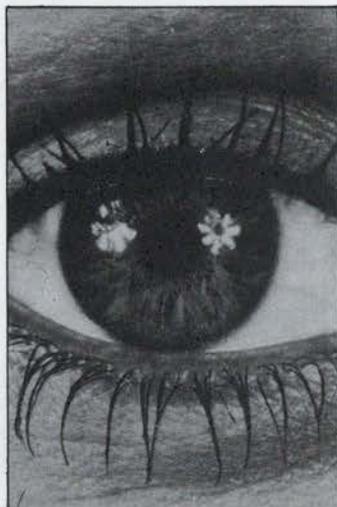
AS RECUSADAS

por José Reis.

A polémica já surgiu com a exposição os "anos 70". João Cotrim contactado por José Reis para apresentar duas impressões finais para o catálogo, viu as suas fotos devolvidas via SEC. O dito foi dado por não dito. A selecção final não terá sido tão segura quanto seria de desejar, os fotógrafos ficaram entregues a acertos fora do tempo.

ANOS 70, Quando? Aguardam-se verbas. Talvez Milão ainda veja esta exposição primeiro que Portugal.

será escolhido entre aqueles que enviarem para a redacção da revista um número de 3 fotos 18x24, contendo uma



pequena biografia ou dados que considerem necessários. Neste número escolhemos duas fotografias de Maria da Luz Almeida, aluna da Esbal e

professora de educação visual. Duas maravilhosas imagens feitas em Elvas, no ano de 81 com uma câmara reflex e uma objectiva de 50mm.

ANUÁRIO VOLTOU.

Pedro Foyos é de novo organizador desta edição anual fotográfica. Não queremos de modo nenhum levantar polémicas de lana caprina. Mas os defeitos deste livro são no essencial os mesmos do anterior. A paginação, o papel e a impressão melhoraram. Mas a filosofia que orienta a escolha dos fotógrafos, o critério sem critério que desorienta toda a colectânea continua a ser evidente. Os nomes escolhidos são praticamente desconhecidos, não são representativos de nada (a não ser de uma corrente moderna-

ó-artística ou de um neo-realismo miserabilista). Pedro Foyos só perde em não convidar os bons profissionais da nossa imprensa, os jovens independentes, os veteranos, no fundo as pessoas que de uma maneira ou outra fotografam usando a sensibilidade e a coerência.

Pedro Foyos ignora simplesmente a Fotografia Portuguesa. Prefere os carolas bem intencionados que oferecem as suas imagens de fim de semana, para depois comprarem o dito livro e pô-lo no sapatinho, na chaminé, para a família se deliciar narcisamente.

Fotografia



FOTOGRAFIA, o catálogo da exposição de ARTEOPINIÃO foi um sucesso em termos de vendas. Nova remessa vai ser distribuída por todo o país. Uma grata recompensa para os organizadores desta exposição colectiva que apesar de falhas de montagem, conseguiu objectivos positivos, dificilmente encontrados em outras mostras colectivas feitas no ano passado.

TABERNAS DE LISBOA.

Foi o título para uma edição do fotógrafo Luís Pavão com o patrocínio de Assírio e Alvim. Há algum tempo, que este jovem fotógrafo recebeu através da SEC juntamente com Mário Pereira, autor do texto, um subsídio para um levantamento das tascas lisboetas. O resultado depurado aí está. Trabalho inteligente com uma intenção documental perfeitamente conseguida. É o primeiro trabalho deste género editado em Portugal, o que muito nos alegra. Paginação sóbria obedecendo a certo cânones internacionais de pagar livros de Fotografia, este ensaio de Luís Pavão é sem dúvida o grande acontecimento fotográfico do ano de 81 em Portugal pelo que representa ao nível editorial. Tudo pode estar no lançar da primeira pedra. Aguardemos o ano que agora entrou. Podemos já assegurar que surpresas surgirão na edição de livros sobre fotógrafos portugueses.

PROGRESSOS FOTOGRÁFICOS revista italiana, editou no seu número de Janeiro fotografias de portugueses. Nomes escolhidos pela redacção deste prestigiado magazine: Joana Leite, António Pedro Ferreira, Paulo Nozolino, Jorge Molder, Félix da Costa, João Bafo, José Reis, Luís Pavão e Luiz Carvalho.

