



junho
2013

revista

escola secundária
tomás cabreira

artes&design

1€



EDUCAÇÃO
ARTÍSTICA?
VAI MAS É TRABALHAR!

"Auto-retrato" Gavura (1630) Rembrandt

2

O DIFÍCIL EQUILÍBRIO

7

AS CASAS DE FARO 1

10

REUNIR A COMPANHIA

12

CROMOS
DA HISTÓRIA DE ARTE

16

CRÓNICA
DA PROFESSORA MÉLinha
E NÃO SE PODE
JUNTÁ-LAS?

18

O CINEMA É UMA
SECA

19

UM CUSTO
MONUMENTAL

**REVISTA
DA ESCOLA
SECUNDÁRIA**
TOMÁS CABREIRA
Faro
Junho 2013
ARTE&DESIGN



Redacção:
Eduardo Coutinho
(coordenador)
Fernanda Claro
Isabel Laranjo
Rosa Guedes
Vivaldo Luís

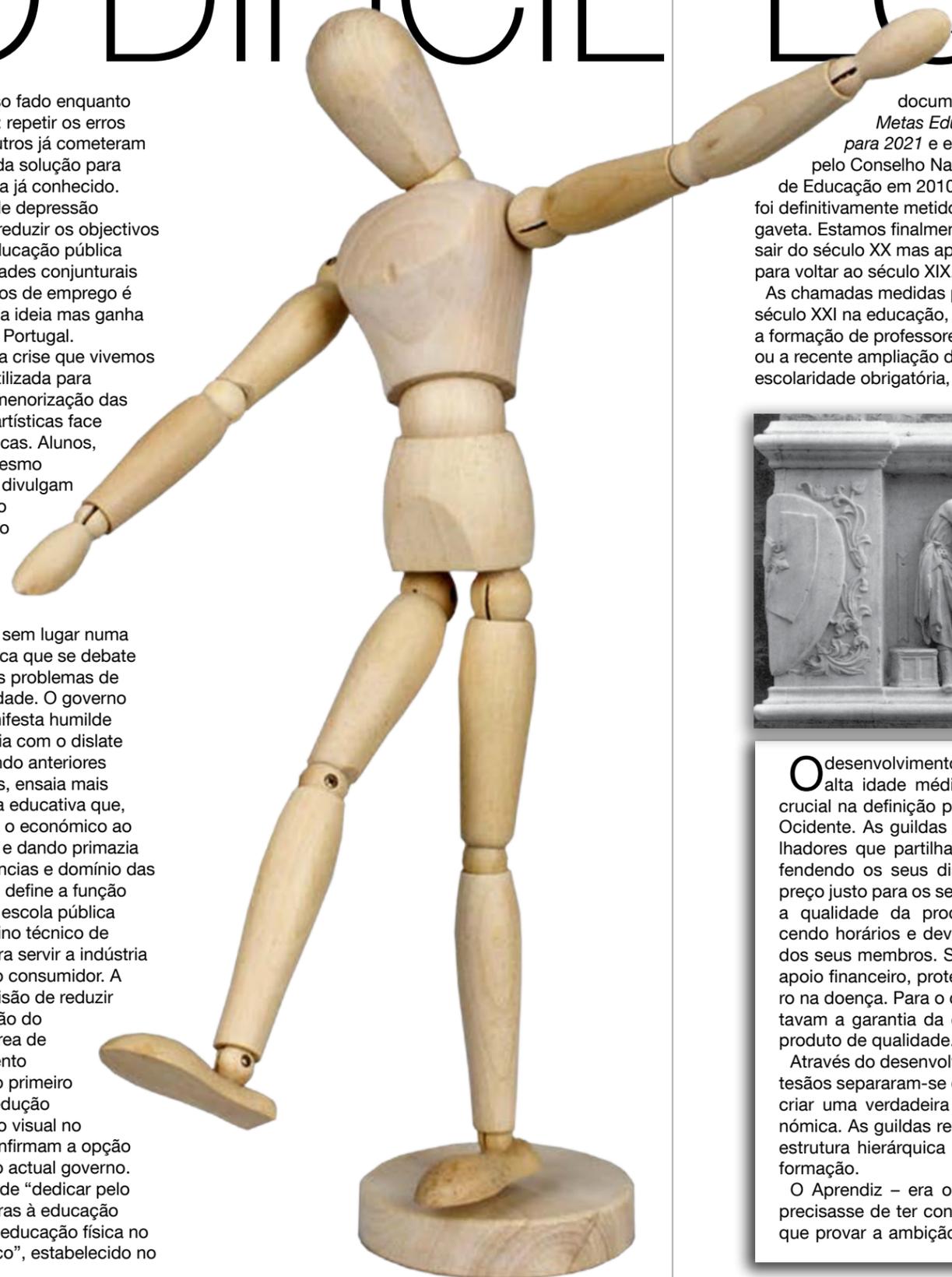
Grafismo:
Eduardo Coutinho
André Sabino
(aluno)
Curso Artístico
Especializado
de Design de
Comunicação

A EDUCAÇÃO ARTÍSTICA NA ESCOLARIDADE OBRIGATÓRIA

O DIFÍCIL EQUILÍBRIO

É o nosso fado enquanto nação: repetir os erros que outros já cometeram na procura da solução para um problema já conhecido. Em tempo de depressão económica reduzir os objectivos gerais da educação pública às necessidades conjunturais dos mercados de emprego é uma péssima ideia mas ganha adeptos em Portugal.

A assumida crise que vivemos está a ser utilizada para acentuar a menorização das disciplinas artísticas face às tecnológicas. Alunos, famílias e mesmo professores divulgam a concepção da arte como algo inato, exclusivo, luxuoso e supérfluo e, como tal, sem lugar numa escola pública que se debate com terríveis problemas de sustentabilidade. O governo do país manifesta humilde concordância com o dislate e, investindo anteriores desperdícios, ensaia mais uma reforma educativa que, sobrepondo o económico ao comunitário e dando primazia às competências e domínio das tecnologias, define a função principal da escola pública como o ensino técnico de aptidões para servir a indústria e o mercado consumidor. A recente decisão de reduzir a participação do estado na área de enriquecimento curricular do primeiro ciclo ou a redução da educação visual no segundo confirmam a opção tomada pelo actual governo. O objectivo de “dedicar pelo menos 3 horas à educação artística e à educação física no ensino básico”, estabelecido no



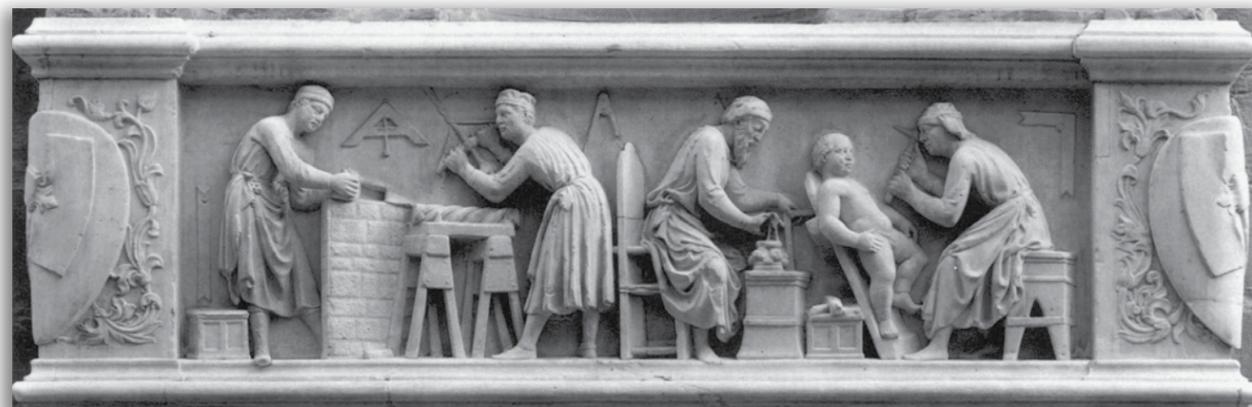
documento *Metas Educativas para 2021* e emitido pelo Conselho Nacional de Educação em 2010, foi definitivamente metido na gaveta. Estamos finalmente a sair do século XX mas apenas para voltar ao século XIX.

As chamadas medidas para o século XXI na educação, como a formação de professores ou a recente ampliação da escolaridade obrigatória,

revelaram, por falta de senso e estudo, a incapacidade da nação para definir um perfil de formação para os alunos do ensino básico adaptado às necessidades dos cidadãos na sociedade global. Não admira pois que convivam nas escolas portuguesas diversas e caducas (e por vezes contraditórias) concepções de educação artística e que ninguém saiba verdadeiramente qual o seu papel e relevância

**EDUARDO
COUTINHO**
Professor

na formação dos alunos. A irrelevância curricular da educação artística é ainda patente na pobreza da oferta limitada, quando há, às artes plásticas e à música. O drama, a dança, o cinema, o vídeo, a fotografia, a banda desenhada, as artes gráficas ou a arte digital são ignoradas ou remetidas para conteúdos transversais que ninguém assume. Deixo para outros, bem mais conhecedores, a divulgação da importância



O desenvolvimento das guildas durante a alta idade média constitui um momento crucial na definição profissional dos artistas no Ocidente. As guildas medievais reuniam trabalhadores que partilhavam o mesmo ofício defendendo os seus direitos e assegurando um preço justo para os seus produtos. Controlavam a qualidade da produção artística estabelecendo horários e deveres e faziam a formação dos seus membros. Ser membro significava ter apoio financeiro, protecção, contactos e amparo na doença. Para o cliente as guildas representavam a garantia da compra atempada de um produto de qualidade.

Através do desenvolvimento das guildas os artesãos separaram-se dos servos e conseguiram criar uma verdadeira autonomia social e económica. As guildas regiam-se por uma rigorosa estrutura hierárquica baseada nos estádios de formação.

O Aprendiz – era o jovem que, embora não precisasse de ter conhecimentos prévios, tinha que provar a ambição de ser um bom artesão.

Pagava a formação com o próprio trabalho e mostrava comprometimento e sério respeito pelos mestres. Aprendia as técnicas em forma de projectos, sob constante supervisão. No final da aprendizagem era colocado à prova e, se obtivesse aprovação, recebia o estatuto de Artesão, podendo tornar-se trabalhador assalariado de algum mestre ou tentar montar a sua própria oficina.

