O lugar onírico

Uma reflexão acerca da memória e identidade da
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Manuel António Carneiro Gaspar de Melo Albino
Licenciatura em Design de Comunicação (Arte Gráfica), 1999
Mestrado em Arte Multimedia, 2007
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

O lugar onírico

Uma reflexão acerca da memória e identidade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Manuel António Carneiro Gaspar de Melo Albino

Dissertação apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em arte multimedia realizada sob orientação do professor auxiliar convidado da F.B.A.U.P. Vítor Martins.

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Abstract

A reflection on both the memory and the identity of the School of Fine Arts of the University of Porto, based on a set of opinions by students, former students, professors and personnel, registered on video and stepping from their own individuality and from the plurality of interactions related to this institution's reality.

Resumo

Uma reflexão acerca da memória e identidade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, tendo como base um conjunto de depoimentos registados em vídeo, de alunos, ex-alunos, professores e funcionários, partindo da sua individualidade e da pluralidade de relações subjectivas à realidade da instituição.

Agradecimentos

A todos os que generosamente transmitiram as suas experiências nos depoimentos aqui apresentados. Muitos foram profundos e sentidos, todos foram fascinantes.

Aos meus pais Maria da Natividade e José Luís.
Ao meu irmão José Sindulfo e família, a Isa, a minha sobrinha Catarina e a minha afilhada Sofia.
À Rita Rodrigues, minha companheira, por tudo.
Ao David Ferreira pelas conversas todas, que tivemos e vamos ter.
Ao Ricardo por me dizer: "Tens de ouvir as pessoas, pá!"
Ao engenheiro informático Tiago Abelha pelo *actionscript* da apresentação em *Flash*, e pela sua paciência.
Ao Vítor Almeida, docente da FBAUP, pelos bons conselhos e pelo apoio demonstrado.
E por fim ao professor Vítor Martins, orientador e amigo, sem ele esta reflexão não teria sido possível.

Índice geral

0.0. Introdução — 8
1.0. Um percurso teórico — 13
1.1. O "eu" artificial de Foucault — 19
1.2. A "omnipotência do pensamento" em Freud — 30
1.3. Um jogo levado a sério: a realidade,
uma reflexão acerca das tipologias de jogo de Roger Callois — 35
1.4. Um poema positivista: A parte maldita de George Bataille — 44
1.5. A "morte da realidade" ou morte do discurso social — 50
1.6. Entre Warhol e Giacometti,
Da metamorfose total à alteridade total — 62
1.7. O sonho de Maria Zambrano — 67
1.8. A nostalgia do particular — 78
1.9. Lugar/não-lugar - Lugar onírico/lugar-comum — 81
2.0. Um percurso teórico para um lugar onírico — 84
2.0.1. Reflexão sobre o questionário — 85
2.1. Entre os espaço de um possível lugar — 90
2.2. Tempo — 101
2.3. Por uma pluralidade de futuros — 110
3.0. Memória descritiva da apresentação em DVD — 125
Conclusão — 128
Bibliografia — 131
Anexos — 133

Índice

0.0. Introdução — 8
1.0. Um percurso teórico — 13
1.1. O "eu" artificial de Foucault — 19
1.1.1. A "arqueologia"de Foucault — 20
1.1.2. Quem sou "eu" que olho para "Las Meninas" — 21
1.1.3. A gramática do "Ser" — 24
1.1.4 A teoria do verbo — 28
1.2. A "omnipotência do pensamento" em Freud — 30
1.2.1. A "omnipotência do pensamento" como fundamento da realidade simbólica — 33
1.3. Um jogo levado a sério: a realidade,
Uma reflexão acerca das tipologias de jogo de Roger Callois
1.3.1. Diferenças entre realidade e jogo — 35
1.3.2. As tipologias — 37
1.3.3. As duas formas de jogar — 39
1.3.4. A corrupção da realidade e a vocação social do jogo — 40
1.3.5. Os sub-tipos essenciais e a realidade ocidental — 42
1.4. Um poema positivista: A parte maldita de George Bataille — 44
1.5. A "morte da realidade" ou morte do discurso social
1.5.1. O tempo — 50
1.5.2. A consciência — 52
1.5.3. A vontade — 53
1.5.4. A "inteligência artificial" — 54
1.5.5. "Morte" do sujeito e "morte" do objecto ou a ironia da ilusão — 56
1.5.6. O elo entre a realidade e o "ser" — 58
1.5.7. O "grande outro" ou o plano da realidade — 59
1.6. Entre Warhol e Giacometti, Da metamorfose total à alteridade total — 62
1.7. O sonho de Maria Zambrano — 67
1.7.1. O método — 68
1.7.2. O homem que dorme — 69
1.7.3. O sono — 71
1.7.4. O sonho criador — 73
1.7.5. A realidade espaço-tempo — 75
1.7.6. O vazio do "eu" — 76
1.8. A nostalgia do particular — 78
1.9. Lugar/não-lugar - Lugar onírico/lugar-comum — 81
2.0. Um percurso teórico para um lugar onírico — 84
2.0.1. Reflexão sobre o questionário — 85
2.1. Entre os espaço de um possível lugar
2.1.1. O jardim — 90
2.1.2. Espaço como "encontro" — 92
2.1.3. A necessidade do silêncio — 94
2.1.4. Espaço emoção / espaço função — 95
2.1.5. Lugar onírico e lugar de desilusão — 97
2.2. Tempo
2.2.1. Ritmos — 101
2.2.2. O tempo como uma continuidade — 103
2.2.3. Perspectiva quantitativa de futuro — 106
2.2.4. Responsabilidade e futuro — 107
2.3. Por uma pluralidade de futuros
2.3.1. Clivagem com o passado — 110
2.3.2. As "Belas Artes" como janela para o exterior — 112
2.3.3. A plasticidade do lugar — 114
2.3.4. Duas interpretações do "campo da arte" — 118
2.3.5. O elo epistemológico — 119
2.3.6. Uma pluralidade de futuros — 121
3.0. Memória descritiva da apresentação em DVD — 125
Conclusão — 128
Bibliografia — 131
Anexos — 133

0.0. Introdução

Perguntamo-nos como se pode definir uma instituição como a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, na actualidade.
Numa conjuntura actual de globalização[1] e, mais concretamente, na conjuntura Europeia, que acarreta as mudanças que ocorreram e, ainda, ocorrem, com a Declaração de Bolonha[2]. Novas dinâmicas de transmissão de conhecimento acontecem.
Perguntamo-nos como pode a expressão artística e uma instituição de ensino/aprendizagem artístico, conviver com as novas movimentações interdisciplinares e inter-institucionais.
Não se pretende, aqui, dar uma definição do que esta instituição é. Pretende-se, antes, reflectir naquilo que ela foi e será. Esta é a proposta deste trabalho.
Uma instituição de ensino superior, que é uma unidade orgânica[3] da Universidade do Porto, terá o seu campo de actuação definido pela área de conhecimento que a constitui.
Esta área será, provavelmente, a sua primeira abordagem a uma definição de identidade perante o quadro organizacional dentro de uma universidade.
A área que concerne à FBAUP terá forçosamente uma posição diferente em relação às outras faculdades da Universidade do Porto, no que concerne à organização epistemológica.
Mas qual é o seu espaço de actuação? Qual é a sua razão de ser?
Não é uma pergunta com uma única resposta. E, voltamos a reforçar a ideia, não temos aqui a pretensão de lhe atribuir uma definição.
O lente[4] Francisco Vieira Júnior, ou mais conhecido por Francisco Vieira Portuense, declara - na abertura solene da Aula de Desenho, a 14 de Junho de 1802, na Academia de Desenho e Pintura da cidade do Porto – o que a abertura desta escola significava para o país: "(…) hum dos passos mais aggigantados no caminho da sua civilização, prosperidade, e adiantamento literario (…) bases de muitas bellas ideias (…) apuração do bom gosto (…) perfeição das Fabricas, e Manufacturas (…) hum ar de elegancia, que a distingue dos Povos menos adiantados nestas sublimes Artes".[5]
"(…) O grande Pintor he hum homem erudito, Filosofo, Historico, e Geometra, hum homem instruido em quasi todos os ramos dos conhecimentos humanos (…)".[6]
"(…) A ninguem he occulta a necessidade que padecem as nossas Manufacturas e Fabricas do socorro da Pintura, tanto para desenhos e combinações de Maquinas, como para se chegar ao conhecimento de verdadeiros ornatos, e finos matizes (…)".[7]

Os valores citados por Vieira Portuense, de "bom gosto" ou "elegância", produzem, no pensamento actual, a ideia de que estas expressões são anacrónicas ou quase ridículas. Mas o que era defendido provinha de algo que "distingue os povos", da identidade reflectida por um conceito de nacionalidade, e, portanto, imbuída de um sentido político e ao mesmo tempo pragmático, impondo um papel às práticas artística na revolução industrial, que estaria ainda no início, em Portugal.
O ensino, na instituição, era útil na "perfeição das Fabricas, e Manufacturas", não só a nível estético, mas projectual: "tanto para desenhos e combinações de Maquinas, como para se chegar ao conhecimento de verdadeiros ornatos".

A realidade do século XXI é outra muito diferente. Vivemos numa saturação de referências e de imagens, na sobremodernidade descrita por Marc Augé [8].
Parece que o silêncio é mais apetecido que a música, ou a realidade da imagem se torna num deambular claustrofóbico e saturado. Nesta realidade, onde o artificial se confunde com a natureza, onde, numa paisagem natural, se vê a fotografia relembrada.
No entanto, isto pode ser apenas um ponto de vista e, de facto, assim é. O fascínio mudou, mas o indivíduo social que convive com a realidade ocidental da actualidade, felizmente, ainda se fascina.
Mortas as ideologias, morto Deus, fica para a subjectividade a forma de chegar ao "outro" na pluralidade de "outros" e, o encontro, a comunicação, acontece numa certa forma de transcendência.
Constatamos, assim, a enorme importância que uma instituição como a FBAUP tem no contexto universitário como espaço de conhecimento: na abordagem à realidade, como uma pluralidade de realidades, e na possibilidade de diferentes subjectividades poderem aí desenvolver-se de modo a que exista uma visão de futuro plural.
A subjectividade é aqui objecto de reflexão e esclarece-se a indispensável presença de uma forma de crença, para que o "sujeito" - pelo menos este "sujeito" individual que é o indivíduo social, na cultura ocidental - aborde a realidade que o rodeia.
Essa crença é o acreditar numa pluralidade de "sujeitos", numa pluralidade de vontades, numa pluralidade de abordagens ao real.
O lugar onde se reflecte sobre esta pluralidade de abordagens ao real é apresentado aqui como sendo o lugar epistemológico da instituição FBAUP.
Diferencia-se das abordagens das ciências humanas: em primeiro lugar, porque a sua forma de acção não é, prioritariamente, a reflexão teórica, mas a acção sobre diversos suportes; e, em segundo lugar, porque o "sujeito" pode abordar a realidade de tantas maneiras quanto o número de indi-

víduos que se quiser considerar, existindo a pertinência de que uma única forma de linguagem e de saber não afunile estas realidades individuais.
Não se defende aqui nenhum tipo de resistência a novas tecnologias ou se favorece um ponto de vista de *Velho do Restelo*. Nem tão pouco a visão de que tudo é óptimo na realidade tecnológica actual.
Pretende-se apenas reflectir sobre esta instituição na pluralidade daqueles que a vivem e viveram, no sentido de ilustrar esta ideia de que o futuro é plural.
É, portanto, o espaço onde uma pluralidade de abordagens ao real podem coexistir e onde essas abordagens serão consideradas como objecto de estudo e conhecimento; serão, "sujeito" do conhecimento e "objecto" do seu próprio conhecimento, numa realidade social onde possam coexistir diferentes sensibilidades e diferentes vontades. Valorizando-se o diálogo, que é sempre o diálogo subjectivo, e a abertura àquilo que é próximo do "descobrir que o impensável existe como pura potencialidade, abrimo-nos simultaneamente a outras culturas" [9] ou a outras realidades ou formas de ver a realidade, mantendo a coexistência da diferença, num mesmo espaço.

Partindo de um conjunto de depoimentos, reflecte-se, aqui, acerca do que esta instituição foi e poderá vir a ser; no que nela é, na sua razão de existir e na sua forma de actuação, pelas vozes, na primeira pessoa, daqueles que a constituem.
Alunos, professores, funcionários e ex-alunos "conversaram" acerca da sua sensibilidade à instituição. E, destes depoimentos na primeira pessoa, demonstra-se que o "real" nem sempre é uma palavra consensual e que o real é tão plural quanto os indivíduos que o constituem.
Conclui-se que, para que o espaço de conhecimento universitário se mantenha plural e possa abordar a realidade como uma pluralidade de realidades, é imprescindível que exista o lugar da subjectividade e da sua reflexão.
Este lugar existirá sempre na natureza humana. O que se constata é que, para que a subjectividade não seja uma mera periferia do conhecimento universitário, ela deve ter um lugar específico no contexto universitário, um lugar onde o centro de reflexão e de acção de quem o constitui assegure essa pluralidade de subjectividades.
Esse lugar é um lugar onírico, porque acontece numa transcendência, numa comunicação entre a infinita distância dos "sujeitos".
Mas esse lugar tem uma representação na Universidade do Porto. Essa representação, sob a forma de instituição, é a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

A exposição que a seguir se apresenta é constituída por três partes:

Uma primeira parte é um percurso pelo pensamento de vários autores, abordando as problemáticas da identidade e da abordagem ao real do "sujeito", como indivíduo social.
O desenrolar do raciocínio teórico desta primeira parte, descreve a forma de abordagem ao real de que se partiu para a análise da segunda parte. Mas que, de algum modo, evoluiu numa dialéctica entre uma pesquisa teórica individual e as "conversas" que se foi tendo, entre uma reflexão individual e as reflexões partilhadas nesses encontros.

A segunda parte é a reflexão propriamente dita, debruçada no objecto que é a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, pelos indivíduos que a constituem e tendo em conta os conceitos apresentados na primeira parte.
Suportada por um conjunto de 30 depoimentos, esta reflexão pretende ser uma constatação da necessidade constante de manter o espaço desta instituição plural, e da tensão entre o que é o ponto de vista individual e os possíveis pontos de vista dominantes.
O que se procurou foi o lugar onírico desta instituição, que é definido como o lugar do encontro subjectivo, onde se projecta o ir, onde se cruzam os discursos, onde se cria realidade, numa pluralidade de futuros.

A terceira parte é uma memória descritiva do DVD que acompanha a dissertação. Onde se descreve o seu conteúdo, a sua razão de ser e o seu mecanismo de funcionamento.

Notas:

1- "O termo globalização funciona muitas vezes como pouco mais do que o seguinte fenómeno: almejar as clássicas políticas liberais (de "mercado livre") na economia mundial ("liberalização económica"), o crescente domínio das formas ocidentais (ou mesmo de "americanização"), a proliferação das novas tecnologias de informação (a "Internet revolution"), assim como, a noção de que a humanidade está no limiar da realização de uma única e unificada comunidade na qual a origem dos grandes conflitos sociais desapareceram ("integração global"). Felizmente, a recente teoria social formulou um conceito mais preciso de globalização do que o normalmente oferecido pelos letrados. Apesar de marcadas diferenças separarem as opiniões dos diversos participantes neste contínuo debate, a maior parte dos teóricos sociais apoiam a ideia de que globalização se refere a mudanças fundamentais nos contornos espaciais e temporais da existência social, de acordo com as quais o significado de espaço e tempo subentendem mudanças de uma, não menos, dramática aceleração na estrutura temporal em formas cruciais da actividade humana. (…) Os teóricos da globalização discordam acerca da origem precisa das recentes mudanças dos contornos temporais e espaciais da vida humana. Independentemente disso, eles normalmente concordam em que as alterações nas experiências humanas de espaço e tempo trabalham para minorar a importância das fronteiras locais ou mesmo nacionais em muitas arenas para onde se dirige o esforço humano." - Globalization, Stanford Encyclopedia of Philosophy, URL: http://plato.stanford.edu/entries/globalization/

2- "Comprometemo-nos, por este meio, a alcançar estes objectivos – no quadro das nossas competências institucionais, guardando um completo respeito pela diversidade de culturas, línguas, sistemas nacionais de educação e da autonomia universitária – para consolidar o espaço europeu do Ensino Superior. (…)

Na tradição europeia o ensino superior nunca foi uma ilha. Há uma forte necessidade de uma interacção próxima entre o ensino superior e a sociedade no geral. A relevância do mercado de trabalho não deve minimizar os valores do ensino superior. (…)" - A Declaração de Bolonha e o sistema de graus do ensino superior, Bases para uma discução, URL: http://www.cnaves.pt/DOCS/Diversos/declaracaodebolonha.pdf

"O processo de Bolonha visa promover a comparabilidade, a transparência e a legibilidade dos sistemas europeus de ensino superior. (…)" – URL: http://www.fba.up.pt/cursos/bolonha

3- RIBEIRO, Fernanda e FERNANDES, Maria E. M., *Universidade do Porto: estudo orgânico-funcional: modelo de análise para fundamentar o conhecimento do Sistema de Informação Arquivo,* p. 41

4- http://cron.fba.up.pt/cron/historia_resultado.asp

5- José Coelho dos Santos, *Origens de uma escola*, p.26

6- *Idem*, *ibidem*, p.p. 26, 27

7- *Idem*, *ibidem*, p. 29

8- Marc Augé, *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*

9- Sami-Ali, *O Banal*, p. 8

1.0. Um percurso teórico

A exposição que se apresenta a seguir é um percurso teórico, sustentado por conceitos de vários autores, acerca de uma possível forma de abordagem do real nas sociedades ocidentais contemporâneas, constatando a obrigatoriedade da existência de valores subjectivos que integrem o sujeito na realidade social.

Michel Foucault, com a sua perspectiva histórica, a "arqueologia das ciências humanas", desvendou a morte do humanismo.
A partir da sua obra "As palavras e as coisas", a imagem do homem como ser individual na realidade social deixou de existir, ou, pelo menos, deixou de ser uma ideia universal.

Para Foucalt, "as palavras separaram-se das coisas", ou seja, a linguagem separou-se da realidade e, sendo assim, "nós devemos renunciar à pretensão de apreender a verdade do sistema a que pertencemos, pois, como os outros, também o nosso a não conhece senão quando for passado".[1]
Assim, qualquer discurso de globalidade, qualquer ideologia, se torna numa linguagem que redobra todo o plano de conhecimento. Como um quadro dentro de um quadro.
Crença ou ideologia, religião ou leis sociais são pontos de vista possíveis, mas não concretizam uma ideia de globalidade e, portanto, não constituem um pensamento integrador do sujeito numa realidade social.
A própria ideia de humanismo ficaria, assim, posta em causa, já que, segundo a visão de Foucault, a ideia de Homem é uma "invenção" da cultura ocidental, que se situa cronologicamente entre os séculos XVI e XVIII.

Descobre-se, num conceito de Freud, a "omnipotência do pensamento", uma definição de origem da realidade simbólica.

O conceito de "omnipotência do pensamento", utilizado por Freud na sua reflexão antropológica, "Totem e Tabu", que consiste na "sobrevalorização dos processos psíquicos em detrimento da realidade."[2] denota que este conceito é, para o autor, o fundamento da realidade simbólica.
Freud interpreta as sociedades em três fases de evolução: a animista, a re-

ligiosa e a científica. A função da "omnipotência do pensamento" muda de acordo com as três naturezas de sociedade em questão.
Nas sociedades animistas, o homem atribui a "omnipotência do pensamento" a si mesmo. Nas sociedades religiosas, ele cria uma mediação com os deuses ou o Deus. E, por fim, nas sociedades científicas, o homem só pode depositar a sua confiança no poder do espírito, e, o lugar residual da "omnipotência do pensamento" encontra-se nas actividades artísticas.
Ora, também Freud respondeu a uma crença, a crença no "espírito humano", a crença nos valores do humanismo, que Foucault expõe como uma "invenção", uma artificialidade.
Sendo, assim, a questão da "omnipotência do pensamento", vista sobre o ponto de vista de Freud, será o elo entre a realidade social e o sujeito de uma comunidade, mesmo que os valores sejam os de um determinismo racional, já que o humanismo, como Foucault demonstrou, é uma particularidade da cultura ocidental e não pode ser objectivamente universalizado.
A crença no real continua a manter-se como uma forma de fé.