SUPLEMENTO SOBRE FOTOGRAFIA, foi publicado pelo jornal Portugal Hoje. Iniciativa interessante no âmbito jornalístico. Manuel Falcão e Jorge Oliveira, dois jornalistas daquele diário, foram os coordenadores. Queremos mais!

AOS FOTOGRAFOS participantes na exposição de fotografia organizada por esta revista: como tínhamos anunciado todas as fotografias foram devolvidas, no entanto, algumas não chegaram ao destinatário por insuficiência no endereço. Agradecemos a todos os que não tenham recebido as suas fotografias que nos contactem.



O espectador fotográfico do ano: Vasco Lourenço(!)

Luiz Carvalho

os MAIS FOTOGÉNICOS de 81

- Melhor trabalho de conjunto na imprensa: RUI OCHÓA com as suas fotos de ilustração no EXPRESSO-revista.
- Melhor exposição colectiva: ENCONTROS DE COIMBRA
- Melhor exposição individual: "SE CÁ... FAZIA-SE... CÁ..."
- Melhor edição fotográfica: TABERNAS DE LISBOA de Luís Pavão.
- O maior filósofo da Fotografia: João Aguiar ao filosofar sobre o tema "O Integralismo Lusitano" in Fotojornal.
- A melhor frase fotográfica do ano: ANTÓNIO SENA.
- ("Há poucos fotógrafos parecidos com as fotografias que fazem. Pal Nzlin é um deles.") in JL.
- A melhor crítica fotográfica do ano: BAPTISTA BASTOS ao falar de Carlos Gil. ("...fotografar é dizer não... Carlos Gil está interessado na careta humana... estilo sem estilo... cá na terra só o Gil, Lobo, Gageiro, Antunes e Ribeiro...")
- O mais bem intencionado: ROGÉRIO ao expor na Gulbenkian com aquela selecção de imagens.
- O melhor conselho técnico do ano: TELMO ROSA ("...não há nada como um cheirinho de flash...")
- A grande revelação: DOMINGOS DIAS MARTINS com as suas

fotografias feitas em Trás-os-Montes nos anos 40, apresentadas na exposição de Arteopinião.

- A melhor livreria com edições fotográficas: MUNDO DA BANDA DESENHADA.
- Melhor fotógrafo de jornal diário: JOSÉ ANTUNES, Diário Popular.
- O espectador fotográfico do ano: VASCO LOURENÇO.
- O jornalista mais amante de Fotografia: FERNANDO ASSIS PACHECO (diz que o Gageiro trabalha "a quente" e vendeu a um alfarrabista o livro THE FAMILY OF MAN, como sabem um dos mais significativos catálogos da Fotografia mundial dos anos 50.)

O Sátiro, essa já lendária e carismática figura que ao longo de vários anos foi o responsável pelos mais altos momentos de prosa que aconteceram nesta revista, deixou-nos!

A verdade da sua crítica construtiva foi finalmente assimilada pelo Poder que, com toda a justiça, lhe concedeu um alto cargo na política. Não obstante as suas nobres funções lhe ocuparem praticamente todo o tempo disponível, o Sátiro, que sempre nutriu o maior carinho por esta casa, mostrou-se disposto a continuar a preencher este cantinho onde começou a sua brilhante carreira. Mas a AO sempre pugnou por uma total independência do Poder e foi com lágrimas nos olhos que recusámos a oferta generosa desse grande amigo e humanista.

Em sua substituição este espaço será doravante ocupado por um novo valor das letras portuguesas e um querido amigo que merecerá também, estamos certos, um caloroso acolhimento por parte dos leitores.



A 3ª via para a Arte

Ao começar a escrever estas linhas a dúvida tolheu-me, por um fugaz momento, a pena. Seria este espaço, ainda habitado pelo fantasma do antigo locatário, o veículo propício à divulgação da mensagem a que dediquei toda uma esforçada carreira? Obteria de vós, empedernidos espectadores da agressividade gratuita, dos torcionários do livre-pensamento, a atenção e a sensibilidade exigidas pela Verdade?