O Artesão – depois de receber este estatuto, e passar a ser um trabalhador remunerado, aperfeiçoava as suas técnicas, sempre com o apoio dos mestres.

O Mestre Artesão – era aquele que, com completa autonomia, dominava uma ou mais técnicas e que gozava de liberdade criativa.

Os Mestres Artífices – sempre em número de três, formavam o corpo administrador da guilda. Eram os responsáveis em último grau por toda a estrutura e tomavam as decisões de máxima ordem. O cargo era vitalício e cada mestre artífice escolhia o seu sucessor. O sistema era, assim, um triunvirato auto perpétuo.

Base de escultura do santo patrono de uma Guilda de Escultores, c. 1416 Igreja de Orsanmichele, Florença, Itália

destas áreas de expressão no ensino básico limitando-me às artes visuais.

Guiados pela pedagogia tradicional - o modelo em que foram formados - alguns professores ainda vêm o ensino das artes visuais como uma actividade praticamente reduzida ao desenho que é apresentado como um instrumento técnico que se valoriza através da repetição que procura a fidelidade ao modelo. Outros, bem mais numerosos, apenas entendem a obra de arte na visão modernista de objecto único, expressionista e, logo, individualista. Defendendo a total liberdade de expressão das crianças e dos adolescentes questionam implicitamente a utilidade do professor e a pertinência da educação artística e avalizam o lugar-comum de que “a arte nasce com as pessoas”.

Finalmente, alguns professores, em geral mais novos, acreditam piamente nas virtudes das novas tecnologias de informação e defendem o seu uso intensivo e o recurso a tudo o que veiculam, alienando a nossa identidade cultural na voracidade das modas globais. Uma espécie de “Magalhães” das artes. Sem qualquer linha orientadora coerentemente definida estas “correntes” educacionais são divulgadas em diferentes disciplinas, programas, manuais e exames que, por vezes, exigem do aluno, e do professor, uma coisa e o seu contrário.

Esta pluralidade, ou confusão, de conceitos e práticas contribuiu para o descrédito do ensino artístico e esteve na origem das escolas superiores de Educação na área das artes do ensino básico. Embora vinculadas a algumas ideias coerentes e adequadas à educação artística, estas escolas encaixam em problemas que lhes estão a montante: a inexistência de uma política nacional para a educação artística no

Numa altura em que as capacidades criativas e comunicativas são extremamente valorizadas. As artes deveriam ser vistas como um rico potencial para cativar e motivar os alunos para o processo de aprendizagem [...] As artes ajudam os estudantes na resolução de problemas, a pensar criativamente, a desenvolver a disciplina mental.

RILEY, R. W. (1998)

ensino geral; a deficiente formação de base da maioria dos seus formandos (e de alguns professores); a curta duração dos planos de estudos e a excessiva componente técnica dos mesmos. Tudo isto contribui para uma clara menorização intelectual do perfil do professor, fomentada pelo poder político, no sentido de o converter num acrítico transmissor de conhecimentos pré-fabricados.

O carácter submisso da comunidade educativa está bem patente na passividade com que acatou a actual configuração do ensino secundário: três anos de estudos que têm como único objectivo expresso a seriação, através de exames finais, dos candidatos a cursos de nível superior. Através de pacotes estanques, jovens de quinze anos são forçados a optar, sem qualquer apoio vocacional sério, por áreas com nomes como Curso Científico-Humanístico de Ciências Socioeconómicas ou, pior ainda, Científico-Humanístico de Artes Visuais. Nem a recente ampliação da escolaridade obrigatória, que passou, na prática, a integrar este nível de ensino, alterou a quietude do pântano onde a fauna continuou a sua vida como se nada

tivesse acontecido, deixando ao cuidado de administrativos as mudanças que permitiram que tudo ficasse na mesma.

As artes visuais ganharam uma área, sobrevalorizada em número de alunos e desvalorizada em prestígio e condições de funcionamento, e perderam o seu legítimo lugar na formação geral de todos os alunos. Muitos têm na escola o seu único espaço estruturado para o desenvolvimento de capacidades criativas e diferenciadas e esse espaço vive fundamentalmente nas artes. Ao tornar as artes visuais exclusivas de uma área ou dos cursos especializados a escola pública está a desperdiçar recursos e a promover frustrações.

As intenções, já confirmadas pelo ministério da educação, de criar uma espécie de percurso educativo alternativo, precoce e baseado na aquisição de competências técnicas,

a partir do segundo ciclo, retirará provavelmente ainda mais peso ao ensino artístico na formação geral para o integrar num ensino artístico vocacional entendido como “castigo” para a falta de resultados nas disciplinas ditas estruturantes como a língua materna e a matemática. Conseguem-se assim dois objectivos: afastar os alunos indesejáveis e deixar aos outros mais tempo para o estudo de matérias mais controláveis e quantificáveis em exames.

Os seres humanos nascem ignorantes, mas são necessários anos de educação para torná-los estúpidos.

GEORGE BERNARD SHAW

Também não aceito um certo discurso “moderno” que presta tributo às artes visuais pela sua eficácia na comunicação com os jovens e pretende utilizá-las como instrumento para a sensibilização para problemas sociais ou para a educação sexual ou ambiental. Se é verdade que isso pode ser feito através da interpretação da obra de arte ou da própria produção artística não podemos permitir que o espaço próprio das artes seja ocupado por projectos



A palavra “academia” teve origem na Grécia antiga e referia o nome do bairro onde Platão ensinava filosofia. O termo, que migrou para a Itália no Renascimento, serviu primeiro para designar grupos de amigos dedicados a estudar os mais variados assuntos, como a arte e a filosofia. No século XVI, com o advento do absolutismo, a palavra ganhou outro sentido. As academias vão sentir os reflexos da nova ordem política que as apoia mas impõe um regime administrativo severo.

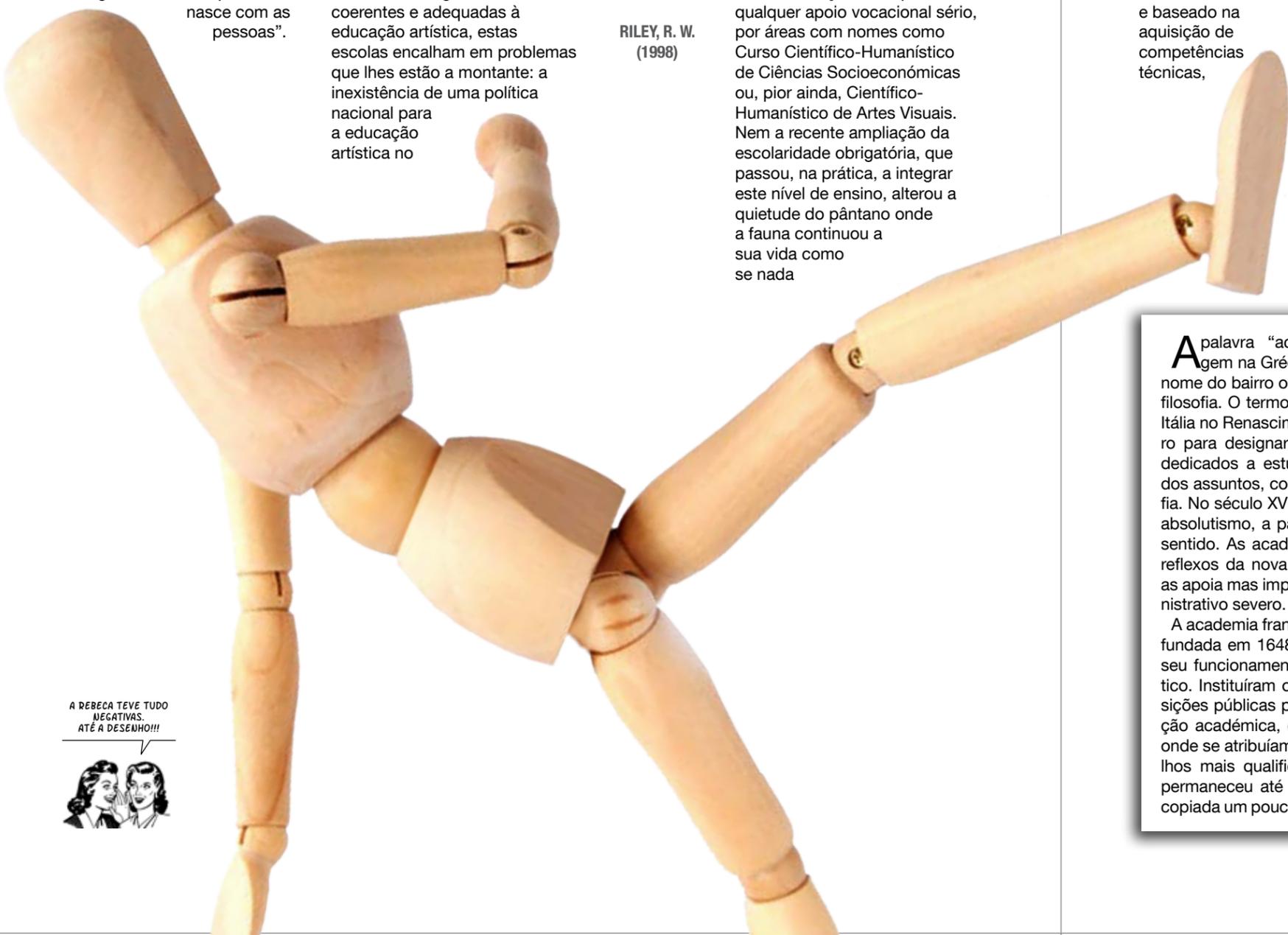
A academia francesa de belas artes, fundada em 1648, distinguiu-se pelo seu funcionamento rígido e burocrático. Instituíram o sistema das exposições públicas periódicas da produção académica, os famosos Salões, onde se atribuíam prémios aos trabalhos mais qualificados. Esta prática permaneceu até ao século XIX e foi copiada um pouco por todo o mundo.