Da tipologia dos jogos de Roger Caillois, descobre-se uma perspectiva da realidade do mundo ocidental, vista como uma luta, sem causa, pelo poder.
Conclui-se a impossibilidade de um sentido integrador de uma realidade social, suportada nesta leitura.

Este, utilizando apenas quatro tipos de jogos e duas formas de jogar, descreve as estruturas de comportamento humano:
Mimicry, distingue os jogos miméticos, *agôn* são os jogos de competição, *alea* os jogos de azar e *ilinx* são os jogos de vertigem, que, juntamente com as formas de jogar, o *ludus* e a *paidia*, respectivamente, introspecção e expansão, constituem esta síntese.
Sendo a "máscara" a ideia próxima da *mimicry* e do *ilinx*, ela é o elemento integrador das sociedades onde a divisão do trabalho é quase desconhecida.
A "máscara" [3] não corresponde à sociedade ocidental actual. No entanto é a primeira instituição, a génese de um governo, assim como para Freud a "omnipotência do pensamento" seria a génese da realidade simbólica.
O que nos propõe Caillois é que vivemos numa sociedade de competição, e de sorte e azar.
No entanto, Caillois, tem consciência de que para se ter um conceito globalizador, este tem de ser um todo transparente [4], o que acaba por ser um quadro dentro de um quadro, uma leitura fechada em si mesma.
Assim, estes dois vectores, que são a competição e a imprevisibilidade do destino, não respondem a um sentido integrador, mas a uma luta pelo poder sem causa e sem destino.

Da visão de Georges Bataille em "A parte Maldita", lê-se uma forma de realidade, onde tudo se equivale numa uniformidade monótona, sem causa e sem origem, no "puro dispêndio".

Bataille analisa a natureza humana pelo conceito de "despesa", como Caillois pela actividade do jogo.
Considera-se a obra de George Bataille como uma visão do extremo a que pode chegar a racionalidade positivista.
Pelo seu conceito de "dispêndio de energia", ele consegue criar uma estrutura de pensamento, em que toda a complexidade da vida, não só a humana, mas toda a vida, é uma forma de luxo, ilustrando bem a possibilidade de a linguagem tornar irrisório tudo o que concerne a valores humanos.
De tal modo que, toda a actividade do Homem é considerada um "luxo", um "dispêndio", sendo o maior dos "luxos" o "dispêndio simbólico" e a arte.
Tendo como base a ideia simplificada de que o planeta está a receber energia constantemente e que a tem de libertar, ele percorre todas as formas de vida, desde o ser unicelular - a forma de menor luxo - passando pelo Homem - o ser vivo que mais "despende" - até chegar ao maior dos luxos, ao que significa o dispêndio por si só: a poesia.
Na energia da "parte maldita", a permutação é total. Tudo se equivale igualmente, numa uniformidade monótona.

Desvenda-se então a ideia de Jean Baudrillard de que a época actual vive a "morte da realidade" social.
Num tempo de eterno presente, sem expectativas, onde tudo se trivializa, numa "ironia da ilusão".
O "eu", em Baudrillard, relaciona-se com o "grande outro", sem mais, numa sensibilidade claustrofóbica, de um real sem profundidade.
Apresenta-se, então, a primeira forma de fé do "sujeito", do "eu", perante a realidade: a crença na existência de uma pluralidade de "sujeitos", a realidade social primeira.

A sua visão da realidade é uma visão fantasmática, em que tudo se artificializa , se trivializa.
Existe "a ilusão perpétua de um objecto não captável e do sujeito que crê captá-lo." [5]
Este conjunto de imagens de Baudrillard dramatiza uma realidade social em que os valores de crença no real são baixos. Protagoniza um ponto extremo de incredulidade e uma visão dos avanços tecnológicos, proble-

matizando aquilo que o ser humano é, sem encontrar uma definição, sem encontrar um elo à realidade.
Aquilo a que aqui se chama o "grande outro" é a realidade sem projecção [6], é a sensibilidade de uma realidade sem profundidade.
É pela alteridade que o "eu" sente o isolamento dos objectos e a sua própria solidão.
Neste processo, nesta solidão, ele chega ao "outro" como pluralidade de "outros" por esse crença primeira, por essa realidade social primeira, de que existem "outros" que também são "sujeito".
O sujeito só acredita na perenidade do "eu" pela sua fé na existência do "outro" sob a forma de "outros" e na fé da realidade dessa perenidade que é a morte.

Andy Warhol e Alberto Giacometti, são dois casos paradigmáticos de duas abordagens extremas à alteridade: Warhol, como "sujeito" que vive na metamorfose total, e, Giacometti, que vive na alteridade total.
Warhol, como o "sujeito" numa permutação de "sujeitos", e, Giacometti, no isolamento, na solidão total do "sujeito".

Warhol seria então a metamorfose no seu extremo, em que o indivíduo desaparece e permuta incessantemente entre identidades, sempre artificiais.
Giacometti seria o ser no mais absoluto isolamento, na mais absoluta solidão, todos os seres, vivos e não vivos, estariam na mais absoluta solidão, na alteridade total.
Duas formas de interpretar a realidade, que têm em comum a sensibilidade de um eterno presente e de uma ausência de hierarquia em relação ao que é belo, parecendo fascinados por tudo o que os rodeia.

Por fim, adopta-se a abordagem ao real proposta por Maria Zambrano.
Pelo processo a que a autora denominou de *apercepção*, que consiste numa forma de fenomenologia [7], um processo de autognose, em que o sujeito se apercebe da existência pelo sentir do seu próprio corpo.
O seu *a priori* é que espaço e tempo são formas de sensibilidade e que a realidade consciente, a realidade vigil, não tem uma importância maior que a realidade do sonho. Ambas se diferenciam, porque a consciência só existe na realidade espaço-tempo e a realidade do sonho só existe na atemporalidade.
A sua abordagem descreve uma abordagem ao tempo presente, da consciência no tempo presente como ausentando-se, por momentos discretos, imperceptíveis, da realidade espaço-tempo, num espaço fora do tempo, na atemporalidade.

Termina-se com a apresentação de dois conceitos fundamentais para a análise da recolha de depoimentos posterior:
A "nostalgia do particular", que é o fascínio que "eu" sinto pelo "objecto" que também é "sujeito": O sujeito só acredita na perenidade do "eu" pela sua fé na existência do "outro" sob a forma de "outros" e na fé da realidade dessa perenidade na morte. Esta é a realidade primeira.
E o "lugar onírico", que é o lugar onde se projecta o ir, é o lugar da "nostalgia do particular", é o lugar onde se cruzam os discursos e onde se cria realidade. É o lugar da esperança e da vontade. É o lugar sempre distante. Não é uma miragem, é um futuro que acontece agora, é o lugar de um futuro que se faz.

Notas:

1- Eduardo Lourenço, *Michel Foucault ou O Fim do Humanismo* in *As palavras e as Coisas*, p. 20
2- Sigmund Freud, *Totem e Tabu*, p. 129
3- "A máscara é o elo que cria a unidade social nas sociedades onde a divisão do trabalho é quase desconhecida. É a primeira instituição que cria a génese de um governo." – Roger Caillois, *Os Jogos e os Homens*, p.p. 116, 117
"Nas sociedades de máscaras, a questão fundamental é estar mascarado e meter medo ou não estar mascarado e ter medo." – Roger Caillois, *Os Jogos e os Homens*, p. 126
"Despojado da sua personalidade, a máscara que o sujeito usa para a realidade espaço tempo, para o seu contacto social está além, estamos para cá da máscara, ela 'caiu'". – Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 61
4- Roger Caillois, *Os Jogos e os Homens*, p. 51
5- Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p. 37
6- "(…) uma projecção é sempre geradora de transposições metafóricas e metonímicas que se confundem com o «real» na experiência projectiva. Estas transposições apenas são jogos de palavras, porque o jogo se refere, em primeiro lugar, à relação com as coisas, relação imaginária, na qual o corpo próprio funciona como esquema de representação. Está-se assim em plena subjectividade. (…) a linguagem aparece como a projecção *a priori* daquilo que um universo deve ser, para que possa tornar-se universo de discurso. E o saber, mediatizado pela linguagem, trai, por isso, a sua natureza antropocêntrica.
O 'banal' levanta então a questão mais geral da possibilidade da projecção numa organização social, favorecendo um real que é o literal." – Sami-Ali, *O Banal*, p.11
7- Fenomenologia – " (…) anunciada por Husserl em *Investigações lógicas* (…) valendo-se da redução fenomenológica e da *epoché*. Os resultados fundamentais a que esta investigação levou, em Husserl, podem ser resumidos da maneira seguinte: 1º O reconhecimento do carácter *intencional da consciência*, em virtude do qual a consciência é um movimento de transcendência em direcção ao objecto e o objecto se dá ou se apresenta à consciência «e carne e osso» ou "pessoalmente"; 2º evidência da visão (intuição) do objecto; 3º generalização da noção de objecto, que compreende não somente as coisas materiais, mas também as formas de categoria, as essências e os «objectos ideias» em geral; 4º carácter privilegiado da «percepção imanente», ou seja, da consciência que o eu tem das suas próprias experiências, portanto aparecer e ser coincidem na intuição do objecto externo, que nunca se identifica com as suas aparições à consciência, mas permanece além delas. (…)" – Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, p. 438

1.1. O "eu" artificial de Foucault

1.1.1 A "arqueologia"de Foucault

Foucault, usando de um novo ponto de vista histórico, uma nova metodologia que designou por "arqueologia das ciências humanas", recusando o *continuum* cultural e a imagem da Razão, interpretou a história aceitando "um período cultural ou um subperíodo sem nenhuma espécie de préconceito, renunciando ao uso de categorias através das quais o fenómeno cultural é considerado". [1] Renunciou a uma perspectiva "evolutiva" da realidade, para aceitar, simplesmente, a realidade da "estrutura" na qual os elementos são a leitura do todo e o todo se lê na trama que estes elementos desenham. [2]

Para ele, a estrutura representa a rede cultural de uma época, de um modo fechado, coerente e irredutível. O saber de uma época forma um todo e cada elemento se harmoniza com esse todo, em que cada sector do saber se coordena com todos os outros saberes, num uno criado por um só criador, o *genérico* dos vários protagonistas em causa.

De certa forma, virou para o interior da cultura ocidental a forma como Marcel Mauss *destilava* a sua informação como etnólogo. [3]

A arqueologia das ciências humanas consiste, então, na "percepção fundada na diferença entre estruturas culturais e, em segundo lugar, na tentativa de explicar em que consiste e como opera a passagem de um estado A a um estado B, excluindo-se, claro está, que um *procede* do outro ou existe *por causa* do outro. [4]

Para Foucalut, a descontinuidade não é um *a priori* empírico, nem produto da sua percepção cultural, mas uma realidade empiricamente verificada a partir da diferença efectiva das estruturas estudadas.

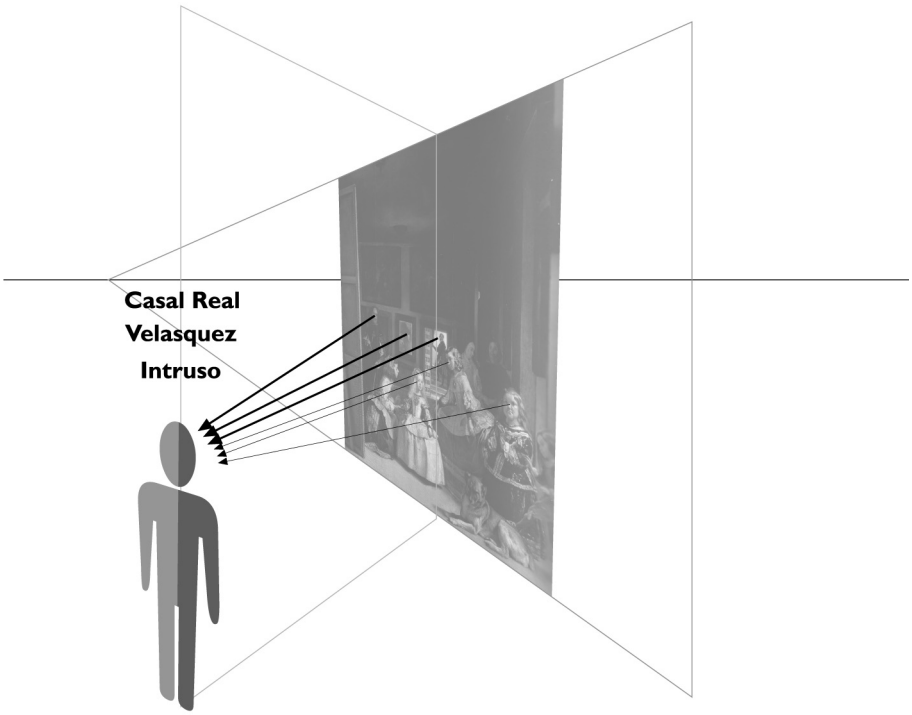
O estruturalismo analisa o que se imobilizou, desiste de olhar o passado em cadeia, de uma dialéctica de mobilidade, preferindo olhar para os elos de ligação de uma estrutura imobilizada, congelada. Prescinde dos jogos de causa-efeito, para apenas constatar o que julga o efeito.

Para Eduardo Lourenço, a arqueologia de Foucault pode parecer mesmo um "hiper-racionalismo (…) uma variedade de positivismo (…) uma filosofia da Ordem, quer dizer, da ordenação (independente da consciência ordenadora) do espaço ideológico do Ocidente (…)" [5]

O "ser" da linguagem é o centro e é ausência que a linguagem recobre. O que Foucault anuncia, não é o fim do Homem, no sentido banal do termo - como se de um apocalipse se tratasse - mas o fim de uma "imagem" do Homem.

"Se seguirmos até ao fim Michel Foucault, nós devemos renunciar à pretensão de apreender a verdade do sistema a que pertencemos, pois, como os outros, também o nosso a não conhece senão quando for passado. Conhecê-la-ão outros que não conhecerão a sua e assim sucessivamente." [6]

1.1.2. Quem sou "eu" que olho para "Las Meninas"



A descrição do quadro "Las Meninas", de Velasquez, focaliza-se, em primeiro lugar, sobre a auto-representação do pintor.
Esta não é, de forma alguma, convencional. O pintor encontra-se representado em plena actividade, compenetrado no seu ofício artístico.
Velasquez utiliza o artifício de representar um momento fugaz, aquele, precisamente antes de dar uma pincelada. Não se sabe se se trata do último retoque ou do iniciar do quadro ou de qual a fase da sua execução, pois este quadro, representado dentro do quadro, está de costas para o observador, não se sabendo, à partida, o que ele contém.
Não descobrimos quem é o modelo, naquela misteriosa tela a que nos é vedado vislumbrar, qual o objecto da atenção do pintor, naquele momento. [7]
O pintor olha em frente, para fora do quadro, e a sua atenção vem ao nosso encontro, a nós espectadores; apercebemo-nos, então, que estamos no lugar do modelo que ele observa.
"O olhar do pintor, dirigido para esse ponto vazio, fora do quadro, aceita tantos modelos quantos os espectadores que lhe apareçam (…)" [8]

A tela, de costas para nós, encontra-se do lado esquerdo do quadro e contrasta com a janela, plena de luz, no lado direito. Na sua perspectiva muito curta esta prolonga-se para fora do quadro, para lá do que ela torna visível e também aqui se produz uma envolvência com o espectador: "Essa janela constitui o espaço comum de representação." [9]

Por trás dos personagens do primeiro plano, encontra-se uma ampla sala repleta de quadros, e um de entre eles se destaca por estar no centro da pintura; mais luminoso e com reflexos de luz, descobre-se que afinal é um espelho, e nele estão reflectidos os verdadeiros modelos da tela que, a nós, espectadores, se não dá a conhecer. [10]

O reflexo que aí figura passa por toda a tela e vai para além dela ao nosso encontro, e constatamos que "este" lugar em que estamos como observadores, é também o lugar onde o rei Filipe IV e sua esposa Margarida se encontram. [11]

Assim, " o rosto que reflecte o espelho é igualmente o que contempla; o que olham todas as personagens do quadro são também as personagens aos olhos de quem elas próprias se oferecem como cena a contemplar. O quadro no seu conjunto vê uma cena para a qual ele é, por seu turno, uma cena." [12]

Mas, o centro principal do quadro, o tema central primeiro, é a infanta Margarida, rodeada de damas de companhia. Só que esta - e quem a seu lado está, excepto o próprio pintor representado - encontra-se, numa actividade algo passiva, mas de nenhum modo destituída de autonomia: observa os reis a ser retratados. [13]

É, então, o olhar da infanta o centro principal. A sua importância advém-lhe, sobretudo, da tripla função que ocupa em relação ao quadro. "Nela vêm sobrepor-se exactamente o olhar do modelo no momento em que o pintam, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que compõe o seu quadro (não aquele que é representado, mas aquele que está diante de nós e do qual falamos)."