Não obtive resposta para estas questões, mas não é próprio do meu carácter ignorar os desafios nem abandonar os amigos e, porque muito prezo o Director (conheço-o desde pequenino), venci a hesitação: enfrentei o escárnio de alguns, irremediavelmente perdidos, para levar a todos os outros leitores, muitos deles isolados da cultura nas suas típicas aldeias, a Verdade a que têm direito.

Actualmente, os verdadeiros amantes da Arte vêm, com desgosto, esta ser partilhada por duas correntes antagónicas: a primeira e a segunda. Animados de um profundo ódio recíproco, os adeptos destas correntes esqueceram já a Verdade da Arte e vivem empenhados em lutas intestinas, na criação de estilos e contra-estilos, vanguardas e retaguardas. As consequências desta situação já todos nós, infelizmente, conhecemos: a marginalização da Arte e do Artista, o incêndio da Galeria de Arte Moderna, as exposições da SNBA, os editoriais do Nuno Rocha e um grande número de outros horrores que me dispense de mencionar.

Gerado por estes trágicos acontecimentos instalou-se um pessimismo generalizado. O lancinante grito do artista: "Il n'y a plus rien" (ele não há mais nada), transformou-se no hino dos desertados da Arte. É a estes, a grande maioria, que me dirijo: não percam a esperança, a Arte não está perdida, existe uma via — a terceira.

Ao fazer esta revelação não desejo que me considerem um messias mas sim alguém que tendo encontrado um caminho, decidiu ensiná-lo aos outros. Na verdade, foi o Director desta revista o responsável pela minha decisão. Tendo-o encontrado numa das minhas incursões à capital, fiquei de tal modo chocado com o seu aspecto que o convidei para passar um fim-de-semana cultural na minha "cottage" da Marinha Grande. Foi aí, em pleno contacto com a natureza e durante um estimulante "footing", que me contou as suas desventuras: vivia numa constante angústia, a ArteOpinião, um projecto que lhe saíra do corpinho, corria sérios riscos. A revista era

atacada pelas duas correntes, a primeira e a segunda, que, apesar dos seus esforços para agradar a ambas, lhe dirigiam as mais injustas e graves acusações. O desânimo tinha-se instalado na redacção, outrora tão alegre, e as discussões, não construtivas, eram constantes. Mas o pior de tudo, confessou-me ele, era a posição do "JL": continuava, por inveja, a ignorar a revista. A situação tinha-se tornado grave ao ponto de impedir a publicação da revista, o que tinha provocado inúmeras cartas de assinantes indignados que lhe dirigiam os piores insultos. E aqui, aquela alma atormentada cedeu, e grossas lágrimas correram-lhe pelo rosto desaguando no fato de treino já encharcado pela transpiração.

Havia muito azedume naquele desabafo, mas percebi que por detrás vivia uma alma dilacerada pelo antagonismo crítico da sua própria personalidade.

Esses três dias (um fim-de-semana prolongado pela greve da sexta-feira) foram passados na procura das raízes e utopias da Arte. As longas conversas que tivemos serão brevemente editadas em livro por uma conhecida editora brasileira e prefaciadas por Prade Lapin. Mas não só o inefável foi motivo para as nossas conversas, fi-lo também compreender a importância de uma boa forma física na criação artística. O pobre homem consumia enormes quantidades de vinho tinto e gasosa, fumava cigarros sem filtro e não praticava qualquer desporto. Mas a verdadeira cultura é como andar de bicicleta, nunca esquece, e enquanto eu lhe explicava as bases teóricas da terceira via para a Arte, ele esclarecia-me sobre o socialismo democrático.

Foi de um homem novo que me despedi ao fim destes três dias; tinha-lhe voltado a alegria de viver, queria dar sangue novo e saudável à revista, uma nova força, e para tal arrancou-me a solene promessa de levar a todos vós, nesta página, a notícia redentora: exista a terceira via para a Arte.

Foi isso que tentei fazer. Espero que se sintam melhor.

O Pim



N°1 - SÉRIE D - FEV-82

gouache sur papier 82

Breves

ARTCORE 2

Porque "o Natal são todos os dias" foi agora (Março) editado o número especial de Natal da revista ARTCORE.

Contando com a colaboração de vários alunos do Departamento de Artes Plásticas e Design a revista foi apoiada pela Associação de Estudantes.