Estas academias suplantaram o sistema corporativo e artesanal das guildas medievais de artistas, e tinham como pressuposto básico a ideia de que a arte pode ser ensinada através da sua sistematização num corpo de teoria e prática integralmente comunicável, minimizando a importância da criatividade. Valorizavam a emulação de mestres consagrados, venerando a tradição clássica, e adoptavam conceitos formulados colectivamente que possuíam, além de um carácter estético, uma origem e propósito éticos. As academias foram importantes para a elevação do estatuto profissional dos artistas, afastando-os dos artesãos e aproximando-os dos intelectuais. Tiveram um papel fundamental na organização de todo o sistema de arte, pois além do ensino monopolizaram a ideologia cultural, o gosto, a crítica, o mercado e as vias de exibição e difusão da produção artística, e estimula-

ram a formação de colecções didácticas que acabaram por ser a origem de muitos museus de arte.

Os alunos mais novos eram iniciados no desenho elementar e na cópia de obras didácticas de gravura ou desenho que reproduziam composições de mestres consagrados modernos e peças da antiguidade clássica. A seguir, passavam a copiar esculturas e só depois desenhavam a partir do modelo vivo. Quando considerado apto nos aspectos básicos da criação era autorizado a tentar a inscrição formal na academia como estudante através da apresentação de um portfólio de desenhos acabados. Se obtivesse aprovação iniciava uma etapa de qualificação superior, com estudos aprofundados de anatomia, técnicas artísticas, geometria, perspectiva e cultura geral, incluindo teoria da arte, religião, mitologia e história antiga.

A REBECA TEVE TUDO NEGATIVAS. ATÉ A DESENHO!!!



extracurriculares ou impor-lhes a submissão aos conteúdos de outras disciplinas.

Pelo exposto, creio ser realista ao afirmar que pouco ou nada podemos esperar dos órgãos governamentais para a definição de um ensino artístico coerente e integrado na rede pública de escolas básicas. Está para além do querer, ou do entendimento, dos poderes públicos a definição de políticas educativas que ajudem a formar cidadãos mais ágeis e criativos, capazes de pensar de forma crítica e imaginativa e de estabelecer os acordos interculturais necessários à diversidade do mundo global. O ensino artístico tem aqui um papel fundamental mas os governantes, e grande parte dos eleitores, continuam a acreditar que este objectivo pode ser alcançado por um qualquer súbito e milagroso “choque tecnológico”.

Estou ciente de que uma educação visual entendida como aprendizagem progressiva e continuada ao longo da escolaridade obrigatória não será só por si a salvação da crise na escola pública, ainda ligada aos modelos ditados pela indústria do século XIX. Mas, se tiver o espaço e os recursos para desenvolver os seus grandes desígnios - a compreensão, a interpretação e a produção artística - contribuirá decisivamente para uma verdadeira cultura da inovação e proporcionará a uma grande parte da população a oportunidade de entender, apreciar e defender o seu património cultural e artístico.

Agora como dantes muitos jovens, os mais aptos, vão sobreviver a esta política educativa substituindo a escola por educações informais baseadas nos *media*, com todos os riscos que os interesses comerciais envolvidos acarretam. Lamento estes jovens que a escola pública aliena, desperdiçando o seu precioso contributo e o dinheiro dos contribuintes, mas lamento sobretudo aqueles, os mais crédulos ou os mais desfavorecidos, que investem numa formação que lhes promete mundos que já não existem. ◯



Pouco se sabe de Banksy. Talvez se chame Robert Banks e talvez tenha nascido em Bristol, na Grã-Bretanha, em 1974 ou 75. Sabe-se que começou a fazer *graffiti* de rua com 13 anos e que prefere a técnica do *stencil* porque lhe permite criar uma pintura detalhada em 30 segundos e sair antes ser detectado. Tem a sua obra espalhada por todo o mundo e, apesar de já ter exposto em espaços privados e mesmo realizado, em 2010, o filme “Exit Through the Gift Shop”, estreado no Festival de Sundance, continua a defender ferozmente o anonimato.

De Vhils sabemos mais. Chama-se Alexandre Farto, nasceu em Lisboa em

1987, cresceu no Seixal, começou a pintar na rua com 13 anos e é um dos destacados autores da *street art* contemporânea. Explora e transforma materiais e espaços consumidos pelo tempo: paredes, metais, madeira. É conhecido em todo o mundo pelos seus desenhos/esculturas onde utiliza um martelo hidropneumático.

Dois artistas que têm em comum, além da atitude pós-moderna, o facto de não terem seguido os percursos formais e fechados das escolas. Aprenderam literalmente na rua. Não são autodidactas, tiveram mestres na publicidade, nas televisões, na banda desenhada, na internet e no mundo. Todo.



BANKSY
Stencil
em muro de
Southampton,
Grã-Bretanha
2010

VHILS
Mural em
Shanghai,
China
2012

“Música, drama, literatura, poesia, dança, escultura, e artes visuais são manifestações da capacidade estética e criativa que definem a especificidade humana. Restringir o acesso das crianças às artes significa impedir o seu pleno desenvolvimento como seres humanos inteligentes e sensíveis. As artes não servem apenas para comunicar ideias.

Elas são campos privilegiados de criação de novas ideias, de explorar o mundo e transformá-lo. As artes encontram-se entre as formas mais significativas de fazer evoluir a cultura e as tradições.”

(Calouste Gulbenkian Foundation, *The Arts in Schools: Principles, practice and provision* - 1982)



AS CASAS DE FARO 1

VIVALDO
LUÍS
Professor



As cidades começam por ser o sítio e as casas a que as pessoas dão vida, as casas onde se abrigam as famílias e onde se estabelecem as actividades. Essas casas fundamentais que hoje consideramos habitações unifamiliares e antes se chamavam “uma morada de casas”.

Em Faro o tecido urbano tem a mesma génese das outras cidades. A preferência pela implantação em zonas de topografia mais elevada com a facilidade de definir perímetros de defesa, com melhor visibilidade e exposição solar, e a acessibilidade às zonas de produção e comércio através de acessos fáceis por caminhos ou vias fluviais e marítimas.

Aí as pessoas geram a cidade e as casas dão forma ao seu urbanismo.

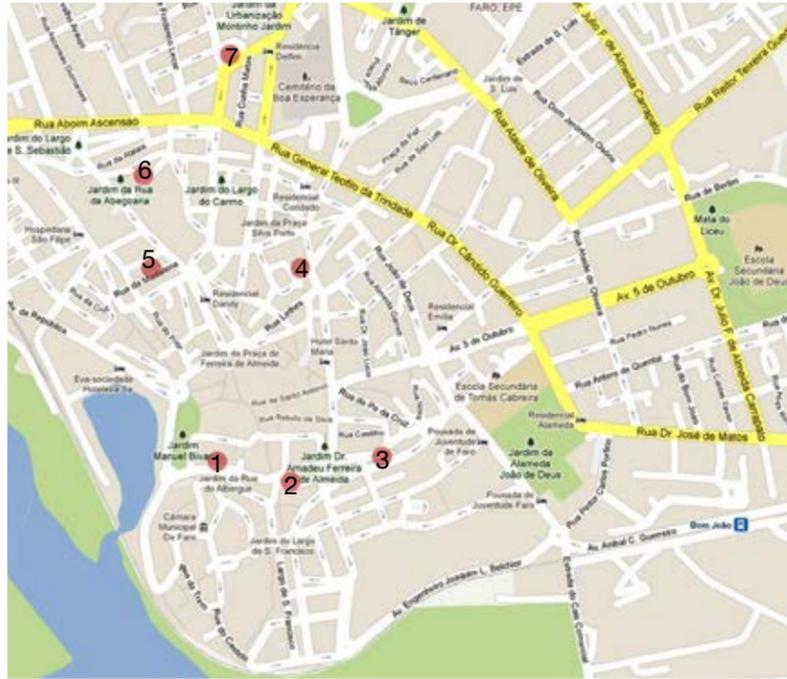
Na nossa cidade actual ainda é possível encontrar exemplos das edificações que são herdeiras das primeiras casas para ocupação permanente.

Estas construções testemunham a ocupação das zonas de expansão da cidade dos séculos XVIII-XIX e início do século XX.



Em cima, rua Brites de Almeida, antiga rua da Cordoaria, implantada na zona de expansão entre o centro antigo e a igreja do Pé da Cruz. Casa com mais de uma divisão. Típica cobertura em telha de canudo assente sobre caniço.

Em baixo, casa mais simples e possivelmente mais antiga, situada junto à muralha da Cidade Velha, rua da Misericórdia



A estrutura urbana de Faro, já estava bastante definida antes do terramoto de 1755, tendo como perímetro limitrofe a cerca seiscentista, que definiu a área urbanizável da cidade, englobando zonas de terreno ainda livre e envolvendo os edifícios de instituições religiosas as quais constituirão polos de referência para a estruturação e ocupação futura do urbanismo da cidade.

Esta organização urbana que mantém os antigos núcleos importantes da Cidade Velha Muralhada, e a zona do Paço da Rainha (atual jardim Manuel Bivar) já com o prolongamento para nascente até à atual Rua da Stº António, evolui de forma radial, para norte, ligando este centro ao Convento dos Capuchos, Igreja de S. Pedro, do Carmo e Colégio dos Jesuítas e, para nascente, em direcção à Igreja do Pé da Cruz. Embora existisse já utilização para o Alto de Stº António – Atalaia, a cidade não se desenvolveu a nascente da Pontinha, no sentido da actual Av. 5 de Outubro, devido à barreira natural constituída pela linha de água – alagoa - que se estendia desde o actual Teatro Lethes até à Praça Alenadre Herculano – Jardim da Alagoa.

Esta estrutura urbana define a forma da cidade pelos séc. XVIII-XIX e princípio do séc. XX. e mantém a sua força pelo séc. XX sendo determinante nos planos de expansão do urbanismo racional do período do Estado Novo até à década de 70. A partir dos anos 80, embora existindo uma malha urbana planeada, esta é deformada e desvirtuada pelas operações de construção, em grande escala, que vêm em muitos casos retalhar aleatoriamente a organização urbana pré definida, dando origem a uma cidade deformada, em consequência de critérios financeiros míopes que

prejudicaram um maior rendimento económico do tecido urbano.

Neste capítulo ilustram-se as casas antigas, mais simples, de um só piso, aquelas que são “um Fogo” e que representam melhor a casa como organismo unicelular –o simples abrigo- e que posteriormente evoluíram tornando-se mais complexas, mas permanecem como exemplo das casas das pessoas de Faro.