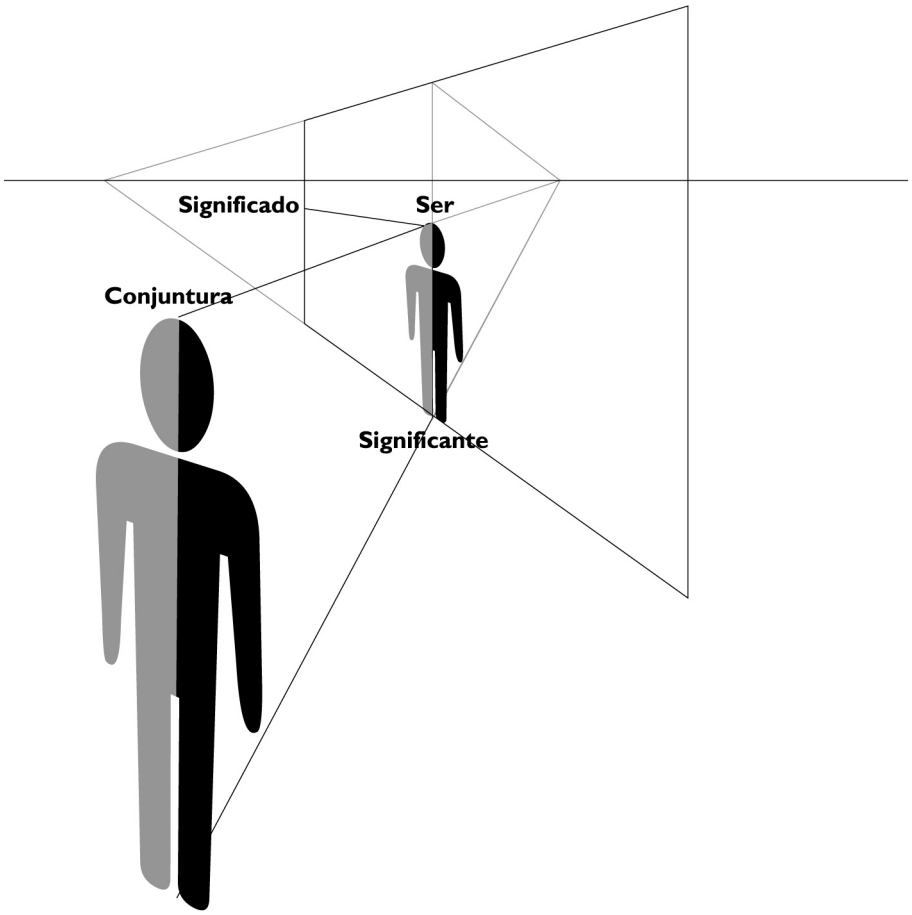
Indo um pouco mais ao fundo desta análise, existem, nestas três funções do centro temático do quadro, outras tantas personagens que encontram o olhar da menina princesa; " à esquerda, o pintor com a paleta na mão (auto retrato do autor do quadro), o visitante, com um pé no degrau, prestes a entrar na sala e (...) finalmente, o reflexo do rei e da rainha na sua pompa, imóveis, na sua atitude de modelos pacientes." [14]

O espectador será, portanto, o terceiro centro e o mais enigmático da pintura. Encontra-se representado pelo visitante, ao fundo do quadro, como se fosse um intruso: "O lugar onde o rei impera com a sua esposa é também o do artista e o do espectador, no fundo do espelho poderiam aparecer – deveriam aparecer – o rosto anónimo do espectador e o de Velasquez (...)" [15]

Para Foucault, este quadro de Velasquez é um exemplo paradigmático do que estava a acontecer historicamente. A representação, a partir desta altura, "pode-se oferecer como pura representação." [16]

Pelo processo aqui sugerido como exemplo, que é "a representação da representação clássica", o quadro de representação desvincula-se do mundo. A representação perde o seu fundamento no real, autonomiza-se, e com isto cria "um vazio essencial: a desaparição necessária daquilo que a funda." [17]
"(…) neste quadro, como em toda a representação de que ele é, por assim dizer, a essência expressa, a invisibilidade profunda do que se vê talvez seja solidária com a invisibilidade daquele que vê (…)" [18] O "ser" o "eu" vive agora num plano artificial, em que não se pode encontrar o centro; ele metamorfoseia-se e não se fixa numa única representação, precisamente, porque está desvinculado do mundo.
Um plano de representação está contido noutro e, assim sucessivamente, até ao infinito, que é sempre o das autoreferências, e, por isso, fechado.
No entanto "(…) essa carência não é uma lacuna, salvo para o discurso que laboriosamente decompõe o quadro, portanto ela jamais cessa de ser habitada".
No pensamento clássico, para o qual a representação existe, e que se representa ele mesmo nela, nela se reconhecendo como imagem ou reflexo, aquele que tece todos os fios entrecruzados da 'representação em quadro' – esse jamais se encontra lá presente. Antes do fim do século XVIII, o 'homem' não existia." [19]

1.1.3. A gramática do "Ser"



Foucault inicia o seu livro "As palavras e as coisas" com um exemplo de uma obra do escritor Jorge Luís Borges, em que este utiliza uma "taxinomia" absurda e irónica. Esta - constata Foucault - como forma de catalogação e organização de tipos, só se poderia encontrar no lugar da linguagem, onde são possíveis esses encontros impossíveis. [20]

O processo que o autor de "As palavras e as coisas" descreve ocorre entre os séculos XVI e XVIII. Neste hiato de tempo, um fenómeno aconteceu: a derradeira separação entre a linguagem e as coisas.
Primeiro, foi o plano de representação que se "autonomizou" em relação ao mundo; depois foi a linguagem que se separou do plano de representação, criando o lugar artificial, onde a "taxinomia de Borges" pode realizar-se, e onde o Homem se inventou.

Antes do que se sucederia no século XVII – no século XVI, portanto – a representação era como que uma repetição da realidade, ou seja, era realidade: "teatro da vida ou espelho do mundo". [21]

Esta semelhança entre o "quadro de representação" e o "mundo" podia concretizar-se em quatro formas: a *convenientia*, a *aemulatio*, a *analogia* e a *simpatia*. [22]
A *convenientia* designava mais do que o semelhante, a vizinhança das coisas ou dos lugares. Seriam *convenientia* as coisas que, aproximando--se umas das outras, chegavam a confinar, "tocam-se pelos bordos". [23]
É uma forma de semelhança que está ligada à espacialidade e por isso "pertence menos às próprias coisas do que ao mundo em que elas se encontram. O mundo é a *convenientia* universal das coisas." [24]
A *aemulatio* ou emulação é uma semelhança sem contacto, é a imitação sem encadeamento nem proximidade, é uma relação entre duas figuras que ela opõe como que reflectidas e "pode suceder-se que uma seja mais fraca e escolha a forte influência da que vem reflectir-se no seu espelho passivo". [25]
A *analogia*, que já era conhecida da cultura grega e do pensamento medieval, sobrepõe *convenientia* e *aemulatio.*
Tem a faculdade da *aemulatio* de "(...) assegurar o maravilhoso confronto das semelhanças através do espaço (...)". Mas tal como a *convenientia* "(...) fala de ajustamentos, de nexos e de juntura (...)".
A *analogia* proporciona todo o tipo de semelhanças antropomórficas, assim como todo o tipo de relações entre comportamentos de diferentes origens, desde que se conseguisse fazer uma *analogia* com outro objecto ou ser qualquer.

Criava, sempre, uma pista, mesmo que inverosímil, como a relação – analogia - entre a forma de comer das plantas com a dos animais, só que, naquela, a "boca" está nas raízes. [26]
A quarta forma de semelhança era a das *simpatias*, que é contrabalançada pela "figura gémea" das *antipatias*.
A simpatia possui o enorme poder de assimilar, tornar as coisas idênticas umas às outras, de as fazer perder a sua individualidade. Se não tivesse o contraponto da antipatia, que mantém as coisas no seu isolamento, o Mundo reduzir-se-ia a um ponto, a uma massa homogénea. [27]
Este par *simpatia-antipatia* dá lugar a todos os tipos de semelhanças, sustem o Mundo, que permanece por elas idêntico: "O mesmo permanece o mesmo e fecha-se sobre si". [28]
Este sistema de semelhanças não teria uma base, não teria um eixo de sentido, se não pertencesse a esse "grande livro aberto, cheio de grafismos", que é o espaço das semelhanças imediatas.
As semelhanças eram aquilo que do mundo o homem compreendia, mas dele faziam parte, eram as formas que "vinham à luz" do "fundo do Mundo". O plano de representação era como um "espelho calmo no fundo do qual as coisas se miravam e projectavam umas nas outras as suas imagens (...)". [29]
Antes do século XVII, o sistema dos signos no mundo ocidental era ternário, reconhecia-se nele o significante, o significado e a "conjuntura". [30]

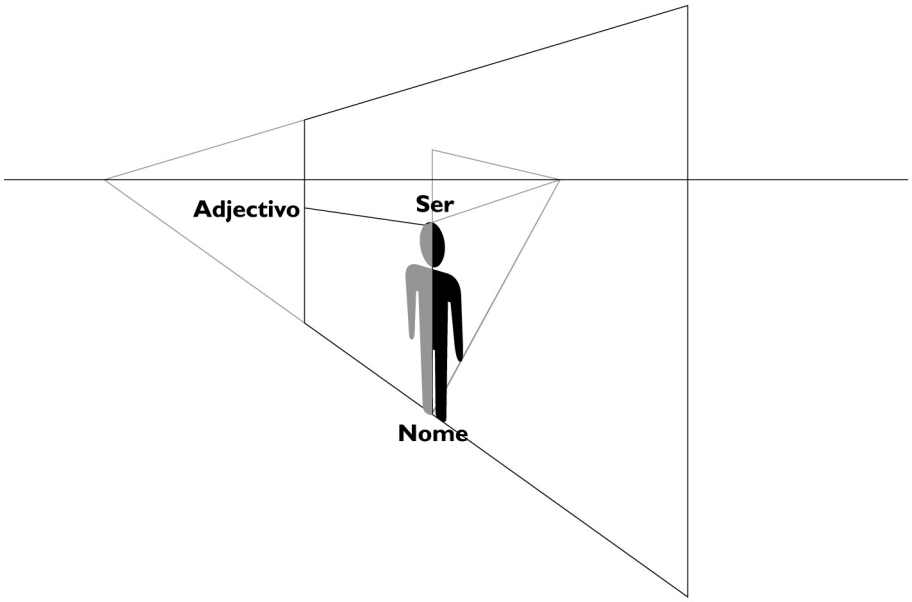
A linguagem era um sinal das coisas, absolutamente certo e transparente. "Os nomes eram colocados sobre o que eles designavam (...)". [31]
No entanto, o sistema não era fechado. Subsistia uma abertura por onde "todo o jogo das semelhanças correria o risco de se escapar a si mesmo" e que depende da "última forma de semelhança que envolve todas as outras e as encerra num círculo único(...)". [32]
O fim desse círculo é o centro de todas as analogias, esse ponto é o homem: "O corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal." [33]
Existe, assim, uma correspondência entre o microcosmos e o macrocosmos, que cria esse círculo fechado de interpretação do mundo. [34]

O que aconteceu no século seguinte, foi a sobreposição da semiologia e da hermenêutica na forma de similitudes. Ou seja, a relação dos signos entre si e a relação destes com a realidade estavam juntas numa "superfície única e lisa em que o olhar e a linguagem se entrecruzam até ao infinito. [35]
As semelhanças deram lugar às similitudes e surgiu uma distinção clara entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado.
O saber passou, então, a consistir numa referência da linguagem à própria linguagem, desdobrando-se, quadro dentro de quadro, sem que se lhe possa encontrar fim.
Um de seus maiores símbolos foi D. Quixote o "peregrino meticuloso que se detém diante de todas as marcas da similitude. Ele é o herói do Mesmo". (...) Compete-lhe realizar a promessa dos livros (...)" [36]
Na segunda parte do romance, D. Quixote encontra pessoas que leram a primeira parte. O quadro desdobra-se e o vínculo ao real já está longe de alguma vez ser alcançado.

O século XVII é o século do espelho contra espelho, que culminará na gramática de Port-Royal, no século seguinte, e assegurará ao "período clássico" o plano de representação já ele desvinculado do mundo.
A forma binária desfez a profunda interdependência da linguagem e do mundo. [37] De agora em diante, a linguagem vai crescer "sem princípio, sem termo e sem promessa". A similitude é substituída pela comparação, e esta só tem duas variantes: a medida e a ordem. [38]
A organização ternária que existia no Renascimento torna-se agora binária, sendo definida, na gramática de Port-Royal, pela ligação entre um significado e um significante.
Depois do "barroco", depois do século XVII, o mundo dissocia-se do mundo dos signos e da linguagem: "de um lado encontram-se os signos convertidos em instrumentos de análise, marcas da identidade e da diferença, princípios de ordenação, chaves para uma taxinomia; do outro, a semelhança empírica e murmurante das coisas. [39]

Ordem e medida serão os dois tipos de comparação que constituíam o método e o "progresso" assim definido por Descartes no "período clássico": A medida "analisa em unidades, para estabelecer relações de igualdade e de desigualdade"; a ordem "estabelece elementos, os mais simples que se podem encontrar, e dispõe as diferenças segundo os graus mais fracos possíveis". [40]
A linguagem retira-se, assim, "do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e de neutralidade." [41]
A *interpretação* é substituída pela *análise*.
A *interpretação* do século XVI era essencialmente um conhecimento de similitude. A análise irá adquirir o valor de método universal. [42]
Surge, então, a diferença entre representação e linguagem. A sucessão de signos verbais é artificial em relação à simultaneidade das representações. A linguagem opõe-se ao pensamento como o reflexivo ao imediato, e o pensamento encontra-se no quadro de representação, já fora do mundo, já artificial. [43]
A linguagem torna-se o processo de ligação entre a representação e a reflexão, mais do que uma forma de comunicação entre os homens. [44]
Torna-se o início de toda a reflexão e o tema fundamental de toda a crítica. [45]
Surge assim, na "época clássica", uma divisão entre a ciência e a linguagem.
A linguagem é agora espaço e acção pela retórica, articulação e ordem pela gramática, ou seja, a linguagem vive no corpo do indivíduo pela retórica, e relaciona-se com a representação pela gramática que a estrutura.
A gramática, como reflexão sobre a linguagem em geral, manifesta a relação que esta estabelece com a universalidade.
Agora, esta "linguagem universal" inventa signos, sintaxe ou gramática, onde toda a ordem concebível deve encontrar o seu lugar. É aqui que emerge o conceito de "ideologia", como uma linguagem que redobra todo o plano de conhecimento, como um quadro que interpreta outro quadro e lhe define a origem.
Na idade clássica, a linguagem é o espaço de todos os nexos, é adequada a todas as representações. Na medida em que a linguagem pode representar todas as representações, ela é o "elemento universal".

1.1.4 A teoria do verbo



A forma mais elementar da linguagem é a proposição, pois, se a decompusermos, já não encontramos a presença do discurso mas a dispersão dos seus elementos. [46]

Na proposição todas as funções da linguagem se reduzem aos três únicos elementos que são indispensáveis: o sujeito, o atributo e o nexo que os une. O sujeito e o atributo são da mesma natureza, visto que a proposição afirma que um é idêntico ou pertence ao outro. É-lhes, portanto, possível, sob certas condições, permutarem as suas funções.

A única diferença, mas decisiva, é a que manifesta a irredutibilidade do verbo. O limiar da linguagem é esse verbo onde o verbo surge, situa-se à beira do discurso, na juntura do que é dito e do que se diz, exactamente aí onde os signos estão em vias de se tornarem linguagem. [47]

A presença do verbo na linguagem é aquilo que indica que a palavra é empregue pelo homem. É o modo pelo qual uma afirmação é uma acção e é judicativa. É pelo verbo que o homem julga. E a "espécie inteira" dos verbos reduz-se àquele que significa "ser".

"Na época clássica, o ser bruto da linguagem – essa máscara de significados colocados no mundo para que nele se exerça a nossa interrogação – desapareceu. (…) Sem uma maneira de designar o ser, não há linguagem; mas sem linguagem, não há verbo ser, o qual é apenas uma parte dela." [48]

Foulcault recria uma representação num quadro cartesiano de dois eixos para situar o "ser". Um dos eixos vai do indivíduo singular ao geral, o outro vai da substância à qualidade. No cruzamento destes eixos encontra-se o "nome comum", numa das extremidades o nome próprio, na outra o adjectivo. [49]

O ser já não se encontra na realidade, encontra-se num plano artificial. O "eu" artificial que coloca um ponto final à pretensão de universalidade do humanismo. [50]

Notas:

1- Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, p.12
2- Idem, *ibidem*, p.11
3- Facto social total de Mauss: É " a soma das diversas instituições que entram na sua composição, mas também, o conjunto das diversas dimensões por referência às quais se define a individualidade de cada um dos que vivem e nele participam."- Marc Augé, *Não-Lugares, Introducção a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p. 43
Ou como denota Vergílio Ferreira no prefácio à tradução portuguesa de "As palavras e as Coisas":
"Como numa obra de arte em que todos os elementos se harmonizam (…) o saber de uma época forma um todo em que cada elemento se harmoniza com esse todo, forma um todo em que cada sector do saber se coordena com todos os outros sectores, como se uma só obra houvesse, realizada por um só autor." - Vergílio Ferreira, *Questionação a Foucault e a algum estruturalismo* in *As palavras e as coisas*, p.24
4- Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, p.13
5- Idem, *ibidem*, p. 14
6- Eduardo Lourenço, *Michel Foucault ou O Fim do Humanismo* in *As palavras e as coisas*, p.p.19, 20
7- Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, p. 59
8- Idem, *ibidem*, p. 60
9- Idem, *ibidem*, p. 61
10- *Idem*, *ibidem*, p.p. 61- 63
11- *Idem*, *ibidem*, p. 65
12- *Idem*, *ibidem*, p. 68
13- *Idem*, *ibidem*, p.p. 64-67
14- *Idem*, *ibidem*, p. 69
15- *Idem*, *ibidem*, p. 70
16- *Idem*, *ibidem*, p.p. 70, 71
17- *Idem*, *ibidem*, p. 71
18- Idem, *ibidem*, p. 70
19- *Idem*, *ibidem*, p.. 349
20- *Idem*, *ibidem*, p.. 47,48
21- *Idem*, *ibidem*, p. 73
22- *Idem*, *ibidem*, p.p. 74-81
23- *Idem*, *ibidem*, p. 74
24- *Idem*, *ibidem*, p.. 74
25- Idem, *ibidem*, p. 76
26- *Idem*, *ibidem*, p. 78
27- *Idem*, *ibidem*, p.p. 79, 80
28- *Idem*, *ibidem*, p. 81
29- *Idem*, *ibidem*, p.p. 82, 83
30- *Idem*, *ibidem*, p. 97
31- *Idem*, *ibidem*, p. 91
32- *Idem*, *ibidem*, p.p. 82, 83
33- *Idem*, *ibidem*, p. 78
34- *Idem*, *ibidem*, p.p. 86, 87
35- *Idem*, *ibidem*, p. 94
36- *Idem*, *ibidem*, p.p. 101, 102
37- *Idem*, *ibidem*, p. 97
38- *Idem*, *ibidem*, p. 107
39- *Idem*, *ibidem*, p. 112
40- *Idem*, *ibidem*, p. 108
41- *Idem*, *ibidem*, p. 110
42- *Idem*, *ibidem*, p. 111
43- *Idem*, *ibidem*, p. 136
44- *Idem*, *ibidem*, p. 136
45- *Idem*, *ibidem*, p. 137
46- *Idem*, *ibidem*, p. 145
47- *Idem*, *ibidem*, p.p. 145 - 147
48- *Idem*, *ibidem*, p. 148
49- Idem, *ibidem*, p. 151
50- O conceito de Marc Augé de "entre dois mítico" descreve a relação entre o "imaginário e memória do indivíduo" e o "imaginário e memória da colectividade", demonstrando que : "(…) Na fase de desencantamento, víamos aparecer, primeiro a título de ficção, as grandes narrativas da modernidade que se substituíam progressivamente ao cristianismo, relegando-o para o pólo da ficção para ocuparem elas, por seu turno, o pólo do imaginário colectivo. Estamos agora no momento em que as grandes narrativas da modernidade são também elas sorvidas pelo pólo da ficção. Mas nada as substituiu no pólo IMC (imaginário e memória da colectividade) e elas encontram-se numa posição de ficção ao mesmo título que os imaginários colectivos anteriores. Passamos ao 'completamente ficcional' – no mesmo sentido em que se pode falar do 'completamente eléctrico'.
(…) O imaginário individual já nada tem por diante a não ser a ficção. Mas a ficção também mudou, uma vez que já não comunica com o pólo, desocupado, IMC. O esquema simplifica-se. A nova ficção, a que chamaremos ficção-imagem, situa-se a meia distância dos antigos pólos IMC e CF (campo da ficção) – como se um e outro deslizassem na direcção de uma nova posição de equilíbrio. O pólo IMI (imaginário e memória do indivíduo), directamente ligado ao novo ponto de equilíbrio, já só com ele se relaciona. Informado apenas pela ficção-imagem, o eu que ocupa o antigo pólo do imaginário e da memória individual (IMI) pode ser dito pois 'ficcional'.
O eu ficcional é incessantemente ameaçado de absorção pela ficção-imagem, que se apresenta ao mesmo tempo como imaginário colectivo e como ficção, quando deve a sua existência à eliminação destes, ao desaparecimento simultâneo da história e do autor." - Marc Augé, A Guerra dos Sonhos, Exercícios de etnoficção, p.p. 124 e 125