SEMA 4



SEMA

O projecto SEMA não morreu. Depois de três números correspondentes à primavera, ao verão e ao outono a SEMA vai editar o seu último número: o inverno. "Perspectivas actuais da cultura portuguesa" será o grande tema. Para concluir o seu projecto SEMA organizará ainda entre 15 e 31 de Maio uma "quinzena de acções culturais".

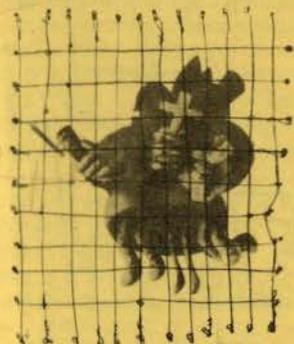


MAGAZINE FRENÉTICA

Após algum tempo de ausência a "Fenda — Magazine Frenética" reaparecer. Logo no "princípio" a publicação dirigida por Vasco Santos propõe-se (convida-nos) a "Perseguir a palavra até ao fim do seu sexo" e é isso mesmo que faz em cinquenta e quatro páginas.

VIVA REICH!

A Jacinto Rodrigues



EDIÇÕES AFRONTAMENTO

Das edições Afrontamento recebemos várias publicações, das quais destacamos:

"Viva Reich" de H. Jacinto Rodrigues, uma síntese biográfica de Wilhelm Reich que é simultaneamente um manual prático para os exercícios de "bio-energia."

"Jean Vigo" de Luis Filipe Rocha, o quarto volume da colecção "Imagem/Som", desenvolvida biografia acompanhada de textos deste desconhecido e original cineasta.

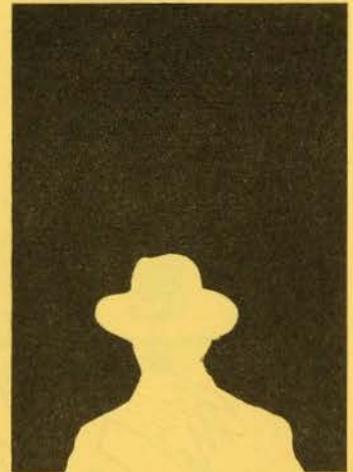
"Estádios e Conceitos de estádio de desenvolvimento da criança na psicologia contemporânea" (1º volume) de Tran-Thong e "Escola/Sociedade, que revelação?" de Luiza Cortesão, da colecção "Biblioteca das Ciências do Homem", obras importantes muito especialmente para aqueles que se dedicam ao ensino.

Finalmente referimos um livro infantil, "No Reino do Castelhinho das Duas Torres", de Luísa Ferreira, da colecção "Tretas e Letras".



URBANISMO CONTEMPORÂNEO

Da Editorial Presença recebemos a obra "Urbanismo Contemporâneo" de Hans Mausbach, o décimo volume da colecção "Biblioteca de Textos Universitários", que já vai na terceira edição. Esta obra, já um clássico no género, tem um interesse muito particular para os estudantes de arquitectura.



YECO NA ESBAL

Entre 17 de Fevereiro e 10 de Março esteve presente na galeria da ESBAL a exposição de Miguel Yeco. "Pessoas (e ecos)". Na inauguração e no encerramento da exposição foi efectuada uma "performance".



DEFICIENTE-81

A Associação Portuguesa de Deficientes patrocina a unidade fílmica "DEFICIENTE 81" constituída por um documentário e uma curta metragem. A finalidade deste projecto é sensibilizar toda a gente para os problemas que afectam os deficientes. A realização, a cargo de Manuel Crespo, ensaísta, poeta e cineasta que na sua cadeira de rodas tem corrido o mundo da cultura, contém propostas de originalidade no tratamento da temática do Deficiente. Esta obra que foi produzida graças à participação financeira e outros apoios provenientes de centenas de empresas nacionais e entidades diversas, encontra-se (finalmente!) em fase de arranque.

ENCONTROS DE FOTOGRAFIA DE COIMBRA

De 7 a 16 de Maio realizam-se no Edifício do Chiado os *IIIs Encontros de Fotografia de Coimbra*. A semelhança dos anos anteriores as actividades dividem-se em exposições, comunicações e "workshops".

As exposições previstas são: "QUATRO OLHARES SOBRE COIMBRA" — com trabalhos de Alberto Picco, Vicente Pereira, Rui Estêves e Américo Pinto.