Estas casas urbanas são na sua génese mais simples que as congéneres rurais devido à sua integração no espaço rua-caminho onde a disponibilidade de terreno

em cima - Habitação situada no Largo das Mouras Velhas (em foto dos anos 80) . Casa simples com uma divisão confinante com a fachada. Apresenta uma arcação cromática do guarnecimento dos vãos e do soco de protecção da parede. O poial contínuo substitui o passeio e relaciona a construção com a topografia do terreno. Esta zona de poial fronteiro substitui por vezes as funções do pátio algarvio, sendo um espaço de transição entre o privado e o público. Constitui também uma zona de apropriação e convivência comum de vizinhos.

ao lado - Casa na rua Vitorino de Almeida, com telhado de tesoura de quatro águas típico do Algarve revelando alguma inspiração oriental. Casa de maior complexidade funcional, possivelmente albergando um espaço comercial na



fronteiro à via urbana é mais restrita, e é disputado para o maior número de fachadas possível.

Os exemplos ainda existentes dessa arquitetura simples são praticamente inexistentes na sua configuração original tendo desaparecido progressivamente nos últimos 40 anos.

Era uma arquitetura de carácter popular edificada segundo um modelo cultural de composição, inquestionado nas suas proporções, técnicas construtivas ou organização espacial.

Era uma arquitetura feita à escala humana e com uma métrica humana, medida em braços e pés e com o cronograma de obra balizado entre o nascer e o pôr do sol. Construída com materiais que muitas vezes se extraíam nas proximidades do assento da casa, como é o caso da taipa, ou utilizando a alvenaria de pedra e em ambos os casos revestidas com argamassa de cal. Os vãos, porta e janela(s) em madeira, guarnecidos com argamassa pintada ou em cantaria de calcário, os telhados de telha de canudo, com forro em caniço, sobre estrutura de madeira tinham normalmente duas e, por vezes, quatro águas.

A organização funcional tinha como base o prolongamento longitudinal perpendicular à fachada com apenas uma divisão que evolui para habitações de múltiplos compartimentos.

Dos exemplos existente que ainda observamos hoje, alguns apresentam o resultado das naturais obras de conservação ou reconstrução, das últimas décadas do séc. XX, com a legítima aplicação de meterias de construção contemporâneos. Contudo a desculturada forma de aplicação dos mesmos, pela ignorância da composição formal ou por uma certa atitude de novo-riquismo, não nos

permite atualmente usufruir de uma imagem urbana coerente e com base na arquitectura original dessas casas simples.

Só a partir da década de 90 e início do séc. XXI a intervenção mais actuante da tutela face às obras realizadas nas “áreas históricas” veio impor uma maior coerência nessas construções.

Será que esse maior controle promoverá o bom gosto por parte dos promotores de obras privadas e passará a constituir um traço cultural?

Será também possível que essa boa consciência se torne um dos critérios para a expansão urbana da cidade?

Veremos! ○

à esquerda- Casa na rua da Madalena. Constitui um exemplo de casa simples despojada praticamente de elementos ou tratamento simbólico.

em cima - Rua da Boa Vista, na expansão relacionada com o Convento dos Capuchos. Via urbana estreita em que o ritmo das fachadas reflecte a densidade da ocupação urbana. O poial fronteiro às habitações engloba o passeio.



ao lado - Na rua Dr. Rodrigues Davim, perto Alto Rodes, esta casa situada extra muros denota características rurais com vãos de pequena dimensão e apresenta a singularidade dos contrafortes de reforço das paredes exteriores.

A CRÓNICA DO DOUTOR VIRIATO REUNIR A COMPANHIA

O meu pai, paz à sua alma, era um homem do norte.

Nasci no Algarve mas o meu pai deixou-me no nome - Viriato - a marca beirã. Não a nego mas o corpo carente de calor e mar lembra-me a todo o momento a minha origem - o Sul. Vivi e formei-me na capital e iniciei a minha vida de professor nos subúrbios do Rossio. Nunca me habituei às bichas, aos gangues ou ao cheiro das bifanas.

Voltei ao Sul na década de noventa do século passado e aprendi o tempo outra vez: os segundos não existem; os minutos são como a moeda fraca de países longínquos - fazemos as contas por alto; as horas são longas no inverno e brevíssimas no verão; os meses são de dois tipos, os bons, a maioria, e os maus, Fevereiro e pouco mais; os anos são contados a partir do próximo verão. Enquanto dava umas aulas e reaprendia estas evidências, professores doutorados em universidades públicas e políticos mestrados em privadas, foram laboriosamente construindo um labiríntico e burocrático pesadelo sustentado por alucinadas teses baseadas em maus resumos de teorias do século dezanove a que pomposamente chamaram de Sistema Educativo. Os autores desta insana obra contaram com o apoio, activo ou por omissão, do igualmente alucinado Sistema Legal e, para calar de vez qualquer objecção racional, criaram uma variante linguística, herdada do politicamente correcto, que tomou o nome de "eduquês". O "eduquês" constituiu-se como uma autêntica cultura e não se limitou, como o "economês", à adopção de anglicismos e galicismos e à criação de truísmos - subverteu os conceitos já consolidados: saber equivale a opinião; ensino passou a sensibilização; autoridade significa autoritarismo; homem é menino; menino é criança

e respeito é uma saudação rap. As escolas, inundadas de despachos, normas e portarias lá foram "implementando" a nova "cultura" da forma que já lhes é habitual: com iguais doses de boas intenções e ineficácia. E ainda bem, pois se aos mandantes as boas intenções proporcionaram um sono descansado, a mim a sua ineficácia proporcionou-me um fim de carreira com alguma sanidade mental.

Vai longa e sombria a introdução mas o motivo desta crónica é de júbilo: o **agrupamento da Tomás Cabreira com escolas circundantes**. Os que me conhecem estranharão esta alegria. ¿Pois não dizia serem os "megaagrupamentos" mais uma forma de transformar a autonomia em dependência e seguidismo? ¿Não dizia que, ao forçarem a mobilidade dos docentes pelos vários ciclos de ensino, eram mais um passo na criação do professor/funcionário ao qual apenas compete saber ensinar o que não sabe?

Passo a explicar! Continuo a pensar isso e muito mais mas, recentemente, ao ver no mapa a localização geográfica do agrupamento Tomás Cabreira apercebi-me de um facto de grande importância geoestratégica: **é o agrupamento mais a Sul de Portugal continental!** Foi uma autêntica epifania. Aquele pequeno território com terras, sapal e ilhas seria a ponta da lança do *Meridiam Maximo* (O Grande Sul). Daqui podíamos partir para a reconstrução da grande nação Cónia*. Sem o querer o ministério do ensino/aprendizagem fornecia-nos a semente da verdadeira autonomia. Iniciei de imediato os contactos com verdadeiros Algarvios e turistas amigos do Sul e encetámos a elaboração de um documento fundador de um novo paradigma cultural e educacional. Este documento, a

★Os cónios foram os habitantes das actuais regiões do Algarve e Baixo Alentejo, em data anterior ao século VIII a.C., até serem integrados na província romana primeiro da Hispânia Ulterior e posteriormente da Lusitânia. Vários vestígios arqueológicos descobertos no Baixo Alentejo e no Algarve testemunham a existência de uma civilização detentora de uma avançada escrita semi-silabária adoptada antes do contacto com os fenícios.



apresentar a toda a comunidade educativa, está em elaboração mas não resisto a, de imediato, divulgar algumas das nossas propostas.

Em primeiro lugar, o nome. Embora apreciemos o notável taviense que foi Tomás Cabreira, consideramos que devemos homenagear a escola que nos coloca mais a sul que Sagres: a escola da Culatra. Assim, propomos o nome de **Agrupamento da Culatra e Norte Adjacente**. A sede do agrupamento será, simbolicamente, atribuída à escola da Culatra onde será colocada a bandeira do agrupamento. Na bandeira, a criar, deverá figurar um símbolo inequívoco da nossa identidade. O assunto está em debate mas a **mucharrinha** lidera as preferências.

Em segundo lugar o território. Embora fosse pacífico delimitar o perímetro - a poente o largo de S. Francisco, a norte a rua de Mouzinho de Albuquerque, a nascente uma rua que ninguém sabia o nome ali pró Chalé das Canas e a sul o Farol - foi mais problemático o método de assinalar a fronteira. A proposta de construção de uma paliçada foi recusada por ser pouco prática. Em estudo.

Em terceiro lugar, a Constituição. Numa primeira fase este documento estará contido no Projecto Educativo que, pela primeira vez, será um documento relevante. Com o aprofundar da autonomia poderemos, mais tarde, aspirar a outros voos. As propostas em cima da mesa incluem imediatas alterações aos *curricula* das diferentes disciplinas com a inclusão de conteúdos relevantes para uma verdadeira cultura sulista. Durante o próximo ano lectivo impõe-se um intenso trabalho por parte dos professores mais experientes e qualificados na criação e certificação de novas disciplinas que, de forma pragmática, recolham os



saberes informais que são a ancestral cultura e sustento das populações que o agrupamento deverá servir: o Inglês de Praia, o Alemão de Esplanada, a Arte da Redinha, a Tecnologia da Murejona, a Pesca Desportiva, o Mergulho e todas as variantes do Surf, foram algumas das propostas.

Em quarto lugar surge o Código Civil que será, temporariamente, contido no Regulamento Interno. Diz o bom senso que a natureza detalhada e prática deste documento impõe que a sua execução deve ser efectuada por quem está no terreno e conhece de perto as actividades que regulamenta. Assim, decidimos, neste capítulo, chamar a atenção para a composição do órgão que o elabora - o Conselho Geral. Além dos professores, funcionários, alunos, pais e representante autárquico, é de extrema importância incluir representantes da Comunidade Local capazes de entender e melhorar esta nova realidade. Parece-nos indispensável a presença do Ginásio Clube

Naval, a Associação de Viveiristas e Mariscadores da Ria Formosa, a Polícia Marítima, os Transportes Fluviais da Ria Formosa (há que estabelecer um passe para estudantes) e o Clube dos Amadores de Pesca de Faro entre outros.

Vários Algarvios e turistas residentes ainda no activo e presentes nas reuniões disponibilizaram-se para integrar uma lista candidata ao novo Conselho Geral. Neste órgão, o único de eleição nas escolas, pugnarão para que as ideias aqui expostas sejam concretizadas.