1.2. A "omnipotência do pensamento" em Freud

A reflexão que Freud faz acerca dos valores psicológicos de comportamentos observados pelos etnólogos em comunidades não ocidentais, faz-lhe encontrar paralelismos com as características patológicas dos seus pacientes.
É de observar o seu fascínio por um doente que – segundo afirma - lhe forneceu um conceito fundamental na sua obra "Totem e Tabu". Não só se apropriou, respeitosamente, como faz uma referência, embora anónima, à "inteligência superior" do paciente que sofria de "representações obsessivas".
O conceito é o de "omnipotência do pensamento" e caracteriza-se pelo medo de que os pensamentos próprios possam afectar outros só pelo simples facto de serem pensados. [1]
Freud observa que esta característica é comum a todas as neuroses: "Em todas elas o determinante para a formação dos sintomas não é a realidade dos factos vividos mas sim a realidade dos pensamentos."
O doente tem, na maioria das vezes, a consciência de que o receio que sente é infundamentado, mas isso não o impede de sentir culpa sem que isto se relacione com faltas reais. "Um doente obsessivo pode sentir-se oprimido por uma consciência de culpa idêntica à de um criminoso que tivesse cometido um morticínio e, não obstante, comportar-se para com os seus semelhantes como o mais respeitoso e escrupuloso dos homens (…)". [2]
A "omnipotência do pensamento" é, assim, a sobrevalorização dos processos psíquicos, em detrimento da realidade. Os pensamentos deixam de ser livres, pelo temor de que eles possam tornar-se reais de uma forma instantânea. Esta atitude e todos os actos supersticiosos que a acompanham apareceram a Freud como similares ao pensamento do "selvagem (…) que crê poder alterar o mundo exterior por meio, apenas, dos seus pensamentos". [3]
Para descrever a estrutura social que envolve este fenómeno, Freud descreve o comportamento social e simbólico de várias tribos a partir de descrições feitas por etnólogos em várias partes do mundo.
Define, primeiramente, o conceito de "Totem" e de "Tabu".
O "Totem" é a representação do antepassado comum do clã e tem a função de protector e de orientador da comunidade. É o seu oráculo e, ao proteger a comunidade que o representa, é também hostil ás outras, principalmente se forem uma ameaça. [4]
Implica, também, a lei da exogamia, que se refere à proibição aos membros do

mesmo *totem* de relações sexuais ou de casamento entre eles.[5]
O "Tabu" é um conceito com dois significados opostos. Por um lado, é o sagrado e, por outro, é aquilo que é inquietante, perigoso, proibido e impuro. Manifesta-se por interdição e por restrição. [6]
Existe, portanto, uma atitude ambivalente em relação ao "Tabu". O indivíduo tanto quer tocar como, ao mesmo tempo, sente repulsa. [7]
O homem que viola o "Tabu" torna-se ele próprio *tabu*, pois possui a perigosa aptidão de levar os outros a seguir o seu exemplo.
O rei ou o chefe causam a inveja na comunidade e são "Tabu" como aquele que o quebrou, pois também eles são alvo da inveja dos seus subalternos.
No entanto, o "Tabu" representa um sustentáculo de uma comunidade; é pelo seu efeito que são idealizadas as regras e as interdições, que se tornam sempre uma provocação, uma tentação de as violar, e esta é a sua força mágica.[8]
O "Tabu" engloba, também, os antepassados mortos e os inimigos mortos. Ambas as situações obrigam a um determinado conjunto de acções mágicas, para responder ao sentimento ambivalente do desejo de morte e do medo da punição pelos "demónios". Estes procedimentos de luto suavizam o conflito e, o "tabu", em relação a esses mortos, vai perdendo o seu rigor ou acaba por cair no esquecimento. "Cria uma cicatriz." [9]
É o actuar da consciência moral que rejeita certos impulsos de desejo. Perfeitamente segura de si mesma, a consciência já não tem que apresentar qualquer justificação.[10]
O "Tabu" tem uma analogia na sociedade ocidental, como referido cima.
Este centro que é o "Tabu", também serve de modelo para o doente paranóico, que "reconstitui no delírio de perseguição" a relação do filho com o pai e projecta-a em outros indivíduos das suas relações que passam a ser o seu *perseguidor*.
Elevando-o ao estatuto de pai, responsabiliza-o pela infelicidade que sente. [11]
A diferença entre o doente com uma patologia originada na ambivalência e a do "homem primitivo" é que o objecto do castigo, naquele, é imputado a alguém que não ele, a uma das pessoas que lhe são mais queridas.
No "homem primitivo" é o medo do castigo cair sobre ele.
No primeiro existe um certo "altruísmo" que não existe no segundo. [12]
No entanto este medo perante o mal a outrem é na realidade uma substituição do desejo inicial de matá-la, compensando "a atitude contrária de brutal egoísmo que lhe está subjacente".[13]
O "Totem" e o "Tabu" são os dois elementos chave de uma sociedade animista. Esta é " a doutrina que atribui vida ao que na natureza nos parece inanimado". [14] Doutrina da crença nas almas e nos seres espirituais em geral, ela explica o mundo como uma totalidade, como uma unidade coerente e Freud propunha-a como uma "teoria psicológica".
Assim o animismo seria umas das três grandes concepções do mundo que

a humanidade desenvolveu ao longo dos tempos.
Num ponto de vista de evolução ocidental, poderíamos fazer um percurso que iria, inicialmente, das culturas animistas ou mitológicas ás culturas em que surge a instituição religiosa e, por fim, à concepção de mundo actual: a científica.[15]
A forma mais primitiva de animismo é a magia, pois prescinde dos métodos psicológicos vulgares, dos "espíritos" ou "demónios" e serve-se de meios específicos que são a magia imitativa e a magia contagiosa. Esta pressupõe a primeira, ou seja, o mimetismo assegura pela magia a força daquilo de que é referência, mas, no entanto, as coisas que não se querem permitidas devem ser afastadas e este é o primeiro sinal do *homem tabu*, aquele que por ter quebrado o "Tabu", não pode aproximar-se ou deve morrer. [16]
A feitiçaria seria a primeira forma de tornar indirecta a responsabilidade dos desejos ambivalentes, através da evocação dos espíritos, utilizando um conjunto de procedimentos para os acalmar e privá-los de poder.
O enfoque já não é, então, directo, todos os espíritos da natureza podem ser evocados, dos homens, mas também dos animais e das coisas. [17]
Na fase animista, o homem atribui a "omnipotência do pensamento" a si próprio. A feitiçaria faz a mediação desse poder com os espíritos, e é a primeira manifestação da forma religiosa que cede a "omnipotência do pensamento" aos deuses, mas não renuncia a ela, apenas cria uma nova forma de mediação por intermediários que são levados a aceder aos seus desejos por determinado tipo de procedimentos de culto.
Só na fase científica do universo é que a omnipotência do pensamento perde o seu lugar, e o homem reconhece a sua pequenez, submetendo-se à morte e às outras vicissitudes da vida natural.
A partir daqui só existe a confiança depositada no poder do espírito humano, que conta com as leis da realidade. Freud, acima de tudo, confirma a grandeza do positivismo, mas, no entanto, acaba por dizer que ainda sobrevive um "parcela da crença primitiva da omnipotência do pensamento", na sociedade ocidental. [18]

1.2.1. A "omnipotência do pensamento" como fundamento da realidade simbólica

> "Freud tem perfeita consciência de que o homem alienado, do qual fala, alienado às diversas instituições, por exemplo à religião, é também o homem todo ou todo o homem, a começar pelo próprio Freud (...)"
>
> Marc Augé, *Não Lugares, Introducção a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p. 36

Um dos principais fenómenos onde a "omnipotência do pensamento" persiste é na arte: "um homem atormentado pelos seus desejos", faz "algo que se assemelhe á satisfação dos mesmos", através de uma ocupação lúdica e graças à ilusão da arte produz " efeitos afectivos como se se tratasse de qualquer coisa de real". [19]

Assim, a arte é a magia da civilização ocidental.

Ou seja: a "fuga a uma realidade insatisfatória para procurar refúgio num mundo de fantasia que promete mais prazer" [20], que é protagonizada pelo neurótico; se este constatasse que: "Foge à única realidade possível, a comunidade dos homens" [21]; então, é muito provável que, aquele que não fuja, seja o que mais intensamente está a fazer realidade, realidade a partir do pensamento?

A omnipotência do pensamento é uma crença no outro de uma forma intensa, de tal maneira intensa que acredita poder actuar sem mais.

Ela é desprestigiante no seu excesso, mas é de certa forma a qualidade que nos liga ao real, é a origem de todos os tipos de fé, e, portanto, não só nos diz que aquilo que pensamos pode acontecer, como nos leva a ansiar que aconteça, e, na patologia, a criar o mecanismo paradoxal, ambivalente, de querer fazer mal e não querer ao mesmo tempo. Mas, também, eleva o intelecto que acredita no sonho ou que vê num objecto mais do que, simplesmente, uma função.

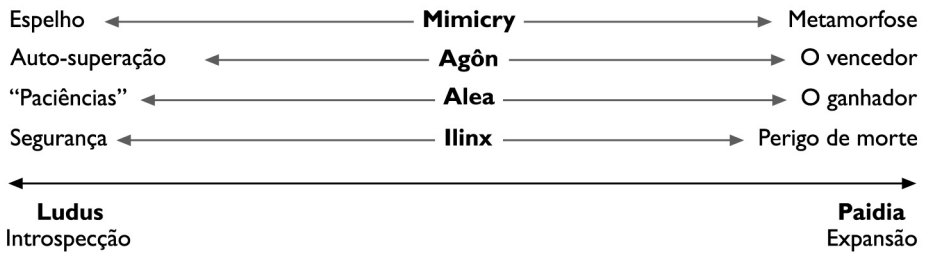
A "omnipotência do pensamento" é a génese da função simbólica. É isto que Freud diz, e só se torna aceitável, porque, provavelmente, ela é obrigatória a todo o ser.

Notas:

1- Sigmund Freud, *Totem e Tabu*, p. 127
2- Idem, *ibidem*, p.p. 127,128
3- Idem, *ibidem*, p. 129
4- Idem, *ibidem*, p. 13
5- Idem, *ibidem*, p. 14
6- Idem, *ibidem*, p. 38
7- Idem, *ibidem*, p. 52
8- Idem, *ibidem*, p.p. 56, 57
9- Idem, *ibidem*, p. 96
10- *Idem*, *ibidem*, p. 101
11- *Idem*, *ibidem*, p. 79
12- Idem, *ibidem*, p. 105
13- Idem, *ibidem*, p. 107
14- *Idem*, *ibidem*, p. 116
15- *Idem*, *ibidem*, p. 116
16- *Idem*, *ibidem*, p. 117
17- *Idem*, *ibidem*, p. 117
18- *Idem*, *ibidem*, p. 130
19- *Idem*, *ibidem*, p. 132
20- *Idem*, *ibidem*, p. 109
21- *Idem*, *ibidem*, p. 109

1.3. Um jogo levado a sério: a realidade

Uma reflexão acerca das tipologias de jogo de Roger Callois



O quadro representa os quatro tipos de jogos e as duas formas de os jogar.
A "Mimicry" que corresponde aos jogos miméticos quando tende para o "ludus" é a relação com o espelho ou a disciplina do teatro. Quando tende para a "paidia" ela é a metamorfose e a perda do "eu".
O "agôn" é auto-superação quando é uma actividade isolada, quando o sujeito compete consigo mesmo, e é o "vencedor" quando atinge os seus objectivos contra outros sujeitos, o êxtase da vitória.
A "alea" sob a forma de jogo próxima da atitude do "ludus", acontece, por exemplo, quando a sorte ou azar servem para o sujeito ter algo que resolver, como por exemplo os jogos de cartas chamados de "paciências".
O "ilinx" que é próximo da vertigem, do gosto pelo perigo, é quase inexistente enquanto "ludus", mas é perigo de morte enquanto "paidia".

1.3.1. Diferenças entre realidade e jogo

O contraste entre realidade e jogo ajuda a definir a natureza deste e a reflectir acerca das possibilidades daquela.
O jogo contrasta com a realidade por ser uma totalidade fechada, uma totalidade de imagens, símbolos ou instrumentos necessários para essa actividade, totalidade imutável, limitada espacialmente e temporalmente.[1]
Pelo contrário, a realidade é um mundo carregado de mudanças, imprevisível, e cujos dados são potencialmente infinitos.
O jogo, sendo um sistema de regras que definem os procedimentos dos jogadores, não impede que exista uma margem de criatividade nas suas operações. Pode ser comparado com um mecanismo, uma acção regulada e combinada de "diversas partes de uma máquina", implicando, assim, noções de totalidade, regras e liberdade. Propõe e difunde estruturas abstractas, imagens de locais fechados e reservados, que servem de modelos para as instituições e para os comportamentos individuais.[2]
No entanto, a "realidade" é algo de muito mais complexo que a rea-lidade

que qualquer jogo possa abarcar. Ela implica "equívocos", "paixões", "jogos de interesses", "traição", que subvertem qualquer sistema fechado.
Toda e qualquer ruptura que quebre uma proibição, pressupõe, *esboça* já um outro sistema. Negar uma estrutura de um jogo é "sair do jogo", e preparar o terreno para outra estrutura.[3]
O jogo define-se por um certo número de características essenciais para que este aconteça.
Primeiro, é uma actividade livre; o jogador, se fosse obrigado a jogar, então, para ele, o jogo não seria um jogo, haveriam motivações e coacções exteriores que seriam o real motivador.
O jogo é uma actividade delimitada espacialmente e com tempo previamente estabelecido
Existe uma margem de manobra para o jogador e uma imprevisibilidade no resultado do jogo, dependendo o desenrolar deste da iniciativa, da inventividade ou outras capacidades necessárias daquele.
É uma actividade improdutiva no sentido em que não gera bens, nem riqueza, nem elementos novos de espécie alguma e, salvo alteração de propriedade – nos jogos de azar –, conduz a uma situação idêntica à da partida.
É uma ficção, ou seja, é acompanhado de uma consciência específica de uma realidade outra, ou irrealidade, em relação à vida quotidiana.[4]

1.3.2. As tipologias

Caillois cria uma taxinomia do jogo numa síntese de quatro tipos e duas formas de os jogar.
Estes princípios de jogo englobam todos os tipos, de acordo com o que predomina em cada um, no seu centro de actividade: a competição, a sorte, o simulacro e a vertigem a que chama respectivamente: "agôn", "alea", "mimicry" e "ilinx".
A estes tipos de jogo acrescenta duas formas de abordagem ao jogo, a "paidia", e o "ludus", que formam dois pólos antagónicos de uma hierarquia.
No primeiro, na "paidia", reina um princípio de diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão. No outro extremo reina a disciplina, "uma necessidade crescente de subordinar a natureza anárquica e caprichosa a regras convencionais, imperiosas" mas que no entanto, cria incessantes obstáculos com o propósito de lhe dificultar a consecução do objectivo, objectivo que não será propriamente o motivador da acção, mas sim o processo de uma forma lúdica e inconsequente.[5]
O "agôn" é o conjunto de jogos que aparecem sob a forma de competição e que, na sua estrutura de regras, implica a igualdade de oportunidades entre jogadores que competem entre si, de modo a criar condições ideais, susceptíveis de dar o valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor. Implica vontade de vencer, disciplina e perseverança.[6]
"O 'agôn' apresenta-se como a forma pura do mérito pessoal e serve para o manifestar." [7]
A "alea" é o conjunto de todos os jogos baseados numa decisão que não depende do jogador, e na qual ele não pode ter a menor das participações. Trata-se, ao contrário do "agôn", mais de vencer o destino, do que o adversário: "o destino é o único artífice da vitória (...)" [8]
As regras iniciais são aplicadas com o mesmo fito que no "agôn": igualar as oportunidades dos concorrentes; mas, aqui, de outra natureza. Aqui, não prevalece o esforço e a capacidade do jogador, essa presença deve mesmo ser evitada; o que se quer é que as regras sirvam, apenas, para equilibrar escrupulosamente o risco e o lucro.
Portanto, o "agôn" reivindica a responsabilidade individual e a "alea" a demissão da vontade pela entrega ao "destino". [9]
No entanto, a "alea" será, provavelmente, o jogo em que a natureza humana se faz mais sentir. Este aguardar, deliberadamente passivo, da decisão de algo fictício, é uma actividade que implica a capacidade de prever, calcular e especular, que só uma reflexão objectiva e calculista pode fazer. É a única forma de jogo que não se observa em mais nenhum animal, e, portanto, é uma das manifestações mais distintivas da raça humana.

Pode-se constatar que as crianças não apreciam os jogos de azar, pois a sua situação não é a isso propícia. Elas estão dependentes dos adultos em relação ao seu destino. Essa referência aos "outros", os mais velhos, é melhor definida pela "mimicry", do que por outro qualquer tipo de jogo.
A "mimicry" é, então, aquele tipo de jogo que abarca todas as características base que a actividade pressupõe - como referido acima: a liberdade, a convenção, a suspenção do real, e espaço/tempo delimitados -, excepto uma, a regra. A sua principal característica é precisamente, ao contrário dos dois tipos anteriores, a total ausência de regras preestabelecidas. Não existe uma subordinação a leis imperativas. Ela é invenção incessante, improvisação e transformação constante. A única regra é a fascinação.
Por último, a "ilinx" representa todo o tipo de jogos que assentam na busca de vertigem e consiste numa tentativa de destruir, por instantes, a estabilidade da percepção, infligindo à consciência lúcida uma espécie de "voluptuoso pânico".[10]

1.3.3. As duas formas de jogar

A "paidia" é o poder original da improvisação e da alegria geral e forma com o "ludus" o eixo do universo do jogo, universo esse a que Roger Caillois atribui uma "função civilizadora".[11]

O "ludus" é presente em todos os tipos de jogos, excepto na "alea", quando esta é puro jogo de azar. Surge como o contraponto à "necessidade genética" de agitação e algazarra, que corresponde à "paidia". É, por conseguinte, o disciplinador da urgência da "paidia", e possibilita o crescimento da destreza. O "ludus" estará mais perto da perseverança e a "paidia" mais próximo da vontade de vencer.

Talvez a diferença principal entre as duas abordagens ao jogo seja a orientação da tensão do jogador. Na "paidia", esta orienta-se para a rivalidade, contra os outros jogadores concorrentes a vencer. No "ludus", luta-se para superar um obstáculo.

O "ludus" associado à "alea", como falamos anteriormente, não pode existir no jogo de azar em estado puro; no entanto é possível a sua presença em jogos em que exista uma situação mista como por exemplo os jogos de cartas chamados de "paciências".

A representação teatral será o resultado mais notório de uma associação bem conseguida entre o "ludus" e a "mimicry". São jogos de construção, portanto, da natureza própria do "ludus", que são sempre jogos de ilusão.

O contraponto da "ilinx", da vertigem, será sempre o factor disciplinador do "ludus". Ele neutraliza as pulsões desta atracção para o abismo e para o perigo.[12]

1.3.4. A corrupção da realidade e a vocação social do jogo

Uma estratégia implica uma noção de unidade do todo, ou seja, é impossível ter uma estratégia absolutamente racional na realidade, que não se consiga definir como um todo transparente.[13]

A preferência que uma dada cultura dá a um tipo de jogo, caracteriza-a pela forma como gere o seu destino.[14]

Existe, portanto, uma vocação social dos jogos. Esta vocação social pressupõe que eles facilmente se prestam a todos os tipos de transformações e enriquecimentos, que poderão chegar à institucionalização.

A coexistência da realidade com a realidade alternativa, que é o mundo do jogo, pressupõe uma corrupção, uma perversão da realidade primeira sobre o segundo.

Uma dada instituição contém, na sua estrutura, uma base conceptual de regras e modos de funcionamento.

Aqui, não é de um jogo que se trata, é da realidade e, por isso, não existe uma entrada voluntária do "jogador". O que implica a realidade num jogo é a sua corrupção e subversão.

A corrupção num jogo não se deve à existência de "batoteiros" ou de jogadores "profissionais", mas, unicamente, ao contágio da realidade.

O "batoteiro" permanece no universo do jogo. Se contornar as regras é porque, pelo menos, finge respeitá-las, tenta enganar, as suas armas são a desonestidade e a hipocrisia. Então, ou é descoberto e posto fora do jogo, ou não, e o jogo continua.[15]

Os vários tipos de jogos têm as suas próprias corrupções, corrupções *dedicadas.*

A "alea" é corrompida pela tentativa de previsão. Para aquele que se entrega ao destino surge-lhe a tentação de experimentar prevê-lo, para isso criando, por exemplo, cálculos de probabilidades. Não está a fazer "batota", está a corromper por dentro toda a estrutura, pondo-a em causa.