"ESPAÇO C.E.F.", organizada pelo Centro de Estudos de Fotografia da A.A.C., com trabalhos de Manuel Francisco Miranda, Albano Pereira, José Viana, José Hígino e Óscar Almeida. "10 ANOS DE FOTOGRAFIA PORTUGUESA — 1970-1980", exposição organizada por José Reis, englobando trabalhos de setenta fotógrafos.

"LUÍS PAVÃO" e "JOSÉ RODRIGUES" — duas exposições individuais. "LISBOA E TEJO E TUDO", da autoria de Vitor Palla e Costa Martins e organizada por António Sena. "PRESENCE — ABSENCE", fotografias de Franco Fontana.

"JEAN DIEUZAIDE", com trabalhos deste autor sobre Portugal.

"ASPECTOS DA FOTOGRAFIA ALEMÃ ACTUAL", organizada por Floris Neusüss.

"NOVA FOTOGRAFIA HOLANDESA" organizada pela galeria *Perspektief* de Rotterdam.

"AUGUST SANDER". As comunicações serão: "LISBOA/FOTOGRAFIA" — UMA HISTÓRIA DE MULHERES", por António Sena/Vale Tudo Menos Tirar Olhos.

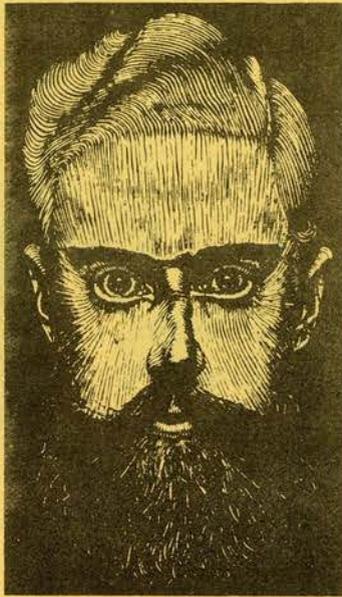
"TESTEMUNHO E ARTE NO FOTOJORNALISMO CONTEMPORÂNEO", por João Bafo.

"FÉRIAS COM PINHOLE", por Tavares da Fonseca.

"KASSEL", por Floris Neusüss.

"A FOTOGRAFIA COMO MEIO PARA A ARTE", por Giuliana Scimé.

Realizar-se-ão ainda cinco "workshops" abertos à participação dos fotógrafos nacionais e estrangeiros que para o efeito deverão inscrever-se até 20 de Abril. As "workshops" serão orientadas pelos seguintes fotógrafos: Floris Neusüss, Guilherme Silva (Fotografia e reportagem), Jean Dieuzaide (Aprender a Ver), Gilles Mora (A crítica Fotográfica), e Manuel Francisco Miranda (Os primeiros passos), esta última reservada a alunos de escolas preparatórias.

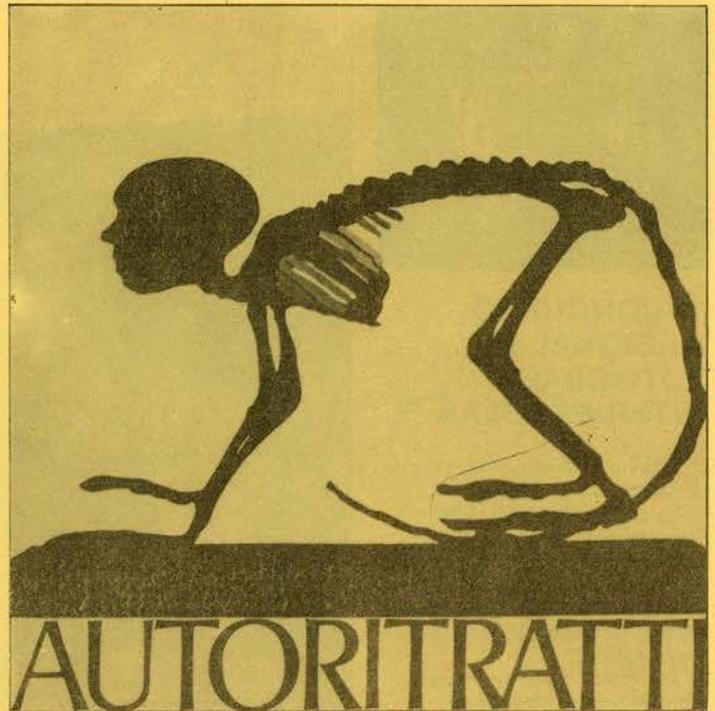


M.C. ESCHER

Muita coisa, boa e ma, passou pela Gulbenkian desde o último número de ARTEOPINIÃO, mas, pelo prazer que nos proporcionou e pela quantidade de "non habitué" que levou à avenida de Berna, salientaremos aqui a exposição dedicada a Escher.