Apenas alguns exemplos de assuntos a abordar no próximo Regulamento Interno:
- acabar de vez com a denominação "turma". O termo aplicava-se originalmente às unidades militares romanas constituídas por trinta cavaleiros. Em oposição a este marcial rigor numérico preferimos a "**companha**". Aqui no Sul chamamos companha à tripulação de um barco. O seu número depende do tamanho da embarcação e do tipo de faina. Ora aí está;

- o calendário escolar deverá ter em conta a temperatura - acima dos trinta graus as actividades lectivas serão realizadas na Culatra (a praia é muito extensa e acolherá com facilidade todo o agrupamento);
- a lista de produtos presentes nas papelarias escolares deverá incluir fatos de banho, toalhas de praia, barbatanas, isco fresco e outros auxiliares didácticos necessários à nova realidade escolar;

- a ementa das cantinas escolares deve ser, além de equilibrada para o corpo físico, um alimento para o espírito sulista. Assim impõe-se a inclusão regular de produtos do nosso espaço territorial: o lingueirão, a amêijoia, a conchilha e o berbigão (nos meses com r), o choco, a lula, a carcanhola, a boca e, claro, a mucharrinha.

Despeço-me com amizade e termino reafirmando aquilo em que convictamente acredito: o Futuro começa no próximo Verão. ○

**DOUTOR VIRIATO
Doutor**

No ano de 2013 todas as escolas da Lusitânia foram agrupadas e domesticadas... Todas? Não! Um irreductível grupo do Sul resistiu e continuará a resistir à massificação.

*Sargus
Diplodus
annularis
vulgo Mucharra*



A primeira coisa que desperta curiosidade em Lucian Freud, e que o incomodava, era ele ser neto do fundador da psicanálise Sigmund Freud, o que leva a estabelecer paralelismos entre o campo clínico e a pintura.

Sendo verdade que ao trabalhar os processos mentais a colaboração entre psicanalista e paciente é essencial (e sem a qual não evolui ou é possível) também essa necessidade acontecia entre este pintor e os seus modelos, tendo mesmo Lucian Freud sublinhado a importância da confiança, intimidade e atmosfera envolvente quando disse: “Trabalho a partir das pessoas que me interessam e com as quais me preocupo, em espaços onde vivo e conheço”.

Freud considerava como colaboradores as pessoas que pintava e com quem estabelecia uma estreita relação pessoal, sendo as mesmas oriundas do seu círculo de familiares e amigos. Sempre centrado na representação do corpo humano, pintou as suas filhas em nus memoráveis e a sua mãe posou várias horas por dia, durante os anos que durou a depressão dela, em retratos que sugerem muita ternura e intimidade.

As suas primeiras obras, conotadas com a estética do Surrealismo, eram meticulosamente pintadas, sentado em frente ao cavalete, com pincéis de pêlo macio, aplicando finas camadas de cor em desenhos minuciosos. No entanto, nos anos 50, a sua pintura começou a tornar-se mais solta e enérgica com a utilização de pincéis de cerda de javali que, com a opção de trabalhar de pé, fizeram com que as pinceladas passassem a ser fortes e perceptíveis e, pela quantidade de tinta, as figuras retratadas começassem a destacar-se nitidamente do fundo. As suas pinturas de nus, masculinos ou femininos, revelam desamparo e desalento através de contornos nítidos e bem delineados nas volumetrias e perspetivas.

A obra “Benefits Supervisor Sleeping” representa Sue Tilley, uma mulher nua e obesa com 127 kg de peso, de limites, saliências, volumes e vales bem definidos. É um nu exuberante, sem ser sensual, erótico ou atraído



e convidando ao voyeurismo, porque não há nele aveludados de pele, formas arredondadas e macias ou curvas voluptuosas. A figura é retratada nos seus aspectos flácidos, feios e decadentes que traduzem o abandono, a depressão e a

solidão afectiva.

Frente à obra, apesar de não se ter a vivência de contacto com algo que “é lindo”, fica-se deslumbrado e, na medida em que também não se fica insensível ou indiferente, respondemos à pintura.

A modelo posou deitada à luz do dia, no estúdio do pintor, num sofá adquirido para o efeito, e que faz o seu enquadramento na tela, em sessões diárias que sucederam durante nove meses e num clima de amizade e convívio entre ela e o pintor.

“Benefits Supervisor Sleeping”, 1995, Lucian Freud, óleo sobre tela (151,3 x 219 cm)

A obra foi vendida em 2008, na Christie’s de New York, alegadamente a Roman Abramovich, por 21,5 milhões de euros, sendo este o trabalho que mais alto preço atingiu estando ainda vivo o seu autor.

Sue Tilley, supervisora num

centro de emprego, conheceu Lucian Freud através do artista australiano Leigh Bowery, ele também por diversas vezes modelo do pintor e fundador do londrino “Studio 54”, artista performance, estilista e estrela pop e de quem a modelo, depois >

> da sua morte, escreveu a biografia.

Lucian Freud nasceu em Berlim e para fugir ao regime nazi, dado ser judia, a sua família emigrou para Inglaterra no início dos anos 30, onde o pintor adquiriu a naturalidade britânica. Em 1945, conheceu Francis Bacon com quem manteve uma longa amizade e uma troca artística que durou até aos anos 70.

O pintor, um dos mais importantes artistas do século XX, esforçou-se por manter a sua vida privada longe do acesso público, assim como o direito de preservar a solidão no trabalho e um feroz individualismo que o levou a nunca aceitar encomendas.

Pertenceu ao grupo auto intitulado Escola de Londres,

juntamente com Francis Bacon, Michel Andrews, Kitaj, Auerbach e Kossoff, caracterizado por se dedicar a um desprezado estilo de pintura figurativa numa época em que as correntes abstractas dominavam.

Faleceu em 2011, aos 88 anos, em Londres. ○

Sue Tilley

procurar em
www.christies.com

Leigh Bowery

procurar em
www.youtube.com/
www.biography.com/

Lucian Freud

procurar em
www.nytimes.com/
www.museumsyndicate.com/
taislc.blogspot.pt/
www.wikipaintings.org/
www.moma.org



Ao observarmos a obra *Esperando o Sucesso*, por razões de posicionamento e de várias linhas convergentes, os olhos começam por se dirigir à face traquina do gaiato, simultaneamente inocente, envergonhado e desafiador, que nos mostra um rabisco de um boneco, num papelinho de tamanho ridículo.

E é aí que o título humorado da obra “Esperando o Sucesso” nos faz sorrir e perguntar:

- Quem é que aguarda o reconhecimento: o travesso rapaz com a sua desajeitada garatuja, ou será esse o desejo do pintor com a sua obra?

E, assim, implicitamente também questionar sobre os fins e finalidades da aprendizagem artística.

O modelo foi representado de vestimenta esfarrapada mas sem sentimentalismos, calça umas *ciocce* (do latim *socci*) típicas sapatas de pastor, sendo *ciociaro*, o que equivale a ter nascido na zona de Frosinone, uma região do centro de Itália. O tema é simbolicamente social, devido às vestes que demonstram ser um rapazinho pobre, e daí também a sua utilização como modelo pois não reclamaria uma grande recompensa monetária.

O rapazinho sentado não

exprime muito movimento, apesar de se notar que se trata de uma posição natural, iluminada por um foco de luz real. As formas são absolutas e fechadas se m qualquer indefinição e as cores são harmónicas.

Trás da personagem vemos uma tela com um hipotético esboço para a “Cabeça de Rapaz Napolitano”, outra obra de Pousão, também de 1882, onde foi, aparentemente, usado o mesmo modelo. Mas este desenho de perfil contrasta com o do ganapo porque mais ao gosto dos mestres, apesar da falta de austeridade e simplicidade temática.

Na margem esquerda da obra temos as madeiras para as grades das telas, o pote dos pincéis e a paleta, que deveria estar na mão do pintor que representa o momento, como se este pretendesse uma fotografia, iniciada na época pelo francês Niépce. E lá temos na composição da obra, à boa maneira académica, a triangulação sugerida pelos pincéis, o cume do chapéu, o braço do rabisco e a margem inferior da tela em fundo para além de, no chão, a profundidade perspectivada.

Neste quadro o artista elege um tema insólito e contrário aos padrões estabelecidos, interpreta-o com ironia e

caricatura-o com delicadeza, numa atitude pouco respeitadora dos princípios temáticos e outros das Academias.

Nesta tela o desenho e a pintura balançam em predomínio, como se fosse posto em causa o papel de cada uma dessas expressões, como se fossem confrontadas ou até caricaturadas. Ela distingue-se pelas relações que estabelece entre a pintura e o desenho - o infantil e o esboço a carvão do artista - o gesto e a emoção de mostrar a garatuja e a obra do pintor; o modelo e o jovem desenhador; o espaço do atelier e o “lugar” do espectador.

Pergunta-se:

- Em que medida esta obra é resultado da formação académica recebida por Pousão ou é consequência das viagens, das visitas a museus e dos contactos com outros artistas e outros trabalhos?

Henrique Pousão, nascido em Vila Viçosa em 1859, morreu aos 25 anos de tuberculose, tendo feito formação na Academia Portuense de Belas Artes, a partir dos 13 anos, em Desenho e Pintura Histórica, Escultura, Anatomia Artística, Arquitetura e Perspectiva Linear, tendo recebido elogios enquanto estudante.

Depois de visitar o Prado em Madrid, viajou até Paris e



“Esperando o Sucesso”, 1882, Henrique Pousão, óleo s/ tela, (131,5 X 83,5 cm). Museu Nacional de Soares dos Reis. Porto.

ISTO SIM!
É UMA PINTURA
ADEQUADA PARA
MENINOS DA
ESCOLARIDADE
OBRIGATORIA!



no sul de França, dirigindo-se de seguida para Itália. E foi aí que produziu uma boa parte das suas obras. Neste país, a luz mediterrânica e os contactos tidos anteriormente

fizeram com que seguisse uma pintura mais Naturalista e até Impressionista na mancha paisagista que se pode apreciar no óleo “Casa das Persianas Azuis”. ○

Niépce e a Fotografia

achfoto.com.sapo.pt/

Obras de Pousão

aarteemp Portugal.blogspot.pt/

O Naturalismo em Portugal

naturalismoportugal.planetaclix.com

A COLUNA DA PROFESSORA MÉLINHA

Começo com um esclarecimento: sempre vivi a minha vida de cidadã dentro do respeito pelas leis da República e, como professora, pelos conselhos e despachos do Ministério da Educação que também é da Ciência e já foi da Cultura e creio que da Juventude.