Na "mimicry", esta corrupção produz-se quando o simulacro é encarado como realidade. Quando aquele que está disfarçado acredita na realidade do papel que está a representar, neste caso, já não é jogo mas crença, como por exemplo as máscaras das culturas animistas.[16]

No "agôn", a corrupção surge pelo simples facto de que este tipo de jogo tem por único objectivo a obtenção do sucesso. São esquecidos todos os tipos de cortesia e respeito pelo adversário quando não se tem em consideração que estas condutas também fazem parte do lugar do jogo. Quando existe uma implacável concorrência " a guerra afasta-se, então, do torneio, do duelo, em suma, do combate com regras, em campo fechado, para encontrar a sua forma plena na destruição em massa e nos massacres de populações."[17]

Estas formas de corrupção entram directamente no âmago da estrutura

do jogo, e destituem a validade das suas precárias e duvidosas convenções, fazendo, desta forma, o movimento, a dinâmica social muitas vezes necessária. No entanto as estruturas do jogo adoptadas na sociedade têm a função de balizar o desenvolvimento da civilização. A sua função social é particularmente criativa.

Os jogos são resíduos de culturas passadas ou exóticas. São indícios de organizações sociais outras, que não a realidade quotidiana, onde se inserem com esse estatuto. São sempre alheios ao funcionamento da sociedade onde aparecem.[18] São uma actividade paralela, independente, que se opõe aos gestos e às decisões da vida corrente através de características que lhe são próprias e que fazem com que sejam um jogo.[19]

Existe, portanto, uma dialéctica entre os domínios do jogo e o "jogo da vida " corrente. Essa relação advém dos resíduos arqueológicos que o mundo do jogo contém na sua natureza histórica.

O que era instituição, pode agora encontrar-se decadente e tornar-se em mera formalidade de prestígio. Sem qualquer repercussão real na sociedade, esta decai para o nível de uma mera regra de jogo. [20]

O objectivo de Roger Caillois é lançar as bases de uma sociologia a partir dos jogos.

Estes, pelo facto de estarem à margem de consequências reais, e restritos ao seu mundo idealizado, criam um espaço muito fértil de cultura.

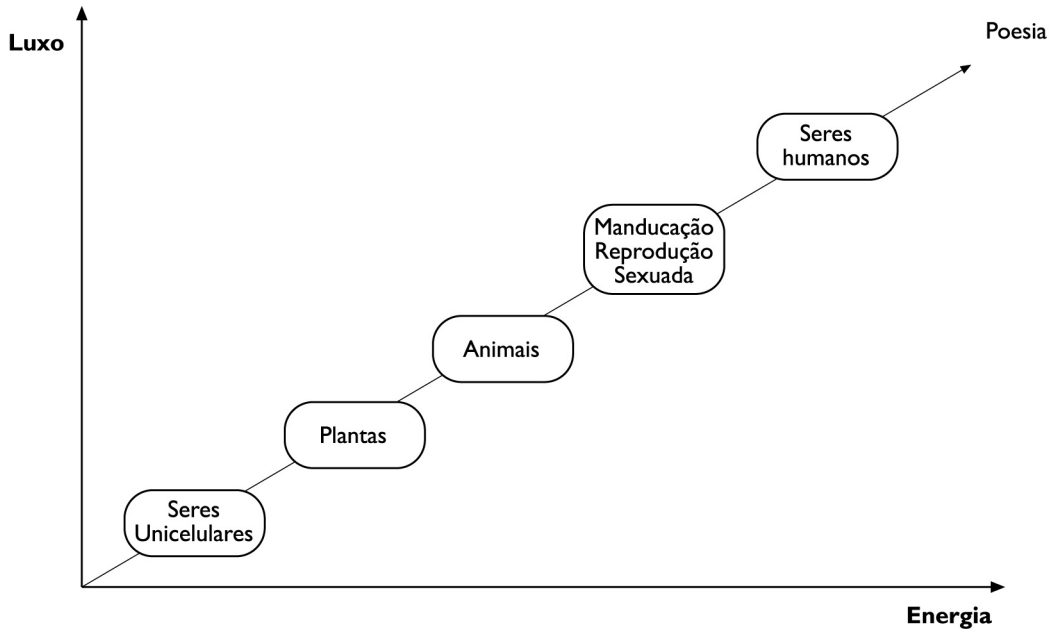
1.3.5. Os sub-tipos essenciais e a realidade ocidental

No que concerne à associação dos diferentes tipos de jogos em sub-tipos, torna-se evidente que a vertigem, o "ilinx", nunca se poderia associar a uma realidade sujeita a regras e ao mérito próprio, que é o lugar do "agôn".
Também a simulação, a "mimicry" e a sorte, a "alea", não encontram sentido na existência mútua das suas naturezas, já que nenhuma simulação pode iludir o destino.
Dois pares de jogos se entrecruzam de forma original na sua natureza, mas que são o exacerbar do negativo que há no jogo.
A "alea" com o "ilinx" mostram o quão próximas podem estar duas formas de libertação negativa; seria a situação de risco de morte.
A "mimicry" e o "agôn" seriam a ilusão da glória do vencedor ou o vencedor que vence, numa ilusão.
Existem, no entanto, dois pares de jogos que fazem todo o sentido:
A "mimicry" e o "ilinx", que estão ligados a culturas animistas e não têm representação na cultura ocidental "civilizada". A cultura da "máscara" é o elo que cria a unidade social nas sociedades onde a divisão do trabalho é quase desconhecida. É a primeira instituição que cria a génese de um governo.[21]
Por ela se organizavam as estruturas sociais na superioridade de quem possuía a máscara e metia medo e quem não a possuía e tinha medo.[22]
Só era possível sentir-lhe a influência, possuir-lhe o poder, sabendo do seu embuste. Na evolução social e na crescente complexidade, surge o número e a medida e o espírito de precisão favorecendo o aparecimento do "agôn".[23]
A competição e a sorte estão, assim, intrinsecamente ligadas à realidade quotidiana ocidental. Esta é a natureza da sociedade tecnológica, que se organiza entre a sorte do nascimento e dos acontecimentos da biografia do indivíduo social e o mérito e as capacidades do indivíduo.
Um dos fenómenos mais particulares dessa complexidade é a burocracia que é uma espécie de concorrência que coloca o "agôn" no início de toda a carreira administrativa, militar, universitária ou judicial.[24]
O "agôn" e a "alea" juntos são, precisamente, o que Caillois chama de mérito e de sorte, respectivamente.
Sendo, para este, os dois tipos que caracterizam a sociedade ocidental, conclui-se assim que, nesta perspectiva de Roger Caillois, a cultura ocidental vive numa competição sem destino nem causa.

Notas:

1- Roger Caillois, *Os jogos e os Homens*, p. 26
2- Idem, *ibidem*, p.p. 9-13
3- Idem, *ibidem*, p. 14
4- Idem, *ibidem*, p.p. 29, 30
5- Idem, *ibidem*, p.p. 32, 33
6- Idem, *ibidem*, p.p. 33-35
7- Idem, *ibidem*, p. 35
8- Idem, *ibidem*, p. 37
9- Idem, *ibidem*, p. 37
10- Idem, *ibidem*, p. 43
11- Idem, *ibidem*, p.p. 47, 48
12- Idem, *ibidem*,, p. 50
13- Idem, *ibidem*, p. 51
14- Idem, *ibidem*, p. 56
15- Idem, *ibidem*, p.p. 65, 66
16- Idem, *ibidem*, p. 70
17- Idem, *ibidem*, p. 75
18- Idem, *ibidem*, p.p. 80, 81
19- Idem, *ibidem*, p. 85
20- Idem, *ibidem*, p. 87
21- Idem, *ibidem*, p.p. 116, 117
22- Idem, *ibidem*, p. 126
23- Idem, *ibidem*, p. 130
24- Idem, *ibidem*, p. 131

1.4. Um poema positivista: A parte maldita de George Bataille



> "É preciso ser ainda mais positivo que o positivo para dar conta da positividade total do mundo e simultaneamente da ilusão dessa positividade pura."
>
> Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p. 95

A visão da sociedade, proposta por Bataille, parte do facto de que um organismo vivo, na situação que os jogos de energia à superfície do globo determinam, recebe, em princípio, maior energia do que a necessária à manutenção da vida: a energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada no crescimento de um sistema (por exemplo de um organismo). Se o sistema deixa de poder crescer, ou, se o excedente não pode por inteiro ser absorvido no seu crescimento, passa a ser, necessariamente, requerido perdê-lo, sem ganho, despendê-lo de bom grado ou não, gloriosamente ou, caso contrário, de maneira catastrófica.[1]

A parte Maldita começa com a constatação de que não existe um meio correcto e unânime que permita definir o que é útil para o homem.[2] Portanto, o que é inútil também não está completamente assegurado. Desta forma, existem duas partes distintas na actividade humana. Uma é balizada e estruturada pela economia da produção e da conservação, a outra é representada pelas despesas improdutivas: "o luxo, as guerras, os cultos, as construções de monumentos sumptuários, os jogos, os espectáculos, as artes, as actividades sexuais perversas..."[3]

Para Bataille, existem quatro grandes grupos ou *formas de despesa*:

- O primeiro é o *valor monetário* que um objecto implica: jóias ou objectos de luxo têm o seu valor de despesa na proporção inversa à função, portanto, quanto mais caro e menos útil maior a despesa.
- O segundo é o *culto religioso*, que implica o sacrifício de homens ou animais, é a produção das coisas "sagradas".
- O terceiro são os *jogos de competição*, com o fito de provocarem um sentimento de "estupefacção" e de intensidade, em que o perigo de morte constitui uma forte atracção inconsciente.
- No quarto grupo estão as *produções artísticas*, que se subdividem em duas grandes categorias: as que comportam *despesas reais* e as que comportam *despesas simbólicas*.

As artes que comportam *despesas reais* são a arquitectura, a música e a dança.

As artes que estão incluídas nos dois grupos são a escultura e a pintura que são *despesas reais* quando acopladas à arquitectura ou a cerimoniais, no entanto, são, essencialmente, *despesas simbólicas*.

As artes que constituem as *despesas simbólicas* são a literatura e o teatro.

Poesia é sinónimo de *perda* e é vizinha de *sacrifício*.[4]

Ao contrário do que a sociedade afirma, para Bataille, é a despesa improdutiva que, ao longo da história, subordinou a produção e, a aquisição é a origem e o fim da vontade em qualquer actividade social.[5]

Um caso paradigmático de despesa foi descrito por Marcel Mauss: o "potlatch".

Este acontece nas ocasiões de mudança, nas situações sociais de mudança: iniciações, casamentos, funerais.

A operação que o efectiva é constituída por uma oferta de uma quantidade considerável de riquezas ostensivamente oferecidas com o fim de humilhar, de desafiar e de obrigar um rival a ficar em dívida e esta dívida tem de ser paga com um *dom,* uma quantidade, em valor maior do que o *ofertado*.

O "potlatch" pode assumir forma de maior dispêndio, quando a oferta é feita na forma de *destruições espectaculares de riqueza*. Nesta forma, ele adquire a natureza do sacrifício religioso, sendo as *destruições* teoricamente oferecidas a antepassados míticos dos donatários.[6]

Poder-se-ia pensar que, esta forma de troca, poderia assemelhar-se a

um antepassado do sistema de câmbio, antecipando em muito tempo o sistema monetário. Mas o "potlatch" não serve a ordem económica, pois o seu processo não é análogo ao empréstimo a juros; nesta situação, a dívida nunca fica realmente saldada, pois o devedor só poderá resolver a sua dívida com uma oferta maior que a que lhe foi ofertada.[7]

É a constituição de uma *perda simbólica*, de estatuto, de nobreza, de honra ou de posição na hierarquia, que dá a esta instituição o seu valor significativo.

É, na visão da psicanálise, a excreção, que se liga, por seu lado, à morte segundo a conexão fundamental existente entre o erotismo anal e o sadismo.[8]

Antes do cristianismo, durante o império romano, os ricos e poderosos deveriam, obrigatoriamente, cobrir os custos dos jogos e dos cultos. O cristianismo individualizou a propriedade e portanto, o detentor desta propriedade, mesmo com excedente, deixou de ter essa obrigação. Assim, esse dispêndio deixou de ter a sua função social, passou a ser um acto meramente pagão. O cristianismo instituiu a esmola livre como despesa excedentária, e esta assumia a forma de distribuição dos ricos aos pobres ou, mais frequentemente, sob a forma de doações às igrejas e aos mosteiro, que assumiram durante toda a Idade Média a maior parte da *função espectacular*.[9]

Todas as manifestações de despesa social *orgíaca, generosa, desmesurada* desapareceram e foram substituídas pelas *despesas funcionais*.

A burguesia moderna distingue-se, então, da aristocracia, pelo facto de ter consentido em *despender* só para si, no interior do seu mundo, dissimulando as suas despesas, tanto quanto possível, aos olhos das outras classes.

Isso deve-se à origem da sua riqueza, à sombra de uma classe nobre mais poderosa que ela.

A burguesia, segundo Bataille, desenvolveu, a partir do século XVII, esta concepção racionalista da representação do mundo, estrictamente "económica", no que diz ser o sentido "vulgar", o sentido "burguês".[10]

Assim, quer a vertigem da religião, quer os movimentos operários, devem ser encarados como os impulsionadores da convulsão social e, por isso, constrangem a sociedade a utilizar a exclusão social, criando estratos e lugares distintos para "realizar uma modalidade de despesa tão trágica e tão livre quanto possível, e, para introduzir, ao mesmo tempo, formas sagradas tão humanas que as formas tradicionais se tornem, por comparação, desprezíveis."[11]

A glória não parou de dominar a existência social e continua a ser impossível empreender seja o que for sem ela. Nos estados de "excitação" máxima acontece um certo estado de "toxicidade" que provoca o que se pode chamar de impulsos ilógicos e irresistíveis, no sentido da rejeição dos bens materiais ou morais que teria sido possível utilizar racionalmente.

Esta perda, que forma o êxtase da glória, é o "agôn" de Caillois, e, o seu volte face, a sua *despesa*, é que ela é acompanhada da prática cega da *perda* pessoal ou social.[12]

Torna-se possível, abandonando toda a reserva, atribuir à utilidade um valor relativo. Os homens asseguram a sua subsistência, ou evitam o sofrimento, não porque essas funções envolvam por si próprias um resultado suficiente, mas para aceder à *função insubordinada da despesa livre*. Ou seja, a utilidade das acções úteis serve para o homem poder fazer as suas acções inúteis.
Assim, nesta visão da sociedade humana de Bataille, o *objecto primeiro* do princípio de uma *economia geral* é a *despesa* ou consumação das riquezas.[13]
Mas estas riquezas são, antes de tudo, excesso de energia que tem de ser libertada. A vida, desde o ser unicelular até ao homem, com o aumento da complexidade dos seres vivos, aumenta o seu dispêndio, aumentando o seu "luxo".
Existe uma pressão da vida para a expansão. Ela ocupa todo o espaço disponível, mais espaço lhe dessem, mais ela crescia. Esta pressão de expansão, que caracteriza a vida, é um efeito do excesso de energia.[14]
O primeiro efeito desta pressão é o crescimento da vida, desde a água ao solo, e do solo ao ar; desde o ser unicelular até às plantas e depois animais, aves, insectos e, por fim, o homem: o maior "dispêndio".
O segundo efeito da pressão é a delapidação ou o luxo: a resposta, por excelência, ao excesso de energia.[15]
A pressão acarreta, para além do crescimento, também a aniquilação, que é o fenómeno que designamos por morte, ela também um "luxo".[16]
Assim, os três luxos da natureza são a manducação, a morte e a reprodução sexuada.
A manducação das espécies umas pelas outras é a forma de "luxo" mais simples.[17]
Mas a manducação traz a morte, no caso dos animais, embora sob a forma acidental. A morte, "sob a sua forma fatal e inexorável, é certamente o mais custoso". A "complicação dos corpos" dos animais é, já de si, um luxo da natureza; mas a morte é a forma do culminar desse luxo.
A reprodução é, na sua forma mais simples, o fenómeno da cissiparidade, forma mais simples de reprodução, mas a complexidade faz com que o ser abdique do aumento do seu próprio crescimento, para aumentar o número de seres seus semelhantes.[18]
A extensão pelo trabalho e pela técnica é o luxo do homem. Este tem a faculdade de utilizar uma parte da energia disponível no aumento, não biológico mas técnico, das suas riquezas em energia.[19]
" (…)do mesmo modo que o herbívoro é, por comparação com a planta, um luxo – e o carnívoro o é, por comparação com o herbívoro -, também o homem é, de todos os seres vivos, o mais apto a consumir intensamente, luxuosamente, o excedente de energia que a pressão da vida propõe, em incêndios convenientes, à origem solar do seu movimento."[20]

Na energia da "parte maldita", a permutação é total. Tudo se equivale igualmente, numa uniformidade em que só existe um dos extremos da alteridade: ou uma alteridade total ou uma metamorfose total.
No entanto, a "parte maldita" é uma imagem crítica da sociedade e da natureza humana. Uma imagem do "mesmo", mas uma imagem de crítica, também.
Existe um equivalente, na concepção de comunicação, nas linguagens computacionais: na "parte maldita" é a "energia" o seu *átomo primordial*; na lógica computacional, é a linguagem binária, do zero e do um, que potencia a permutação entre texto e imagem, entre imagem e som, entre som e texto, pois, se não existir uma informação predefinida, do que todo o resto da informação é, as sequências são algo de absolutamente anónimo; ou seja, é preciso dizer o que a *coisa* é antes de se apresentar o seu conteúdo, é preciso que exista uma informação identificativa, uma espécie de alteridade, para que a informação seja algo realmente, e não uma massa imperceptível de *ruído*, que seriam sequências incompreensíveis de zeros e uns. [21]
A positividade da "parte maldita" é a forma do mesmo, a desqualificação de qualquer elo social, que não a "perda".
Metáfora irónica de um mundo absolutamente positivista, de uma transparência que torna todo o tipo de contexto simbólico em algo irrisório.

Notas:

1- Georges Bataille, *A Parte Maldita* precedido *de A Noção de Despesa*, p. 62
2- Idem, *ibidem*, p. 27)
3- Idem, *ibidem*, p. 30)
4- Idem, *ibidem*, p.p. 31 - 33)
5- Idem, *ibidem*, p. 34)
6- Idem, *ibidem*, p.p. 35 - 37)
7- Idem, *ibidem*, p. 36)
8- Idem, *ibidem*, p. 37)
9- Idem, *ibidem*, p. 39)
10- Idem, *ibidem*, p. 41)
11- Idem, *ibidem*, p. 46)
12- Idem, *ibidem*, p. 47)
13- Idem, *ibidem*, p. 51)
14- Idem, *ibidem*, p. 70)
15- Idem, *ibidem*, p. 72)
16- Idem, *ibidem*, p.p. 72, 73)
17- Idem, *ibidem*, p. 74)
18- Idem, *ibidem*, p. 75)
19- Idem, *ibidem*, p.p. 76, 77)
20- Idem, *ibidem*, p. 78)
21- François Fluckiger, *Understanding Networked Multimedia: Aplications and Tecnology*, p.p. 312, 313

1.5. A "morte da realidade" ou morte do discurso social

O crime que é relatado aqui é a "morte da realidade" e o "extermínio da ilusão", ilusão "vital", que é o que, do fundo da realidade ausente, é acessível ao homem.
Ao reflectir sobre a situação da sociedade actual, no ocidente, Jean Baudrillard afirma que aconteceu o "crime perfeito" e esse é o "extermínio da realidade".[1]

1.5.1. O tempo

Numa época em que "o presente e o futuro, o real e o virtual, o bem e o mal, o eu e o outro, se indiferenciam" [2] desapareceu a distância entre os signos e o sentido de um discurso. Toda a sociedade é motivada pela gestão de carreiras e por uma sucessão de eventos inconsequentes.
Não existe uma ideia de futuro, não existe uma "ilusão" de futuro. Vive-se num tempo sempre presente, em que o "outro" é anulado pelo "mesmo".[3]
O "crime perfeito" consiste, então, numa "actualização total dos dados", criando uma duplicação da realidade, um simulacro dentro de um simulacro.[4]
Destituída a distância de espaço e de tempo, destrói-se o fascínio pelo outro.
Tudo estará feito, tudo pronto a ser usado num gigantesco *ready-made* em que a vontade só pode ser a do usuário, do cliente que se serve da realidade. Talvez, como referido por Derrick de Kerkho, em "A pele da cultura", voltemos a um estado de tribo recolectora e nos fascinemos, já não pelas flores, plantas ou animais, mas por algo que já lá está, mas, noutro plano, no imenso plano virtual.
Esta é a imagem do *grande outro*, da maior das mentiras, que acaba por ser o simulacro, que, também, é ilusão, e o círculo fecha-se. Estamos de novo infinitamente longe do outro.[5]
Passado e futuro são hoje uma virtualidade. Baudrillard sita Bertrand Russel, na proposta deste de que o mundo teria sido criado há alguns minutos, mas dotado de uma humanidade que se lembra de um passado ilusório.[6]
Nem passado, nem futuro, nem a nossa realidade objectiva são verdadeiros. A proposta de Baudrillard é que a verdade é a do simulacro.
Vivemos numa espécie de sonho, num presente eterno. Hoje caminhamos

para uma artificialização total. Até no controlo da genética humana queremos fazer a maior das fatalidades, produzir o nosso futuro em absoluto, sem surpresas, controlado, previsto e projectado.