Maurits Cornelis Escher nasceu em Leeuwarden no ano de 1898 e morreu em Laren em 1972. Depois de abandonar o estudo da Arquitectura tentou vários caminhos artísticos para ganhar a vida e no campo das artes gráficas fez de quase tudo. Só na década de 50 conheceu o êxito e vinte anos depois milhares de pessoas visitaram uma exposição sua realizada em Washington.

A gravura que reproduzimos é um auto-retrato datado de 1923.



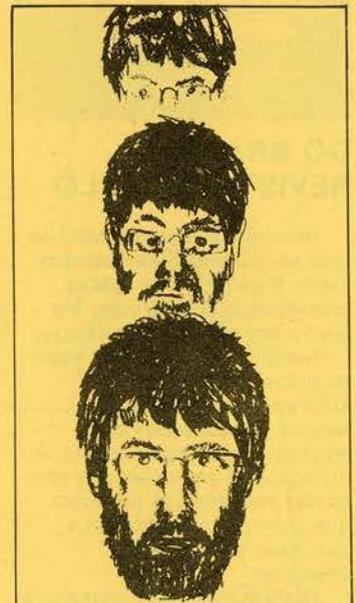
CAVELLINI — AUTO-RETRATOS

Do artista plástico italiano Guglielmo A. chille Cavellini recebemos a sua mais recente "Exposição ao Domicílio": um volume contendo centenas (isso mesmo, centenas!) de auto-retratos executados pelo artista desde 1945.

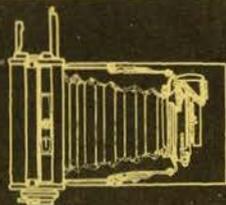
Para quem não conhece Cavellini acrescentamos que nasceu em 1914 e morrerá (segundo o próprio) em 2014 e, além de precursor das "Exposições ao Domicílio", deu um grande contributo para a História da Arte, com a descoberta da teoria da "Autohistoriação".

A Exposição agora editada justifica-se plenamente pois, além de ser perfeitamente consentânea com o processo de "Autohistoriação" de Cavellini, nenhum outro artista em toda a História da Arte executou tantos auto-retratos.

A teoria lançada por Cavellini teve uma aceitação imediata por parte do director desta revista que começou a preparar as comemorações do seu próprio centenário e a recolher os autoretratos dos quais publicamos um inédito.



Outro adepto (?) do autoretrato: Júdice da Costa



1º CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFIA INTER-ESCOLAS

Organizado por um grupo de professores das Escolas Secundárias de Portimão e Silves decorre o 1º Concurso Nacional de Fotografia Inter-escolas, aberto a todos os graus de ensino e a toda a população escolar (professores, estudantes, funcionários).

Integrado numa quinzena cultural destas cidades o concurso propõe dois temas ("Presença árabe em Portugal" e "Ensino") podendo, no entanto, os concorrentes optar pela modalidade de tema livre. São admitidos trabalhos sob papel em preto e branco ou a cores. O prazo de recepção dos trabalhos termina em 20 de Março deste ano e a exposição decorrerá de 17 a 30 de Abril.



DO BRASIL: REVISTA MÓDULO

Recebemos a revista *Módulo*, uma edição brasileira dedicada à arte, arquitectura e cultura brasileiras, e cujo director é o conhecido arq. Oscar Niemeyer.

Neste número especial estão reunidos os trabalhos de arquitectos brasileiros de renome já publicados em edições anteriores da revista. A divulgação é acompanhada com muitas imagens dos projectos que, infelizmente, não têm a qualidade e informação desejadas.

Destacamos, neste número, a entrevista dada pelo director sobre alguns aspectos actuais da arquitectura brasileira.