Posto isto quero deixar preto no branco que não concordo com a posição desta revista ao negar cumprir o Novo Acordo Ortográfico. Manifestei a minha posição aos professores responsáveis que, diga-se a verdade, foram muito gentis e, de imediato, disponibilizaram um espaço para expor a minha opinião. Honrando essa disponibilidade decidi, mais do que apenas defender a posição que atrás deixei clara, apresentar uma sugestão que pode resolver muitos dos problemas que os detractores apontam ao Acordo.

Sim, porque eu também tenho as minhas queixas. Confiei nos Doutores da Fonética que elaboraram o Acordo porque pensei que fosse para simplificar: a escrita ficava igual à locução. Não foi isso que saiu e há uma grande confusão. Depois de ouvir as opiniões dos meus alunos - os pobres meninos estão muito confusos - descobri que muitos dos problemas residem na letra "C": esta pode ser lida como "SS", como "Q", como "X" se seguida de "H" ou pode ainda ser muda. Os jovens já a substituem frequentemente pelo recém chegado "K". Sigamos pois o seu exemplo - afinal eles são o futuro. Mais, acabemos de vez com a conflituosa letra e, no caminho, eliminamos também o esquisito "Q" e moralizamos os "SS". O melhor será exemplificar. O início de Os Lusíadas:

As armas e us Barões assinalados / Ke da Ossidental praia Luzitana / Pur mares nunca de antes navegados / Passaram ainda além da Taprubana, / Em perigos e guerras esforçados / Mais du ke prometia a forssa humana, / E entre gente rremota edificaram / Novo Reino, que tanto ssublimaram;...

Ou a biografia do senhor Ministro da Educação e Ciência:

Nuno Krato, professor katedrático de Matemática e Estatística no Instituto Ssuperiôr de Ekonomia e Gestão, foi Pró-Reitor para a Kultura Sscientífica da Universsidade Técnica de Lisboa, Presidente da Kumissão Ezekutiva do Taguspark, Coordenador Sscientífico do Ssentro FSST Scemapre ...

Estou em crer que se o Acordo integrasse alterações sensatas como as que aqui proponho, esta revista poria de parte as suas objecções e cumpriria, como deve, a lei.

PROFESSORA MÉLINHA
Professora

E NÃO SE PODE JUNTÁ-LAS?

Habitualmente, separam-se as artes em duas grandes categorias: as Artes Plásticas e Visuais e as Artes do Espectáculo. Quando penso nesta divisão encontro sempre mais características que as unem que características que as separam, mas isso agora não interessa nada.

Quando se fala/escreve sobre "Artes do Espectáculo" a primeira imagem (a imagem é das artes plásticas e visuais, não é?) é sempre a da existência de espectadores, muitos espectadores. A imagem imediata, habitualmente, talvez seja de um concerto de rock, mas pode ser uma peça de teatro, um bailado, uma ópera, um concerto, sem ser de rock... Não sei se o cinema poderá ainda ser aqui incluído, mas, nos seus primórdios (e não só) certamente poderia estar entre as Artes do Espectáculo (mesmo sendo uma Indústria, como a própria música dita "comercial" - mas não será toda ela?... Enfim, esta discussão, aqui, não interessa nada.

Artes do Espectáculo e aplausos estão sempre ligados, (quando o 'espectáculo' é do agrado do público) na mesma medida em que o estão os assobios, os apupos e os 'bravos', mais selectos e menos comuns nas Artes do Espectáculo a que todos os espectadores acham, em geral, que 'podem' assistir, como o concerto rock, ou uma peça de teatro, preferencialmente com grupos das 'chart lists' (que passam repetidamente até à náusea, nas rádios) ou os jovens e belos (habitualmente 'agenciados' por uma das várias empresas de modelos) ou menos jovens e menos belos, actores das novelas e outros programas de televisão.

O público tem que existir, em maior ou menor quantidade e manifestando o seu agrado ou desagrado, directamente, aos actores, músicos, bailarinos, que também trabalham em presença dos espectadores, para existir

uma Arte do Espectáculo. O 'directo e ao vivo' é característica que imediatamente se associa às Artes do Espectáculo (mesmo que seja 'em diferido'...). As Artes do Espectáculo são sempre no presente e em presença. As outras também, mas para este texto, isso não interessa nada... Uma razoável definição para Artes do Espectáculo talvez seja: modos de activar um espaço, por um ou mais indivíduos, através do movimento e do som. Assim, de modo imediato, poder-se-á dizer que, por exemplo, a Dança e o Teatro são Artes do Espectáculo.

Então, se as Artes Plásticas e Visuais se podem considerar entre as Artes ditas Expressivas (talvez seja demasiado, mas é também uma discussão que, agora, não interessa nada), as Artes do Espectáculo poder-se-ão considerar Interpretativas.

Interpretação deriva do latim *interpretatio*, que por sua vez deriva de *interpretor*: explicar, traduzir, expor, concluir, compreender. Interpretação é a acção ou o resultado de interpretar (resultado pessoal e que torna única a versão de uma canção, música, dança ou papel). Artes do Espectáculo ou Artes Interpretativas (nome mais comum nos países de expressão castelhana), ou Artes Performativas (nome mais comum nos países anglo-saxónicos), ou, ainda, Artes Cénicas, são habitualmente tidas como 'as mesmas' formas de Arte.

Eis uma definição de Artes Interpretativas: "As Artes Interpretativas, são aquelas em que o artista utiliza o seu corpo e/ou uma extensão do mesmo como meio de expressão. O poeta através da sua caneta, o pintor por meio do seu pincel, o músico graças às suas extremidades e ao seu instrumento, assim como o bailarino, o actor e o trapezista com todo o seu corpo."

Esta definição já deixa tudo o que está escrito anteriormente



em sarilhos, mas o melhor é continuar no caminho certo e escolher não mencionar o que, de resto, não interessa nada...

Artes do Espectáculo, são, por exemplo, o Teatro e a Dança. Outra definição de interpretação de acordo com esta ideia de Artes do Espectáculo como Artes Interpretativas: "Modo como uma obra dramática, musical, coreográfica é representada ou dançada."

Como distinguir e estabelecer fronteiras entre, por exemplo, a Dança e o Teatro? Se, aparentemente, são o mesmo!?

O que é Interpretação Teatral? A resposta que tem maior consenso: "Interpretação teatral é o modo como actores incorporam um personagem de peça teatral, representando seu modo de falar e seu jeito de ser, conforme o que foi escrito pelo autor."

Melhor definição? Mas como incorporar um personagem?

ROSA VIEIRA GUEDES
Professora

Que método usar para o fazer? A Interpretação teatral não é exclusiva do trabalho de actor. O personagem não é somente construção do actor. Os cantores, os bailarinos, os poetas, também interpretam personagens. A interpretação é extensiva a todo o processo de construção de um personagem (e não interessa nada estar a desenvolver ou esclarecer todos os sentidos da noção de personagem). O Cisne Branco ou Negro do Lago dos Cisnes, a Inês Pereira da Farsa, a Carmen da Ópera com o mesmo nome, ou Madonna consoante a canção que cante no último *Live Tour*, desempenham personagens, interpretam personagens. Uns através da dança, outros da palavra e do movimento (dança é também movimento...bem, mas obedece a convenções). O actor movimenta-se, mas... também respeita convenções.

ESTOU TÃO RALADA!
O MEU MOÇO QUER
IR PARA ARTES DO
ESPECTACULO!



Os bailarinos em Dança contemporânea já não têm a "imposição do silêncio", existem coreografias em que os actores somente se movimentam e não falam, outros através do canto e da expressão desses sons, silêncios, rosto e corpo (como no teatro e na dança...e já não vou escrever mais nada sobre Madonna!).

A interpretação é o processo de utilização de um conjunto de técnicas diversificadas que possibilitam a expressão de um personagem. Como o Cisne Negro, o Cisne Branco, a Moça e a Ama, Rembrandt e os seus auto-retratos em carvão ou óleo...

Todas as Artes do Espectáculo são interpretativas: o *Hamlet* de Kenneth Branagh é diferente do de sir Lawrence Olivier ou de Diogo Infante, tal como o *Albrecht* de Rudolph Nureyev é diferente do de Mikhail Barishnikov, ou de Armando Jorge, ou o *Las meninas* de Velazquez é diferente do de Picasso.

O corpo é meio e instrumento de trabalho: no movimento e na imobilidade, dentro dos limites de um espaço ou na fronteira de outro corpo, no som e no silêncio: o ritmo marca os compassos, os tempos, o pulsar do sangue, a inspiração e a expiração.

É uma maçada tentar separar as Artes do Espectáculo umas das outras. É uma maçada tentar separar as Artes umas das outras.

Podia experimentar separá-las a partir de "técnicas" específicas que "separam" competências visuais de gestuais. Ou visuais de motoras. Não tenho espaço, em número de páginas para tanto. Também já não me apetece estar a escrever mais (isto já está maior que um post!). Separar o gesto do olhar, ou da motricidade e da aprendizagem da fala é um disparate. As Artes parecem ser híbridas.

Tive uma ideia estupenda: JUNTÁ-LAS! ○

1 Obrigamos a estar quietos numa sala de cinema, às escuras. Podemos vê-lo aos saltinhos, pára aqui pára acolí, na televisão, no ecrã do computador ou projectado na parede da sala, estando atentos ou não, em local iluminado ou não, fazendo nós outras coisas ao mesmo tempo ou não, falando com outros ou não, mas aí já não é cinema. O cinema é imperador e impositivo, castra a liberdade do espectador que nem à-vontade se sente para sair da sessão a meio, quando o filme está a dar seca. O cinema é ditador. Uma seca.

2 É espartilhado e espartilhável. Cria códigos e narrativas, fixos e estereotipados. Toda a gente já sabe o que vai acontecer no final. Ou qual a réplica àquela fala. Ou que vai haver um beijo quando entra 'aquela' música'. Ou que aquela outra é para nos pôr a lacrimejar. Ou quem é o bom e porque é bom, e quem é o mau e porque é mau. E que os bons ganham aos maus. Seja numa comédia romântica, num filme de ficção científica ou num *thriller* qualquer, os maus nunca vencem. Que previsível. Uma seca.