1.5.2. A consciência

A consciência não é mais do que um excesso secundário, à laia de Bataille, e o mundo é um "fantasma" em que a consciência não é mais que uma simulação supérflua.[7]
A pressão do mundo, como em Bataille a pressão da vida, transforma a "nossa vontade" numa "gravidez nervosa" ou numa "prótese enervada artificialmente".
Já não somos nós que ditamos as regras do "jogo do mundo", é este que, autonomizado do homem, nos obriga a "querer mesmo quando o não desejamos".[8]
E deste "jogo da realidade" já nós não podemos sair. Já não é uma totalidade fechada, uma totalidade de imagens, símbolos ou instrumentos, necessariamente limitada espacial e temporalmente. É, isso sim, uma realidade sem fito, sem tempo e num único plano transparente e sem fascínio.
Nesta *claustrofobia* do real, o grande mito é o "nada" do crime original e o que nos "salva" é esse "alguma coisa" a que convencionámos chamar de "real".[9]
A máscara é, realmente, uma mentira, como denota Caillois, mas é precisamente por se descobrir mentira que o rosto no espelho não se reconhece.
Nesta permuta infindável, o "eu" nunca é uma situação estável e a tensão é insuportável, pois não se distingue um horizonte, uma finalidade.[10]
Nem passado, nem futuro, nem a nossa realidade objectiva são verdadeiros.
A proposta de Baudrillard é que a verdade é a do simulacro.
Vivemos numa espécie de sonho, num presente eterno. Hoje caminhamos para uma artificialização total. Até no controlo da genética humana queremos fazer a maior das fatalidades que é produzir o nosso futuro em absoluto, sem surpresas, controlado, previsto e projectado.
A única esperança seria a ilusão, a única forma de diferenciação com a morte do mundo simbólico.
"Em última análise, o objecto e o sujeito são um."[11]

1.5.3. A vontade

O homem deseja querer, ter vontade de alguma coisa. E deseja crer, acreditar no chão que pisa, acreditar que o seu plano do real tem profundidade, que não é a secura de um plano que envolve por completo o sujeito de uma mentira insuportável.[12]

Não é a ilusão que nos transtorna, essa seria algo a descobrir, repleta de fascínio. O que realmente não encontramos é esse real que se furta a uma objectivação.

Para Baudrillard, provavelmente, não há real, nem sequer alguma coisa, há nada, que para ele é "a ilusão perpétua de um objecto não captável e do sujeito que crê captá-lo." [13]

O plano de representação entrelaça-se até ao infinito e não consegue encontrar nada mais que esse grande "Mesmo" esse *grande outro* [14] que nada diz e que nada sente.

Portanto, o mundo é uma "ilusão radical", uma hipótese como outra qualquer, num jogo de quadros dentro de quadros. É a ilusão que se torna realmente "radical", ou seja, "uma hipótese como outra qualquer", num "encadeamento de desilusões".

Substituiu-se a "ilusão do mundo" pela "simulação do mundo", mas ambas são casos particulares do que se pode chamar real.[15]

A "ilusão" é, para Baudrillard, a "maneira que as coisas têm de se dar pelo que são", e, esta será a única forma de acesso à realidade, pois "as coisas são aquilo por que se dão." [16]

O homem da cultura ocidental quer deixar de ter o prazer da distância e do fascínio, ao tornar-se ele mesmo um deus.

Mas é um deus menor, que vive na "relatividade da luz". [17]

Existem, então, duas presenças inequívocas na obra de Baudrillard: o "eu" que se ilude e o *grande outro* que produz a ilusão, de tal modo que a simulação é um "gigantesco dispositivo de sentido, de cálculo e de eficiência que engloba todos os nossos artifícios técnicos até à realidade virtual actual", fazendo com que a ilusão do signo se perdesse "em proveito da sua operação". [18]

O desejo é a primeira e a última das necessidades do homem. Numa realidade onde "não falte nada", vive-se num sonho sem vontade. Será, talvez, a melhor imagem do "sonho das plantas", que Maria Zambrano, com tanta beleza, sensibilidade e intuição, descreve como o ser que vive no "sonho da vida". "A planta está sempre presente." [19]

No entanto, este sonho é a morte do simbólico, desse lugar que serve de intermediário entre um ser e o outro.

1.5.4. A "inteligência artificial"

A "desilusão radical do pensamento" acontece com a tendência da sociedade para uma "inteligência operacional pura", restando então saber se o sentido é, também, uma ilusão, e se este é, também, uma ilusão útil para o homem.
Ou seja, a finalidade da existência do homem cumpre o objecto da vontade deste.
Neste ciclo interminável de sobreposição de quadros, onde se encontrará esse destino da vontade, senão numa função de fazer a máquina continuar a andar?
Função infinitamente repetitiva do mesmo sobre o mesmo.
O ser humano do futuro "já não terá umbigo", o passado será mera ilusão ou virtualidade.
Morre a história e morre a realidade; viver-se-á num eterno presente, num "destino artificial", desvinculando o homem da sua origem natural.[20]
Interior e exterior permutam incessantemente. Desde os *reality-shows*, até aos *ready-made* de Duchamp, o percurso foi o de "libertar" o sujeito e o objecto de serem, deixou de se ter a certeza de que o homem é um ser individual.
Tudo se torna *discretizável*, no modo discreto, atómico; tudo se converte em zeros e uns numa "promiscuidade" sem sentido, só evitável pela distância do "diferido".

"Tempo real" do "tempo virtual" é o simulacro "perverso" do real.
Baudrillard recorre aqui à relatividade da luz e à nossa percepção em diferido, para constatar a distância, sempre impossível de colmatar, entre o "eu" e o "outro".[21]
E fala que a troca simbólica, que é a troca no sentido mais geral, é incompatível com o tempo real.[22]
Assim, o valor, a realidade do valor, é uma possibilidade simbólica que, sem a polaridade das diferenças, sem a natureza geral da alteridade, do feminino e do masculino, do verdadeiro e do falso, do bem e do mal, se torna um girar indiferenciado, sem causa, sem vontade, sem linha do horizonte, na realidade, sem valor.
A inteligência artificial é "o pensamento finalmente realizado". E, do mesmo modo que a ilusão das imagens desapareceu na realidade virtual, ou a ilusão do corpo desapareceu na descoberta do genoma humano, também a inteligência humana se torna um engano, ao conseguir tornar o seu modelo a "máquina cibernética reflexa".[23]
Esta ideia de que tudo pode ser artificial, a ideia do outro como algo artificial, descreve uma visão do real em que a transparência se torna a maior das estranhezas.
Como em "O Banal", que Sami-Ali descreve sendo uma patologia, onde é preciso um complexo estratagema para se encontrar onde está a projecção.[24]

Ao contrariar a afirmação do Dr. G. Jefferson de que uma máquina não consegue escrever um soneto ou compor um concerto de música, por não ter pensamentos ou emoções, Turing diz que Jefferson "teria que ser, para além dele mesmo, outra pessoa, para saber se essa pensava e sentia". O mundo poderia ser uma absoluta simulação, todas as outras pessoas poderiam fazer de conta que sentiam." [25]

Para Baudrillar, não existe lugar para o mundo e, simultaneamente, para o seu duplo. Parece existir no homem uma tendência para uma *transladação* para a cópia mecânica.

Contraria aqui a ideia de Marshal Macluham das "técnicas como extensões do homem", para falar das técnicas como "exclusões do homem".

1.5.5. "Morte" do sujeito e "morte" do objecto ou a ironia da ilusão

> "Objects, which also proselytise as objectivity and objectification, lack the soul of their brothers, the things with their big families, the somethings, everythings, and anythings." [26]
>
> Peter Shummann, *What, At the End of This Century, Is the Situation of Puppets and Performing Objects?*, p. 50

A ironia é que a ilusão já não é uma projecção sobre o objecto. É a ironia do próprio objecto da técnica que oculta a primeira ilusão, a do mundo.
Assim, a ironia é a "forma universal da desilusão".[27] É ela, segundo Baudrillard, a única forma espiritual do mundo moderno, que aniquilou todas as outras possibilidades. Já o objecto deixou de ser função do sujeito, ele é a sua própria função objectivada e artificial do mundo que nos rodeia, e reflecte, na sua transparência, a ausência do sujeito.
À função crítica do sujeito, sucedeu a função irónica do objecto: "(...) Parece, com efeito, que, se a ilusão do mundo está perdida, a ironia, essa, passou para as coisas." [28]
Existe, então, em Baudrillar, um sentimento forte de solidão, e provavelmente este sentimento é uma opção. Não existe alteridade sem solidão, não existe ser consciente de si que não sinta a sua solidão. Como Maria Zambrano define: "o homem é o ser que padece da sua própria transcendência." [29]
Abandonada a transcendência e a metáfora, a realidade torna-se uma sucessão interminável de metonímias, algo que pertence ao todo mas que o não referencia directamente, apenas o alude, sem o afirmar, sem o conter. O real fica, assim, longe de qualquer abrangência e o que o homem pode fazer é tomar a parte pelo todo de forma ilusória.
Sem horizonte projectivo, que é uma estratégia vital, existem só estratégias "fatais", de tal modo que a responsabilidade se torna difusa, já ninguém consegue inspirar um cunho suficientemente sério aos rituais. Já ninguém se responsabiliza pelo outro. Já o outro está infinitamente distante, nesta realidade que não se realiza, que vive sem a transcendência, mas com a necessidade dela.
O homem já não tem tempo para se responsabilizar realmente. A responsabilidade é permutável como uma *batata quente*, como algo que constrange a ser assumido, porque sem sentido real. Libertação da vontade, porque esta pesa na culpa; ela é delegada na tecnologia da transparência, que alude ao "nada".
O homem vive, para Baudrillard, na auto-consumação : "O crime perfeito seria criar um mundo sem falhas e retirar-se dele sem deixar marcas." [30]

Felizmente, o homem não é perfeito, e transporta para as suas virtualidades todo o tipo de defeitos: "vírus, lapsos , germes e catástrofes".
Portanto, a humanidade não se desembaraçar-se-á facilmente do "cadáver da realidade", que perdurará no tempo sem tempo, como o "exótico" de um tempo que não se saberá a certeza da sua existência.[31]
Mas este processo do real se tornar em "hiper-real", não passa de uma ilusão que permuta noutra: "Enquanto uma ilusão não for reconhecida como um erro, o seu valor equivale exactamente ao de uma realidade. Mas uma vez reconhecida a ilusão como tal, ela deixa de o ser." Então "É (...) o próprio conceito de ilusão, e só ele, que é uma ilusão." [32]
Para Baudrillard, a problemática centra-se na ilusória distinção entre sujeito e objecto, que é mais notória quando se reflecte sobre fenómenos não captáveis pela nosso aparelho perceptivo, como os fenómenos ao nível microscópico.
Aqui, a limitação perceptiva é acompanhada de uma dificuldade cognoscível, porque o objecto é de difícil definição, senão mesmo impossível, a não ser por meio de estruturas abstractas e algo especulativas. Observa, então, Baudrillard:
"Sempre nos preocupámos com as condições em que o sujeito descobre o objecto, sem a menor investigação acerca daquelas em que o objecto descobre o sujeito." [33]
A poética das coisas é talvez esse fascínio, que se transforma em vontade e nos focaliza o horizonte. É esse fascínio pelo *objecto que também é sujeito*, que nos faz transbordar emoções e realizações.
Afastados que estão os seres das coisas, e os seres dos seres, nessa lonjura que Walter Benjamin chama de "aura" : "(...) a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja (...) Lonjura que é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantém-se 'longe, por mais próxima que esteja'. A proximidade propiciada pela sua matéria não afecta a lonjura que mantém depois da sua manifestação." [34]

1.5.6. O elo entre a realidade e o "ser"

Ao ser que transporta a linguagem já não lhe resta senão acreditar que é um corpo orgânico e que é também natureza, já que a linguagem se desvinculou da realidade.

É, então, à "omnipotência do pensamento" [35] descrita por Freud, mas em tensão com a racionalidade, que devemos a nossa parcela de real, a nossa esperança de real.

Sabemos da existência de outros, pela esperança subtil da *omnipotência do nosso pensamento*, que nos liga intrinsecamente ao "outro": objecto do pensamento que acredita ser acção - mesmo que ínfima - que tem esperança.

Pelo "padecer da nossa própria transcendência" como falaremos à frente, aquando da descrição da cosmogonia de Maria Zambrano, descobrimos o "outro" como fazendo parte da nossa vontade, ele está na origem da vontade, como elemento de mudança do "eu" dentro do "ser". [36]

As fases de crescimento descritas por Freud, explicitam bem - para além dessa presença do corpo próprio, do corpo orgânico e sensível - , a necessidade do outro para a formação da identidade individual.

Primeiro, a fase do "auto-erotismo que é a actuação por si própria de cada uma das diferentes componentes do instinto sexual, com o fim de obter e encontrar a sua satisfação no próprio corpo." Na fase do "narcisismo", que antecede a "escolha objectual", os instintos sexuais, até aí actuando isoladamente, conjugam-se numa unidade, e encontram um objecto que não é ainda exterior ao indivíduo - génese diferente da de Jacques Lacan, como falaremos seguidamente- encontram o "eu". A "escolha objectual" acontece sem o "narcisismo" ter desaparecido e é motivada pelo desejo sexual, o desejo do outro.[37]

O motivo deste desejo pelo outro, muda, com Maria Zambrano, que discorda de Freud. Para esta autora, existe uma "ética do sonho", que é o comportamento do sujeito "privado de tempo".[38]

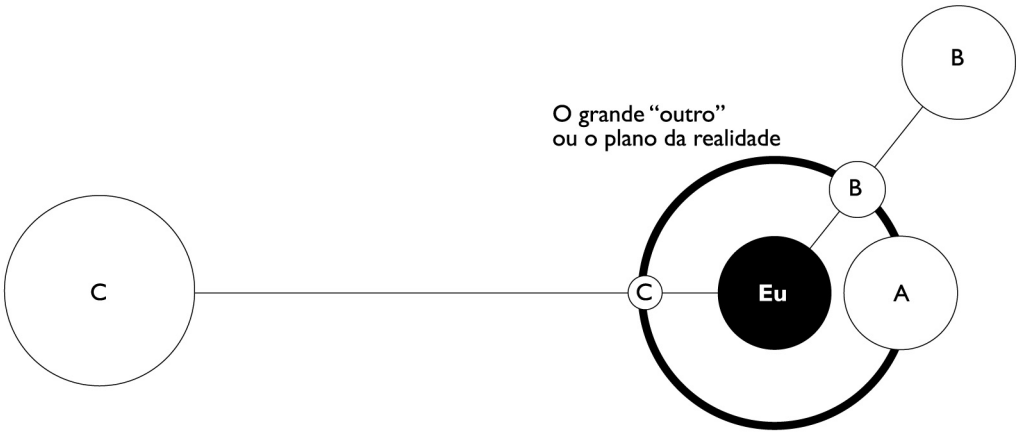
A inibição da repressão moral não é necessária para que o sujeito não assista à grande maioria do que se passa na psique, pois, o ser precisa de tempo, quer para um sonho, realidade no sonho, quer para a realidade espaço-tempo. Uma atenção prolongada a certas vivências, leva-as ao terreno do ser.

"O não escolhido pela claridade da consciência fica fora do tempo, sob o tempo, nos infernos da temporalidade sem tempo, ali onde não haver tempo é uma verdadeira e radical privação." [39]

O sujeito não é uma coisa ou ser acabado e fixo, é vivo, por ser incompleto. É um núcleo vivente que vai sempre mais além, sem se alcançar. Padece da sua própria transcendência e no sonho padece a realidade. A manifestação desta transcendência é a "esperança".[40]

Aqui "omnipotência do pensamento" é vista como esperança no real, na existência do outro.

1.5.7. O "grande outro" ou o plano da realidade



Nota à ilustração: O "eu" está rodeado pelo "grande outro" ou plano da realidade. Neste plano o objecto "A" pertence-lhe, ou está o mais próximo possível, seriam os braços do corpo próprio do sujeito, ou o aro dos óculos de quem os usasse. "B" seria um objecto que teria aparência maior que "C" mas seria mais pequeno, só que mais perto.
O espaço é uma forma de sensibilidade e uma forma de subjectividade, uma forma de fé primeira no real, uma realidade social primeira.

A "omnipotência do pensamento" transmite-nos o poder que a linguagem ainda pode ter, o seu lugar na relação do "eu" com o seu objecto que também é sujeito, o "outro" que, pela fé na alteridade, não nos isola entre o "eu" e um grande e único "outro", sem mais.
Existe uma nostalgia do particular, isto é - no extremo -, nessa infinita distância que vai ao "outro", no fascínio que podemos sentir nessa lonjura, a origem da vontade de criar realidade ao sentirmos "outros", e não "outro".
Ou seja, sentimos primeiro o "eu" em contraste com o "grande outro", pela alteridade constatamos os objectos na sua solidão, e nesta diferença, nesta lonjura, existe uma crença, essa crença é a realidade social primeira.
No espaço, por sabermos de outros, uns mais perto outros mais longe, (nunca, demasiadamente perto, ou quase nunca, embora aconteça, por vezes, uma proximidade de plenitude, a empatia [41]) criamos a noção de espaço em movimento, movimento que está na temporalidade.
Existem, então, duas presenças inequívocas na obra de Baudrillard, o "eu" que se ilude e o *grande outro* que produz a ilusão.
Criamos, então, o espaço-tempo, as duas formas de "sensibilidade" do real, como refere Maria Zambrano.[42]

Se o mundo fosse todo ele exterior, o "eu" seria esmagado pela claustrofobia de estar inteiramente rodeado de um gigantesco "outro", e isso seria a constatação de um plano de representação artificial, como Foucault de certa forma transmite, ou como Lacan decifra na origem da "experiência do eu", que é, " em primeiro lugar num outro, mais avançado, mais perfeito do que ele que o sujeito se vê. Em primeiro lugar, ele vê a sua própria imagem no espelho numa época em que é capaz de a aperceber como um todo, ao passo que ele próprio não se sente como tal, pelo contrário, vive no caos originário de todas as funções motoras e afectivas, que é o dos primeiros seis meses de vida." [43]

Se o mundo exterior se tornasse numa extensão da consciência, como diz Derrick de Kerkho, no seu livro "A pele da cultura" [44], comparando este futuro fenómeno tecnológico com as culturas "primitivas", então deixaria de existir a alteridade e a identidade.

Numa perfeita promiscuidade – e, aqui, não se utiliza a palavra no sentido convencional e moral, mas como interior e exterior serem o mesmo no ser – seria o uno de toda a matéria ao encontrar-se na morte, que é o que seria a abolição da alteridade, numa homogeneidade total.

O uno de Maria Zambrano só é belo porque ele não é, será. Será, não o imiscuir de toda a alteridade, mas, o *encontro de todos os encontros*.

Para além da sua natureza religiosa de Uno como Deus, para Maria Zambrano este também é esperança. E, a morte, a abertura para a vida e para a total liberdade

Aqui, provavelmente, esperança de um *encontro* como se fosse o *encontro de todos os encontros*, e, este, está "no fim dos tempos" [45], não se encontraria numa tecnologia actual.

Esta presença sem volume, sem dimensões, plana, que representa o "grande outro", é quebrada pela crença na distância e na alteridade, que "mantêm a tensão entre o pensamento e realidade. É este facto que assegura ao pensamento a sua singularidade, pela qual ele é acontecimento." [46]

Notas:

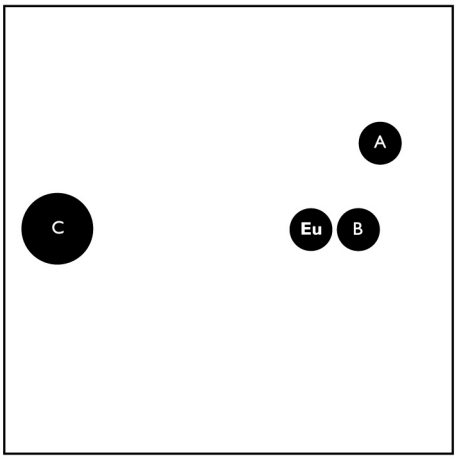
1- Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p. 20
2- *Idem*, *ibidem*, p. 11
3- *Idem*, *ibidem*, p. 13
4- *Idem*, *ibidem*, p. 48
5- *Idem*, *ibidem*, p. 53
6- *Idem*, *ibidem*, p.43
7- *Idem*, *ibidem*, p. 33
8- *Idem*, *ibidem*, p. 34
9- *Idem*, *ibidem*, p. 36
10- *Idem*, *ibidem*, p. 43
11- *Idem*, *ibidem*, p. 21
12- *Idem*, *ibidem*, p. 36
13- *Idem*, *ibidem*, p. 37
14- Ver página 105 - O "grande outro"
15- Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p. 39
16- *Idem*, *ibidem*, p. 40
17- "Felizmente que os objectos que nos aparecem já desapareceram. Felizmente que nada nos aparece em tempo real, não mais que as estrelas no céu nocturno. (...) Felizmente que nada tem lugar em tempo real, senão seríamos submetidos, na informação, à luz de todos os acontecimentos, e o presente seria de uma incandescência insuportável. Felizmente que vivemos no modo de uma ilusão vital, no modo de uma ausência, de uma irrealidade, de uma não dependência imediata das coisas. Felizmente que nada é instantâneo, nem simultâneo, nem contemporâneo. Felizmente que nada é presente nem idêntico a si mesmo. Felizmente que a realidade não tem lugar. Felizmente que o crime é perfeito." - *Idem*, *ibidem*, p. 29
18- *Idem*, *ibidem*, p. 40
19- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 46
20- Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p.p. 40 - 46
21- *Idem*, *ibidem*, p. 54
22- *Idem*, *ibidem*, p. 56
23- *Idem*, *ibidem*, p. 57
24- O "banal" levanta então a questão mais geral da possibilidade da projecção numa organização social, favorecendo um real que é o literal. (...) A estética do banal não pode ser analisada pelo postulado de que a obra é a expressão directa de uma subjectividade, porque existe uma ilusão de carácter diferente. Aqui é a ilusão do desaparecimento do sujeito e não uma ilusão metafórica, portanto simbólica, *a priori*. Na estética do banal a questão simbólica está precisamente na tentativa de o seu protagonista se querer ausentar dela." - Sami-Ali, *O Banal*, p. 11
25- Jon Agar, *Turing and the Universal Machine*, p. 129
26- Uma tradução possível: Aos objectos que se converteram em objectividade e objectivação, falta-lhes a alma dos seus irmãos, as coisas com as suas grandes famílias, as "alguma coisa", as "todas as coisas" e as "nenhuma coisa". - Peter Shummann, *What, At the End of This Century, Is the Situation of Puppets and Performing Objects?,* p. 46
27- Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p. 102
28- Peter Shummann, *What, At the End of This Century, Is the Situation of Puppets and Performing Objects?,* p. 50
29- "O 'sujeito' não é simplesmente um suporte, um ponto fixo, já completo mas "um núcleo vivente que vai mais além de onde está (...) se não se transcendesse a si mesmo, não teria de se padecer a si mesmo, de padecer a sua realidade".- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 19
30- Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p. 67
31- *Idem*, *ibidem*, p. 70
32- *Idem*, *ibidem*, p. 79
33- *Idem*, *ibidem*, p. 83
34- Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 82
35- Ver página 55 - A "omnipotência do pensamento" em Freud
36- Ver página 124 - O sonho criador
37- Sigmund Freud, *Tótem e Tabu*, p.p. 130, 131
38- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 18
39- *Idem*, *ibidem*, p. 74
E também: "(...) o absoluto dos sonhos é o absoluto moral, a inexorabilidade moral da vida humana. A impossibilidade de se passar sem a moral, o facto dela não depender de a querermos ou não admitir, é o jogo moral espontâneo e, como tal, automático da moral vital. Escapar-lhe é entrar numa fatalidade que é a loucura.(...)" - *Idem*, *ibidem*, p. 140
40- *Idem*, *ibidem*, p. 19
41- "Mostrar-se empático é sentir sem julgar" - Jean Baudrillard, *As estratégias Fatais*, p. 143
42- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 27
43- Jorge Lacan, *O mito individual do neurótico*, p. 73
44- "O mundo exterior vai tornar-se uma extensão da consciência, tal como costumava acontecer com as culturas 'primitivas'"- Derrick de Kerkho, *A pele da cultura*, p. 85 e 86
45- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 141
46- Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p. 122

1.6. Entre Warhol e Giacometti Da metamorfose total à alteridade total

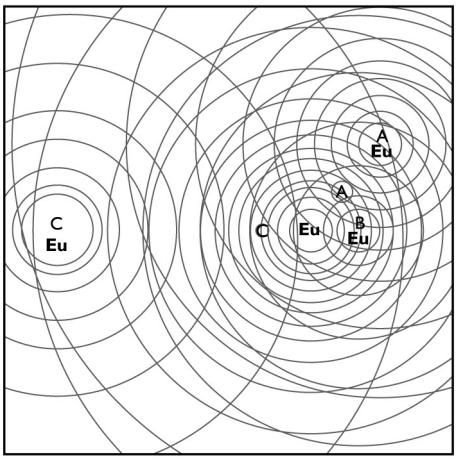
> "É no anonimato do não-lugar que se experimenta solidariamente a comunidade dos destinos humanos.
> Haverá portanto amanhã campo, talvez haja já hoje campo, apesar da contradição aparente dos termos, para uma etnologia da solidão."
>
> Marc Augé, *Não lugar, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, P. 100

Como Augé observa: "(…) A perda do sujeito na multidão ou, inversamente, o poder absoluto, reivindicativo pela consciência individual (…)" [1] implica duas formas extremas de relação do sujeito com a realidade.
Pondo, lado a lado, dois vultos da Arte do século XX, Andy Warhol e Alberto Giacometti, vemos esses dois extremos de sensibilidade perante o real.
È claro que ambos foram notabilizados - não nos iludamos disso - e portanto pode haver mais verdade em Warhol do que em Giacometti, ou, vice-versa.
Não se trata aqui de verdades biográficas, mas de acompanhar um conceito e o ilustrar em dois exemplos paradigmáticos, em que a relação sujeito-objecto está intimamente relacionada com as questões da alteridade.
A imagem conceptual aqui utilizada para Giacometti é a que Jean Genet transmite, no seu livro "O estúdio de Alberto Giacometti", e da sua visão poética.
Trata-se de uma análise conceptual e não de uma abordagem histórica.
No entanto é preciso aqui salientar que do muito que Jean Genet diz acerca do artista plástico, também o dirá acerca dele mesmo. No entanto, não será dado aqui esse enfoque, porque é considerado paralelo ao que aqui se quer expor.
As questões em Warhol são baseadas, essencialmente, em dois autores. Em Jean Baudrillard na sua imagem sociológica e filosófica [2] e em Sami-Ali, na sua imagem psicológica.[3]
Para Warhol, tudo é metamorfose, tudo muda, o eu interior e o eu exterior estão no mesmo sítio, em todo o lado e em lugar nenhum, não há separação entre eles.
"Neste estádio de maquinação, de automaquinação, já não existe espaço crí-

A alteridade na solidão dos seres



A metamorfose como constante permutação dos sujeitos



tico, de uma presença respectiva do sujeito e do objecto, mas um espaço paradoxal, o de uma desaparição respectiva do sujeito e do objecto." [4]

Em Giacometti, acontece, precisamente, o contrário, a alteridade é absoluta, tudo está na mais absoluta solidão:

"A obra de Giacometti transmite ao povo dos mortos o conhecimento da solidão de todos os seres e de todas as coisas, solidão, nossa mais certa glória." [5]

No plano de representação, Giacometti está absolutamente sozinho, Warhol está absolutamente acompanhado.

Warhol afirma: "Uma máquina deveria ser infeliz, visto que é perfeitamente alienada (…)" no entanto "(…) não se sente solitária (…)" [6]

A alteridade é absoluta, em Giacometti, mas ao mesmo tempo descobre-se a forma do mesmo, só que, aqui, em absoluta solidão:

" (…) o manifesto parentesco das suas figuras está nesse ponto precioso onde o ser humano reaverá quanto tem de mais irredutível: a solidão de ser seguramente igual a tantos outros.

Se – e as figuras de Giacometti são incorruptas – o acidente for diluído, que resta afinal?" [7]

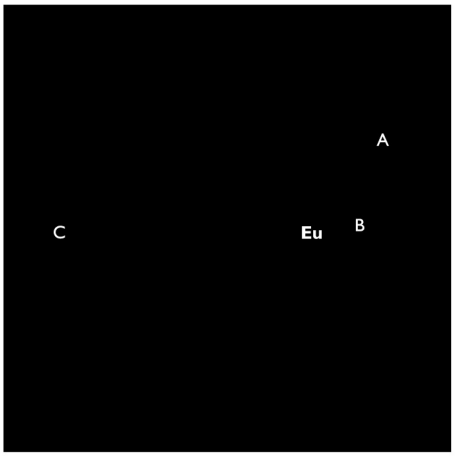
Warhol quase só existe no e para o objecto, Giacometti quase alcança o objecto, sem nunca o conseguir realmente: "Penso que essa beleza – a das esculturas de Giacometti – se cumpre no ininterrupto e incessante vaivém da distância mais longínqua para a mais próxima familiaridade: vaivém imparável, leva-nos a dizer que elas estão em movimento." [8]

Em Warhol, "sujeito e objecto, tempo e espaço, tendem para a homogeneidade absoluta que engendra o retorno encantatório do mesmo." [9]

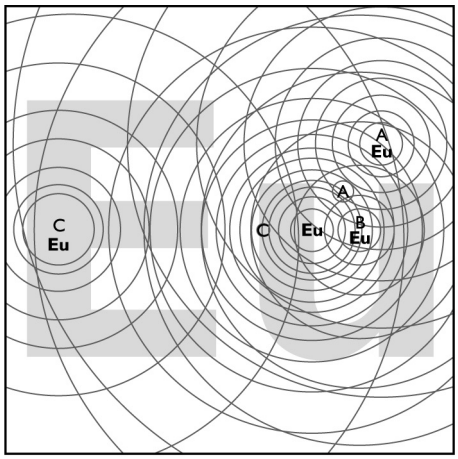
Para Warhol, os objectos são aquilo que são, não há mais nada ali que significar, para Giacometti eles são uma espécie de sujeitos passivos na maior das solidões:

" Um dia, no quarto, ao olhar uma toalha em cima da cadeira tive vivamente a impressão de que, além de estarem sós, os objectos tinham

A alteridade total



A metamorfose total



É pelo "padecer da sua própria transcendência" que o homem se salvaguarda de uma realidade onde tudo seria presente.
Se o homem estivesse rodeado pelo ser, sem ser ele, só "padeceria" como que em sonhos, sem nunca acordar. O tempo seria o puro movimento sem etapas.

peso – melhor, uma ausência de peso – que os impedia de assentar sobre os outros. A toalha estava só, de tal modo só que eu tive a sensação de poder pegar na cadeira sem a toalha se mexer do sítio. Tinha o seu lugar próprio, o seu peso, e até um silêncio próprio. " [10]

O enigma em Warhol "é o de um objecto que se oferece na transparência total, e portanto não se deixa naturalizar pelo discurso crítico ou estético. É o de um objecto superficial e artificial que consegue preservar a sua artificialidade ao libertar-se de toda a significação natural para ganhar uma intensidade espectral, vazia de sentido, que é a do 'fetiche' (…)" [11]

Existem, no entanto, dois pontos em comum:

- O primeiro é o tempo, que parece em ambos ser de um eterno presente, mas funcionando de maneiras muito diferentes.

Em Warhol, tudo parece um sonho de onde não consegue acordar, sonho e não pesadelo, porque a angústia não está presente, ou não se manifesta. Ele próprio afirma a não certeza da sua própria existência: "Desde que fui ferido, tudo parece fazer parte de um sonho. Não compreendo o que se passa. Eu não sei se estou vivo ou morto." [12]

Em Giacometti, o presente é uma opção imperiosa do próprio artista, ele luta para que as coisas à sua volta se mantenham: "(…) Giacometti respeita tanto a matéria que se zangaria se Annette destruísse o pó dos vidros da janela (…)" [13]

- O segundo ponto é a indiferenciação do que é belo, parecendo ambos fascinados por tudo o que os rodeia.

Jean Genet está a servir de modelo para Giacometti e descreve esta situação:

" Estou sentado, muito direito, imóvel, rígido (mexa-me eu e sou logo

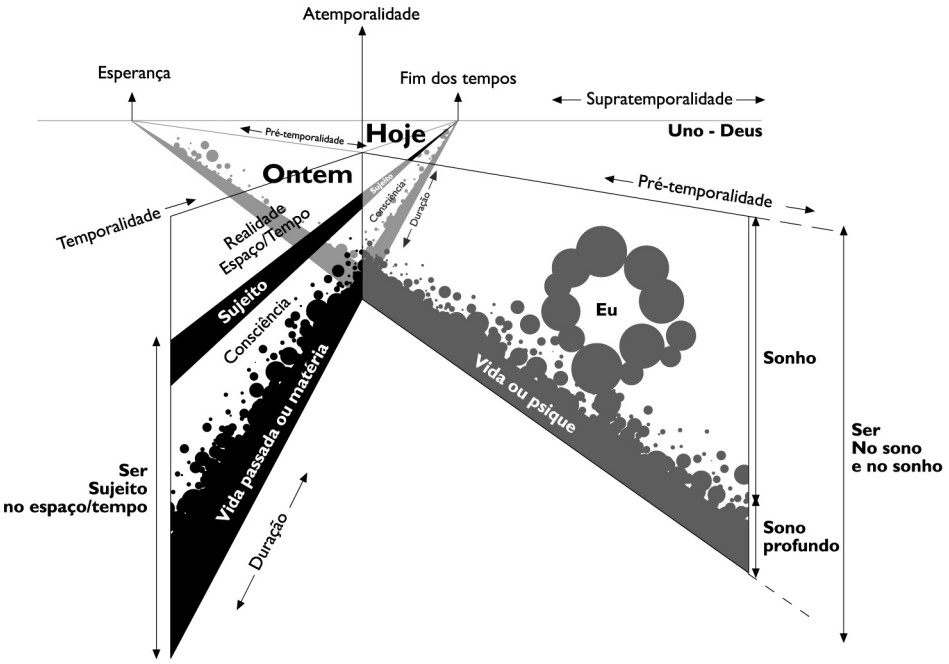
metido na ordem, silenciado e quieto), num banco de cozinha nada confortável.
ELE (COM OLHOS DE ESPANTO) – Como você é belo!
Dá duas ou três pinceladas na tela e, ao que parece, não pára de trespassar-me com os olhos. Depois murmura de si para si: 'Como é belo'. E acrescenta uma conclusão que o espante ainda mais: 'Afinal como toda a gente, hã! Nem mais nem menos.'" [14]
Para Warhol, toda a gente é bela, "toda a gente é uma estrela." [15]

Assim, duas sensibilidades tão dispares, como Warhol e Giacometti, salientam a ideia de que, a tensão entre o sujeito e a realidade pode encontrar respostas extremas.
Este pesadelo do "mesmo" pode ter respostas em extremos tão opostos como estes dois exemplos.
A sensibilidade do sujeito, do ser que "padece da sua própria transcendência" [16], do ser que nunca se encontra senão num outro [17] - que pode ser o outro "eu" -, reflecte acerca da alteridade e da identidade, nunca encontradas.

Notas:

1- Marc Augé, *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p. 78
2- Jean Baudrillard, *O Crime Perfeito*
3- Sami-Ali, *O Banal*
4- *Idem*, *ibidem*, p. 111
5- Jean Genet, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p.p. 26, 27
6- Jean Baudrillard, *O Crime Perfeito*, p. 114
7- Jean Genet, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 31
8- *Idem*, *ibidem*, p. 36
9- Sami-Ali, *O Banal*, p. 65
10- Jean Genet, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 39
11- Jean Baudrillard, *O Crime Perfeito*, p. 105
12- Sami-Ali, *O Banal*, p. 63
13- Jean Genet, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 39
14- Idem, *ibidem*, p. 65
15- Sami-Ali, *O Banal*, p. 60
16- O "sujeito" não é simplesmente um suporte, um ponto fixo, já completo mas "um núcleo vivente que vai mais além de onde está (...) se não se transcendesse a si mesmo, não teria de se padecer a si mesmo, de padecer a sua realidade" - Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 19
17- Jorge Lacan, *O mito individual do neurótico*, p 73

1.7. O sonho de Maria Zambrano



Maria Zambrano descreve uma cosmogonia em que o sujeito social, a "máscara", no sonho, "cai".
A consciência não está presente no sono, está *embebida* neste, é impotente, pois ela precisa do tempo para poder actuar.
A consciência actua na realidade espaço-tempo.
O sono e o sonho acontecem numa atemporalidade. O "eu" está sob o tempo, num espaço sem tempo.
O "eu" é um vazio rodeado pelo que o define, e esta "matéria" muda no e pelo sonho.
No sonho só algumas lembranças conseguem chegar ao "eu". Estes pequenos "germes" querem ser no tempo e só alguns chegam à realidade espaço-tempo, os outros são como "mortos que nunca nasceram".
O sonho, quando tem uma narrativa, acontece numa "pré-temporalidade", antes do acordar, e só se acede a ele quando este já só é memória, vida passada ou matéria.
O que o acciona, o faz mover, é a esperança.
O sono profundo aproxima-se da vida, da vida no presente, que é a psique.
O sonho é um aproximar do ser à vida e, no sono profundo, à morte que é liberdade.
O acordar é como renascer.
A realidade espaço-tempo está assente na "duração", que é o tempo antes da vida, o tempo sem tempo.
O Uno, Deus, encontra-se na "supratemporalidade", no "fim dos tempos."