3 Mesmo que haja cinema em todo o mundo (ou perto disso), só vemos o norte-americano. Como se a única bebida que estivesse à nossa disposição fosse a Coca-Cola. Ou, pior que isso, a Pepsi-Cola. Ao menos que, indústria por indústria, também chegasse cá Bollywood, iríamos alternando entre os bang-bang e os números de dança de ventre. Assim? Uma seca uni-color.

4 O cinema tem uma história, pelo que para apreciarmos um filme deveríamos ter conhecimento dela. Tal como quando lemos um livro ou ouvimos um rap ou olhamos para as criações desvairadas da Joana Vasconcelos, saberemos apreciar melhor e com mais profundidade o que lemos, ouvimos e lemos se soubermos um pouco de literatura, de música e de arte. Ora, quando vemos um filme temos que ter apanhado com 120 anos deles

O CINEMA É UMA SECA

em sete pontos e meio



para o usufruirmos? Nóia. E seca, claro.

5 O cinema é uma arte, com correntes, vanguardas, escolas, para além de todos aqueles que se marimbaram para elas. Com uma gramática e uma linguagem. Inúmeras dimensões técnicas e artísticas. Trabalho de conjunto mas produto de um só: o realizador, o artista-mor. Gozar um filme é sabê-lo no seio de uma filmografia, é detectar as linhas coerentes, os fantasmas e os imaginários, o estilo e os desvios a ele. O cinema exige trabalho ao espectador. Trabalho prévio, durante e após o visionamento do filme. Uma seca, evidentemente.

6 O cinema é tecnologia. É fruto de uma máquina e das intervenções sobre ela, enquanto se roda e após a rotação. Além da pré-produção e da produção, grande parte do filme faz-se – a maior e melhor parte do filme faz-se – na pós-produção. Seja na montagem corte-e-costura à antiga, seja na intervenção sobre as imagens – química, mecânica ou digital, como agora se usa. Se o cinema se esgota no 2D, 3D, 4D ou nos mais D que eles inventarem, qual o gozo? Seca. Para curtir a tecnologia, basta comprar uma Play Station. Ao menos sempre se marcam golos.

ANABELA MOUTINHO
Professora

Directora do
Cine-Clube de
Faro

7 O cinema já não é fotograma. Cada vez menos é fotograma. O cinema já não se pode apalpar. Pegar e olhar para uma imagem, uma só, numa película de 35mm de largura. Ou em várias delas, em seqüência. Cortar uma delas e levar para casa. Cortar a que se estragou e colar a anterior com a seguinte, para que o filme possa continuar. O cinema já não se projecta numa máquina que puxa-e-pára cada uma das imagens numa duração de 1/24 segundos e nos ilude como criancinhas que acreditam no Pai Natal. Toda a teoria do cinema que se firmava sobre esta mecânica foi parar ao lixo. Uma dupla seca: deixámos de ter gozo táctil e deixámos de ter gozo intelectual.

7 1/2 Não consigo deixar de gostar de cinema. E, portanto, de contribuir, nos meus tempos livres, para o dar a ver. Ser cineclubista, e de um cineclubista tão vetusto e honroso como o de Faro, tem consequências. Pelo trabalho que dá, é uma seca completa. Pelo prazer que proporciona, não é seca nenhuma. Fazendo as contas: o cineclubismo é meia-seca. ◯

Desobediente civil face ao Novo Acordo Ortográfico

Escultura Pública: UM CUSTO MONUMENTAL?



ISABEL LARANJO
Professora

Numa altura em que se inspeciona a despesa associada a todo o género de realidades e em que não se discute a qualidade, a pertinência, a necessidade ..., e outros atributos relacionados com o custo de determinada situação, também nos interessou saber quais são os valores financeiros que têm sido atribuídos às obras de arte pública, especificamente as que estão no domínio da escultura pública, e, ainda, perceber se essas importâncias se enquadram na monumentalidade tridimensional que a volumetria das peças habitualmente apresenta.

Equacionar o custo de uma obra de arte implica ter em consideração um número diversificado de fatores que influenciam o preço final da peça que se avalia. Da mesma forma que o preço de qualquer outra coisa integra sempre o valor que lhe é atribuído, também associado ao preço de qualquer objeto artístico está sempre o valor dessa mesma obra de arte. O valor da arte, na qual se inclui a escultura, está diretamente relacionado com cada época temporal e é sempre atualizado nos momentos em que ela é alvo

de transação comercial. Um dos fatores que influencia o custo da obra de arte é o reconhecimento do autor que a concebe e realiza. O trabalho dos artistas plásticos tem sido valorizado de formas distintas durante a história das civilizações e permanece diverso mesmo se considerarmos uma mesma época e um mesmo espaço económico e social. Tal como acontece nos dias de hoje, também em épocas passadas existiram artistas que adquiriram

Figura 1 – Estátua equestre de D. José I, Machado de Castro, 1775, lioz e fundição em bronze.

Figura 2 – Monumento a Camões, Vítor Bastos, 1867, Mármore, lioz e fundição em bronze.

enorme reconhecimento social relativamente ao trabalho que realizavam e cujas peças atingiram preços exorbitantes, enquanto muitos outros criadores nunca chegaram a ver as suas obras confirmadas.

Para que um artista tenha sucesso no espaço físico e temporal em que a sua obra permanece, necessita inevitavelmente de ter o reconhecimento dos seus pares, dos académicos e pensadores que atuam no seu universo de atividade, e do público que procura os ambientes onde as suas obras são expostas. O valor de uma obra de arte é o reflexo de um reconhecimento abrangente da sociedade relativamente a cada um dos artistas atuantes no presente, ou àqueles que deixaram legados do passado.

Quando referimos a ideia de escultura pública associamo-la a obras de arte que foram projetadas e executadas com o objetivo específico de se localizarem em espaços físicos do domínio público, geralmente em ambientes situados no exterior, e acessíveis a todos os que as quiserem desfrutar. Tais obras de arte tridimensionais, que identificamos nos lugares



por onde circulamos, são concretizadas nos mais variados tipos de material e permanecem expostas às condições climáticas de cada geografia específica, desde as mais amenas às mais adversas. Essa exposição a possíveis situações climáticas extremas obriga a que as obras sejam realizadas em matérias e materiais resistentes e duradores. A utilização dos materiais adequados e das tecnologias apropriadas à concretização de cada projeto artístico é outro dos fatores que contribui para o preço final de uma obra de arte pública.

Apesar de a durabilidade ser um dos fatores que influencia o preço de uma escultura pública não devemos esquecer-nos que muitos fenómenos artísticos são construídos de acordo com a ideia de se materializarem como arte efêmera. A escultura efêmera é, também, uma possibilidade de trabalho dos escultores e no entanto a sua situação, de obra que permanece apenas momentaneamente, pode não alterar as características dos materiais e tecnologias de que necessita para se construir.

Mas, afinal, quanto custa uma escultura pública?

Formular a pergunta desta forma



remete para um universo demasiado ambíguo e alargado e, por isso, dificilmente conseguiremos descobrir uma resposta rigorosa. Um formato bastante mais eficaz de a articular será: quanto custa aquela escultura pública?

A melhor forma de percebermos qual tem sido esse valor ao longo da história será a de investigar e verificar

quanto custaram algumas obras. Tanto no panorama português como nos espaços internacionais a arte pública tem vindo a adquirir uma presença cada vez mais efetiva mas, o seu valor e o seu preço, exibem dissemelhanças enormes.

Uma das esculturas públicas de referência no panorama português é a Estátua equestre de D. José I (figura 1), situada no Terreiro do Paço em Lisboa. O monumento é da autoria de Machado de Castro que a construiu de acordo com os desenhos realizados pelo arquiteto Reinaldo dos Santos e pelo engenheiro Eugénio dos Santos. A imponente obra custou 100.000 cruzados, cerca de 48.000.000 reis, o que, correndo grandes riscos na tentativa de calcular a correspondência, poderá equivaler a uns atuais dez mil euros. A inauguração da estátua teve lugar no dia em que D. José comemorava os seus sessenta e um anos de vida, 6 de junho de 1775, e para realizar as festividades que homenageavam o aniversariante gastou o reino muitíssimo mais do que o valor que pagou pela obra de Machado de Castro. O conjunto escultórico está agora a ser restaurado, exigindo um investimento de 490.000,00 euros, montante muito superior ao do seu valor inicial.

Alguns anos depois e ainda em Portugal, no ano de 1860, o escultor Vítor Bastos expôs o modelo concebido para realizar o Monumento a Camões (figura 2), que se encontra em Lisboa, no largo que homenageia aquele que é considerado o

Figura 4 – Monumento ao 25 de Abril / Revolução dos Cravos, João Cutileiro, Lisboa, 1997, Mármore policromático.

Figura 5 – Monumento Escultórico Comemorativo do 250º Aniversário do Município, Pedro Cabrita Reis, Oeiras, 2011, Mármore e fundição em bronze.

ADORAVA UM DESTES PARA PÔR NO JARDIM JUNTO AOS ANÕES!

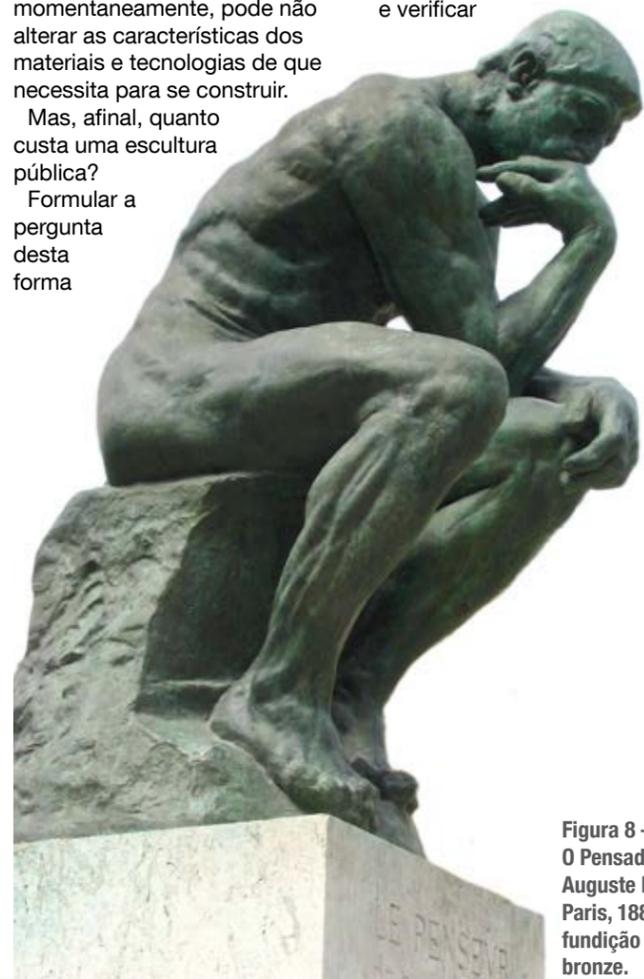


Figura 8 – O Pensador, Auguste Rodin, Paris, 1880, fundição em bronze.



maior poeta português. Para a realização da obra o escultor recebeu 38.500.000 reis, trinta e oito mil e quinhentos escudos ou, se quisermos converter em moeda atual, cento e noventa e dois euros. Apesar de não ser aconselhável estabelecer relação direta entre o montante do passado e a valia que hoje seria necessária para encomendar uma obra com as características daquela que o escultor português concretizou poder-se-á, a título de curiosidade, desenvolver um raciocínio que permita perceber o valor da obra de escultura na sociedade dos finais do século XIX. Sabendo que nessa altura o rendimento per capita em Portugal rondava os quinhentos euros e que nos dias de hoje se aproxima dos dezasseis mil e quinhentos euros, fazendo uma correspondência simples da evolução dos montantes e sem ter em consideração outros fatores que têm determinado o valor da arte, poderemos imaginar que a obra de Vítor Bastos, se fosse construída agora respeitando os antigos parâmetros de valorização da escultura, custaria a quantia de

Figura 3 - D. Sebastião, João Cutileiro, Lagos, 1973, Mármore

Figura 6 – Marilyn, Joana Vasconcelos, Londres, 2009, painéis e tampas em aço inoxidável, e cimento.



Figura 7 – Porta do Inferno, Auguste Rodin, Paris, iniciada em 1880, fundição em bronze.



do referido portal, criou uma série de vinte e uma peças procurando a forma exata para O Pensador (figura 8) que finalizou numa escala maior e apresentou em público no ano de 1904. Um dos seus pequenos pensadores, com apenas 28,5 centímetros de altura, foi vendido num leilão, em 2009, por um valor superior a três milhões de euros.

A muitos quilómetros de distância e alguns anos mais tarde, em 1962, o escultor britânico Henry Moore vendeu ao London County Council uma obra intitulada Draped Seated Woman (figura 9) por uma quantia equivalente a oito mil e quatrocentos euros. Passadas quatro décadas, em 2012, e resistindo aos inflamados protestos redigidos na imprensa o proprietário da escultura pública tencionava vendê-la por vinte e quatro milhões de euros.

A escultura pública passou a fazer parte integrante da imagem dos espaços onde se encontra conferindo-lhes identidade singular e, na maior parte das situações, a sua colocação em determinado local é a consequência de uma encomenda efetuada por quem tutela essa área. No espaço urbano ou na paisagem rural, do domínio autárquico ou do plano nacional, o desenvolvimento e execução de quase todas as ocorrências de obras artísticas tridimensionais foram patrocinadas por entidades

Figura 9 - Draped Seated Woman, Henry Moore, Londres, 1962, fundição em bronze.

Figura 10 - Homenagem a Humberto Delgado, José Aurélio, Ceta Velha, 1976, cimento.



seis mil e quinhentos euros.

Passando para a periferia geográfica do nosso país e sobre a circunstância da escultura pública existente na região do Algarve, realidade esta que conhecemos muito bem por termos desenvolvido uma pormenorizada investigação sobre o assunto, evidenciamos o escultor João Cutileiro que, em 1973, ofereceu à Câmara Municipal de Lagos uma obra de arte pública intitulada D. Sebastião (figura 3). Muito contestada na altura da sua colocação no espaço da cidade de Lagos, transformou-se no símbolo artístico português que marca a rutura com as ideias estéticas da estatuária produzida sob a égide do Estado Novo. Do mesmo autor é o controverso Monumento ao 25 de Abril / Revolução dos Cravos (figura 4) erigido no topo do Parque Eduardo VII, em Lisboa, e que foi encomendado pela autarquia. Em 1997 o município pagou ao escultor cinquenta mil contos por esta obra, cerca de duzentos e cinquenta mil euros.

Se nos posicionarmos nos nossos dias, no século XXI, encontramos registos relatando que em 2011, com a recorrente intenção de homenagear ilustres figuras da história portuguesa, o artista plástico Pedro Cabrita Reis concebeu, por encomenda da Câmara Municipal de Oeiras, um Monumento Escultórico Comemorativo do 250.º

Aniversário do Município (figura 5) e evocativo do Marquês de Pombal. A realização desta obra importou num valor final de 1.537.500,00 euros.

Outra circunstância exemplar do valor atual da escultura é a da obra Marilyn (figura 6) de Joana Vasconcelos. A conceção metafórica da peça da escultora, concernente às expectativas e à condição da mulher contemporânea, foi corporizada pela artista num par de sapatos de salto alto, consumados com o recurso à união de painéis de cozinha que, num leilão, atingiram o valor de 573.964,00 euros.

O valor da escultura pública portuguesa tem similaridades com o valor da escultura pública de outros países do mundo e, assim, ultrapassando fronteiras voltamos ao século XIX e ao tempo em que Rodin trabalhou na criação dos Portões do Inferno (figura 7) inspirando-se na Divina Comédia do poeta italiano Dante Alighieri. O escultor dedicou várias décadas a trabalhar num portal que estava destinado a fazer parte do edifício de um museu de artes decorativas que nunca foi construído. Para satisfazer a encomenda que recebera esculpiu inúmeras figuras que, posteriormente, ganharam autonomia e passaram a existir como esculturas em si próprias. No desenvolvimento dos estudos realizados, para uma das figuras

responsáveis pelos sítios escolhidos. O valor atribuído às obras, a escolha das estéticas a expor e os montantes pecuniários a disponibilizar resultaram, também, dos critérios estabelecidos pelas pessoas que, em cada momento e em cada lugar, conservavam o poder de decidir.

Dos exemplos atrás referidos podemos equacionar refletir sobre as importâncias atribuídas à escultura pública de um passado longínquo e, ainda, sobre os custos que, durante as últimas décadas, se têm disponibilizado para aquisição de algumas obras de arte pública.

Analisando o valor pecuniário de cada uma das peças acima relatadas emerge a convicção de que, provavelmente, no passado não se tenha atribuído grande valor ao trabalho dos escultores ou então que, recentemente, passou a existir uma sobrevalorização do valor monetário das obras de escultura pública. Não é alheia a esta segunda ideia a certeza de que o comércio da arte tem funcionado em esquemas semelhantes aos adotados pela bolsa de valores financeiros e, concludentemente, que é a existência de uma bolsa de valores de arte que define o preço final das peças. Os dois aspetos de maior relevância na contabilização do valor de uma obra de arte, o trabalho do escultor e os materiais utilizados para a sua realização, dificilmente atingiriam alguns dos custos que lhes têm sido conferidos nos últimos anos se não estivessem sujeitos às variáveis que regulam o mercado de oferta e procura das obras de alguns artistas plásticos.

Se é compreensível que o raciocínio desenvolvido se aplica diretamente aos produtos transacionados nos leilões, promovidos por reconhecidos agentes, mais difícil nos parece o seu uso quando se promovem encomendas específicas para a concretização de esculturas públicas. Tratando-se de aplicação do erário público muitas vezes é o impulsionador de um projeto, e interessado na realização de uma obra escultórica para um lugar, que estabelece as regras lançando



um concurso público onde o valor se encontra pré-estabelecido mas, nalgumas outras ocasiões o decisor negocia diretamente com o escultor a construção da escultura que pretende.

Paralelamente às encomendas custeadas por dinheiros públicos existiram, ao longo dos séculos, muitos patrocinadores privados que financiaram a existência de arte pública, de esculturas e de monumentos. Um exemplo que ilustra esta prática, que referimos por ter sido a primeira escultura pública erigida em Portugal depois do 25 de abril de 1974, é o da construção do simbólico monumento em Homenagem a Humberto Delgado (figura 10), concebido pelo escultor José Aurélio, mas relativamente ao qual não nos foi possível descobrir o montante despendido pelo benemérito de Ceta Velha.

Qualquer um dos anteriores exemplos de escultura pública se encontra a enorme distância

Figura 11 - Wrapped Reichstag, Christo Javacheff e Jeanne-Claude Guillebon, Berlim, 1971-1995, tecido e corda de polipropileno.

Figura 12 e 13 - Projeto inicial para The Mastaba, Christo Javacheff e Jeanne-Claude, 1977

da dimensão e grandiosidade de um outro projeto que ainda está em construção. Christo Javacheff (1935), o artista búlgaro que em 1995 concluiu o projeto "Wrapped Reichstag" em Berlim (figura 11) concebeu agora uma gigantesca estrutura para a paisagem desértica de Al Gharbia, a cento e sessenta quilómetros de Abu Dhabi. O autor apresenta a obra "The Mastaba" (figuras 12 e 13), para a qual vai utilizar quatrocentos e dez mil coloridos barris de petróleo, os que aquela que será a maior escultura permanente do mundo. O valor necessário para a construção da fantástica escultura pública foi estimado em cerca de 250 milhões de euros.

Ironia, ou não, subsiste a convicção sensação de que a arte pública tem adotado um estatuto designado por uma minoria proclamada, indivíduos com poder decisor e financeiro, e que ostenta valores fixados em universos divergentes daqueles em que habitam os cidadãos comuns, os públicos, que com ela convivem todos os dias e para os quais se declara serem erguidas as esculturas públicas e os monumentos. ◯

ARTES VISUAIS



TUDO O QUE SE VÊ

ANO LECTIVO 2013/14 **CURSO CIENTÍFICO-HUMANÍSTICO DE ARTES VISUAIS**
CURSO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE DESIGN DE COMUNICAÇÃO
CURSO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA
Grafismo: Curso Artístico Especializado de Design de Comunicação

Rua Manuel de Arriaga 8000-334 FARO
Telefone: 289889570
tomascabreira@mail.telepac.pt
www.tomascabreira.net



Escola Secundária
TOMÁS CABREIRA