Para Maria Zambrano o objecto do seu estudo é "(…) incorporar na experiência este campo em sombra, este 'outro' que não a vigília, esta espécie de réplica da consciência e que não é senão a súplica de todo o vivido para chegar a ela." [1]

1.7.1. O método

O *a priori* de Maria Zambrano diz, desde logo, a forma de como se desenvolve todo o seu pensamento. Para ela, espaço e tempo são "formas de sensibilidade" e, ao seu processo de observação, chama-lhe de *autognose*.

Processo próximo de uma fenomenologia que tem como objecto o ser próprio. É autoconhecimento e *apercepção*: "(…) aperceber-se, não de algo que o sujeito tem diante de si, mas sim aperceber-se – como o fundamento de todo o aperceber-se de alguma coisa – de estar aqui, de estar incorporado no lugar em que o sujeito habitava: o seu corpo".[2]

É, portanto, o corpo, como lugar do corpo na realidade sensível do espaço-tempo, que é o objecto da *autognose*. É "uma fenomenologia do sujeito privado de tempo, do que dele brota incoercivamente perante o *contacto-nó* com isso, com esse absoluto com que se vê a sós, fora do seu meio." [3]

É analisando a sua experiência do sono e do sonho, por este processo de se colocar como objecto de si própria, que Maria Zambrano constrói uma cosmogonia, em que o ser se encontra com aquilo que de mais interior existe: a sua capacidade de sonhar.

1.7.2. O homem que dorme

O primeiro vínculo do homem à natureza é a constatação de que o ser humano pertence ao "reino animal". Desta constatação, observa-se um facto inalienável: no reino animal existe uma alternância entre o sono e a vigília.
A presença e ocultamento do sol coexiste com a vigília e o sono nos animais, e adquire maior intensidade e significado à medida que se sobe na escala de individualidade no animal.
Aparece então o sonho, que não é particular ao homem - outros animais sonham. É como que outra vida em sombra, que "abre por outra luz": na psique do animal, de olhos fechados, aclara-se o sonho. [4]
Assim, no sono descobre-se o sonho como uma "espécie de pré-história da vigília", como uma "manifestação primária da vida humana". [5] É a obrigatória condição da vida biológica da ocultação e da revelação.[6]
A primeira constatação do seu método é que "nos sonhos, o sujeito está privado daquilo que o nascimento dá antes de tudo, ainda antes da consciência: tempo, fluir temporal."
O ser só alcança a realidade movendo-se no tempo: "só então se apropria da realidade que o circunda na forma tipicamente humana dada pela capacidade de dispor de si mesmo." [7]
Mas, ao dizer-se isto, não quer dizer que aquele que sonha está privado de realidade. Ele não está fora da realidade, está "sob ela", de tal modo que "se a vida é sonho é sonho que pede despertar (...) pois o sonho pede realidade." [8]
Com realidade, Maria Zambrano quer dizer realidade no tempo, tempo que é liberdade. No entanto, esta realidade não está acessível ao homem, não lhe é possível "penetrar no interior da realidade", porque esta "rodeia-o"; mas "conhece-a interiormente".
Este interior não quer dizer, aqui, subjectividade, mas antes "submerso no coração da realidade, e, ao mesmo tempo, a ela estranho". [9]
No sonho estamos sob algo absoluto. Estamos numa situação de impotência perante a impossibilidade de viver, e de ser, do irreal onde não há tempo nem liberdade.[10]
Existe uma "ética no sonho" que é o comportamento do sujeito "privado de tempo".[11]
Mas este "sujeito" não é simplesmente um suporte, um ponto fixo, já completo, mas "um núcleo vivente que vai mais além de onde está (...) se não se transcendesse a si mesmo, não teria de se padecer a si mesmo, de padecer a sua realidade".[12]
O ser humano é o ser que "padece da sua própria transcendência", está sempre distante de si mesmo, não consegue atingir-se, chegar a si, "padece" de si, e esta transcendência manifesta-se-lhe como "esperança".
"Esperança" que é a primeira manifestação do homem. É uma certa forma

de origem da vontade mas não é instinto, nem inteligência, é "um simples instrumento da luta face ao meio".[13]

É pelo "padecer da sua própria transcendência" que o homem se salvaguarda de uma realidade onde tudo seria presente.

Se o homem estivesse rodeado pelo ser, sem ser ele, só "padeceria" como que em sonhos, sem nunca acordar. O tempo seria o puro movimento, sem etapas.[14]

O lugar onde está aquele que dorme não é longe nem perto, mas é uma distância fixa, está "além", embora o corpo esteja "aqui". Nem longe nem perto, mas a uma distância inultrapassável, como se está de um morto "se a sua presença fosse visível, ou de uma imagem, só imagem, fantasma ou ídolo." [15]

O dormir é uma queda, um abandono, onde o sujeito só se sente a si mesmo, " o sujeito na sua solidão".[16]

1.7.3. O sono

O sono e o sonho acontecem numa atemporalidade: fora da realidade espaço-tempo, e não fazem parte da vida consciente. A consciência precisa do tempo para que possa actuar.
A única forma que a consciência tem de chegar aos sonhos é através do tempo, na vigília, e o sonho já só é memória.
E, destes sonhos, só nos recordamos de alguns. Estes ficam "fixos como ilhas", e torna-se difícil situá-los no tempo da vigília. Os outros caem no esquecimento "mais extremo, no género de esquecimento em que caem alguns acontecimentos extraordinários".[17]
Os sonhos são a "intersecção da morte com a vida". São uma ponte entre o estar e o ausentar-se, uma ocultação.
O lugar do sonho é o lugar onde o sujeito humano se vê e se reconhece a si mesmo. Já não está perante a realidade, já não está presente. Está num "além" que não é o lugar do corpo. No entanto é nesse corpo biológico que o ser se encontra, que ele está realmente, mas sem tempo, também não é a consciência que o sustenta, é a própria vida, é estar "sob a consciência", sob o seu olhar.[18]
O sonho aparece na vigília como algo oculto. O sujeito, portanto o ser consciente, dono da sua vida orgânica, quando "mergulha no sono", muda de lugar, "viaja".
O sono profundo aproxima-se da vida, e é como o estado das plantas, dos vegetais, que, nem dormem, nem estão acordados. Estão assim no mesmo sítio alimentando-se continuamente: "A planta está sempre presente." [19]
O sonho existiu antes da vigília. A vida é inicialmente sono, e dormir é voltar à situação pré-natal. [20]
O sonho é uma viagem, uma exploração que não é imagem da vida do sujeito, mas a vida em estado inicial, espontânea. [21]
A posição natural do homem no sono é a posição do embrião dentro do ventre materno. O homem junta-se á vida quando adormece e "renasce" quando acorda.
Nesse lugar que é o do sono, concretizam-se as acções que poderão vir a ser e, também, aquelas que nunca acontecerão, que ficam em promessas por cumprir.
Aqui, é o espaço em que o homem "só se sente a si mesmo, à sua própria respiração, ao palpitar do seu coração, ao delicado esforço das suas vísceras". [22]
O homem que dorme está imerso na vida, na sua realidade orgânica. É entre a vida - no profundo do ser, no sono mais profundo - e a realidade, que ele sonha.
O lugar do sonho é esse espaço entre o contínuo da vida - como fundo do ser – e a atemporalidade. [23]

Despojado da sua personalidade, a máscara que o sujeito usa para a realidade espaço tempo, para o seu contacto social, está além, está para cá da máscara, ela "caiu". [24]

1.7.4. O sonho criador

Não é o homem que cria o sonho, é por ele que o homem "se cria". O sujeito é um "naufrago" do seu sonho.[25]

Existem três espécies de sonhos: o sonho histórico, emanação da psique em passividade; o sonho que contém uma imagem real, que pode dar-se dentro de uma história ou livre e sozinho em forma *monoidética*; e o sonho em que o sentido parece evidente.

Nos dois primeiros tipos pode dar-se o sonho carregado de significado, e cujo sentido não aparece, ou se aparece é o limite, é a "perfeição".

Quando acontece esta evidência, esta "perfeição", é uma relação de equivalência com a realidade, este sonho é como que um ponto fixo na vida do sujeito. Existe uma mudança, porque é um daqueles sonhos raros em que não existem perguntas, dúvidas, enigmas a decifrar, como nos outros sonhos, os sonhos não cumpridos.[26]

Os sonhos são um modo privado de revelação do sujeito, nessa situação extrema em que está privado de tempo, não só na simples atemporalidade, mas também no outro extremo: o da supratemporalidade.

O sujeito tem presente dois pólos, neste lugar privado que é o sonho:um é o futuro, a finalidade, "esse algo em cuja direcção inicialmente partiu"; o outro não se declara, não é descoberto pelo sujeito, é um início que começa ali de novo, e, embora venha da origem biográfica do que o possui, não é cronológico, ele é um estar. Todo o passado actua e actualiza-se neste acto original e criador que é o sonho.

Existem três elementos na génese dos sonhos: os movimentos corporais ou viscerais; as associações da memória profunda que é também fantasia, e a situação da pessoa na sua situação biográfica da realidade espaço/tempo.

Os sonhos aparecem como um engano, surpreendem-nos, não são criados pela consciência, esta está submissa. São como um errar, um movimento sem caminho.

O "eu" fica suspenso, sem lugar próprio, e até a consciência está submetida, está inerente ao sonho, não ao sujeito.

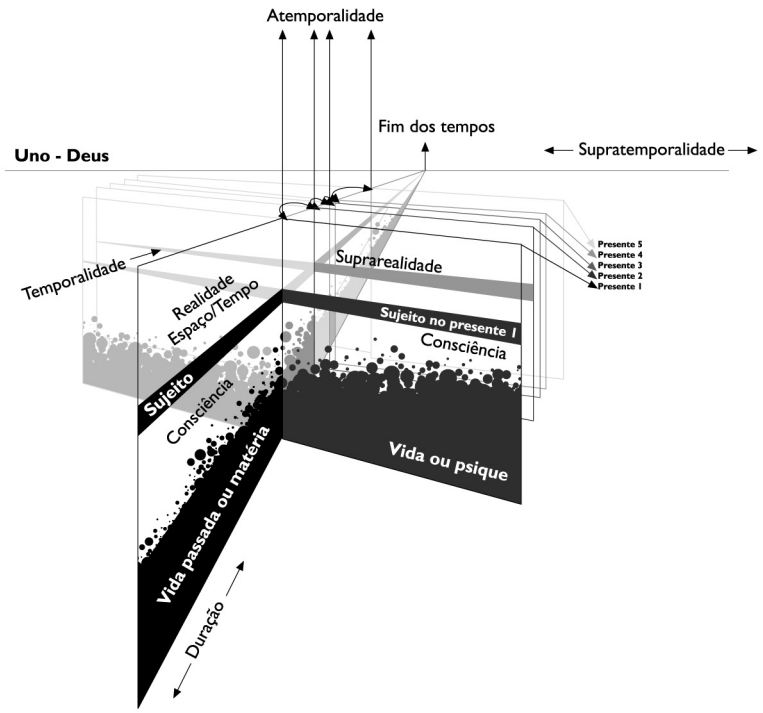
O principal impulsionador do sonho é a "esperança", de tal modo que se pode dizer que: "uma esperança cumprida é um sonho 'potenciado'". [27]

O sujeito não é uma coisa ou ser acabado e fixo, é vivo por ser incompleto. É um núcleo vivente que vai sempre mais além, sem se alcançar. Padece da sua própria transcendência, e, no sonho, padece a realidade. A manifestação desta transcendência é a "esperança".[28]

Este padecer solitário do sonho, é uma passividade que tem acção, que se manifesta, que é actuante. Esta passividade é o fenómeno onde se manifesta a singularidade humana, pois é na passividade que o homem sente com maior angústia a solidão, ou a humilhação.[29]

O ser humano é matéria viva, matéria biológica "que vela, que observa a matéria".[30]
O rio das suas vivências é a matéria viva que intervém no sonho. "Desse caudal, algumas vivências e apenas algumas, são percebidas".
O tempo faz o seu trabalho também, já que a grande maioria das vivências não são percebidas, porque ao sujeito lhe falta tempo.
Ser é, aqui, ser percebido, ser captado pelo sujeito "no incessante fluir que transborda da sua consciência."
As vivências não percebidas são as "larvas (...) condenadas a passarem sem se deterem por falta de lugar, lugar que é, na realidade, tempo (...)"[31]
A inibição da repressão moral não é necessária para que o sujeito não assista à grande maioria do que se passa na psique, pois, o ser precisa de tempo, quer para um sonho, quer para a realidade. Uma atenção prolongada a certas vivências leva-as ao terreno do ser.
"O não escolhido pela claridade da consciência fica fora do tempo, sob o tempo, nos infernos da temporalidade sem tempo, ali onde não haver tempo é uma verdadeira e radical privação."[32]
O sonho é então criador, criativo e potenciador do conhecimento. Conhecimento que "é um vislumbre de uma totalidade que não se conhece"[33], é provocado pela esperança e provoca dúvidas, novas formas de esperança.

1.7.5. A realidade espaço-tempo



O acordar é como um nascimento. Enquanto se dorme, está-se "na comunidade das sombras, dos não nascidos e dos que não nasceram totalmente: dos mortos." [34]

A vida corre sobre a duração. A vida tem um sentido, uma lei, que é um caminho que é seguido no espaço tempo, e definido pela relação entre a consciência e a vida.

O *a priori* da vida é o anseio, provocado pela esperança ou pelo desespero.

É neste anseio que reside a essência da vida, é uma tendência para a apropriação, é "não ter chegado" e ao mesmo tempo "estar mais além", para se apropriar de um presente no qual possa estar presente a si. [35]

O presente não é um instante, mas sim uma sucessão de instantes separados entre si por um vazio quase imperceptível, de tal modo que, um presente prolongado, na vigília, seria a atemporalidade. [36]

Existe uma espécie de sonho na vigília. Esse sonho é o presente da vigília. É transformar o passado em presente, enquanto tempo daquele que vive, uma actualização da temporalidade fazendo o presente com vista no futuro.

O presente é projectivo, e alterna com a vigília essa vida em plenitude, que culmina nele. [37]

É nesse espaço, que é presente ao sujeito consciente, que surge o conhecimento.

O vislumbre de uma totalidade que se não conhece antes, é uma vontade que a faz. Essa vontade é a "esperança".

1.7.6. O vazio do "eu"

O "eu" tem de ser um vazio, um certo vazio que o mantenha isolado e à superfície desse oceano das vivências declaradas ou meio declaradas, nessa massa de vivências surdas, esse rumor a que chamamos psique.
A vida, as vivências só o são, quando o "eu" passa por elas, só aí se humaniza a vida. O resto é vida, mas não humana, "vida cósmica, vegetal ou animal".[38]
No sonho acordamos.

O homem é o ser que "padece da sua própria transcendência". É o único animal que pergunta: quem sou eu? E, neste sentido, ele torna-se poema. Ele é o poeta do seu próprio poema. Ele sente o fascínio pelos outros dentro do sujeito. Na interacção destes, e por estas "larvas (…) condenadas a passarem sem se deterem por falta de lugar, lugar que é, na realidade, tempo" [39], que já só são matéria e não vida, matéria que é passado. Surge a vontade.

Notas:

1- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p.26
2- Idem, *ibidem*, p. 27
3- Idem, *ibidem*, p. 17
4- Idem, *ibidem*, p. 23
5- Idem, *ibidem*, p. 13
6- Idem, *ibidem,* p. 30
7- Idem, *ibidem,* p. 13
8- Idem, *ibidem,* p. 14
9- Idem, *ibidem,* p. 21
10- Idem, *ibidem,* p. 16
11- Idem, *ibidem,* p. 18
12- Idem, *ibidem,* p. 19
13- Idem, *ibidem,* p. 20
14- Idem, *ibidem,* p. 21
15- Idem, *ibidem,* p. 57
16- Idem, *ibidem,* p. 39
17- Idem, *ibidem,* p. 24
18- Idem, *ibidem,* p. 32
19- Idem, *ibidem,* p. 46
20- Idem, *ibidem,* p. 56
21- Idem, *ibidem,* p. 59
22- Idem, *ibidem,* p. 60
23- Idem, *ibidem,* p. 69
24- Idem, *ibidem,* p. 61
25- Idem, *ibidem,* p.p. 86, 87
26- " (...) talvez o sonho se assemelhe à descoberta de um erro próprio que envolveu toda a vida e no entanto é um despertar. Despertar que converte toda a vida num erro, quando a nova verdade não proferiu ainda a sua sentença nem indicou o caminho a seguir; nesse momento, pois, o Eu ficou sem sede, não pode sentir-se solidário com todo o erro passado nem descobre ainda o futuro, não sabe o que fazer e fica suspenso.", *Idem*, *ibidem,* p. 96
27- Idem, *ibidem,* p.96
28- Idem, *ibidem,* p. 19
29- Idem, *ibidem,* p. 22
30- Idem, *ibidem,* p. 31
31- Idem, *ibidem,* p. 72
32- Idem, *ibidem,* p. 74
33- Idem, *ibidem,* p. 97
34- Idem, *ibidem,* p. 70
35- Idem, *ibidem,* p. 88
36- Idem, *ibidem,* p. 75
37- Idem, *ibidem,* p. 90
38- Idem, *ibidem,* p. 99
39- Idem, *ibidem,* p. 72

1.8. A nostalgia do particular

> " (…) não é uma crise da cultura nem da civilização, mas é uma crise do senso, daquilo que nós somos como seres que pensam, sofrem, morrem sem saber se morrem (…)". [1]
>
> Eduardo Lourenço, *À sombra de Nietzsche*

A intimidade não é absolutamente visceral, orgânica, é também simbólica e representativa; mas, por ser orgânica ela deixa de ser máscara e, por ser representativa, ela cria a transcendência.
E, por ser transcendência, pelo padecer da transcendência, sentimos o fascínio pelo outro que nunca alcançamos totalmente, sentimos a nostalgia do particular.
Nostalgia do particular que está entre a ausência e a plenitude, que é vontade quando esperança e imobilidade quando angústia.
Mas, a angústia é uma forma de esperança, não é a dúvida absoluta, e é neste preciso momento, na constatação do vazio de ausência, que sentimos a premente necessidade do outro.
É como o vencedor absoluto, aquele que já não tem mais nenhum oponente; este sente o vazio da ausência. E, então, sente o clímax da nostalgia do particular, surge-lhe a angústia deste vazio, e, não podendo olhar para cima, forçosamente, olha para o lado, para baixo, em qualquer lugar que não ele, na busca desesperada do "outro". Esse "outro" pode estar dentro do sujeito, essa resposta a uma angústia é sempre uma resposta interior, mas de "outros" no interior do "eu". [2]
A nostalgia do particular encontra-se entre a alteridade máxima - a absoluta solidão – e a metamorfose máxima – absoluta homogeneidade monótona -: alteridade máxima ou fechamento absoluto do "eu"; metamorfose máxima que implica a reciprocidade entre interior e exterior.
Na cosmogonia de Maria Zambrano, denota-se esta luta, este fascínio pelo outro, pelos outros. Existe, no mais pequeno dos "germes", na mais pequena criatura interior, a vontade de aparecer no tempo. Existe uma competição entre essas irrisórias pequenas "larvas": " Dir-se-ia que há uma luta pela consciência no interior de cada ser humano. Que a imensa zona não favorecida por ela pretende apoderar-se dela, como se existissem Eus em esboço, em formação, em larva." [3]
Como Jean Genet diz das esculturas de Giacommetti: " (…) os mortos de que falo nem vivos foram. Ou então esqueci-os. Porque foram-no sufi-

ciente para que os esqueçam, já que a vida teve como fim levá-los a cruzar esta tranquila margem de onde aguardam (…)".[4] Existe este sentimento da alteridade absoluta que pode levar à loucura, no extremo, mas que é a génese da nostalgia do particular.

A cosmogonia de Zambrano também implica uma situação de fé, a existência de um Uno ao qual o sujeito pertence, mas este Uno não é o "grande outro".[5]

Aqui o Uno, que para Maria Zambrano é Deus, denota a necessidade de pertença, e para se pertencer é preciso a existência de uma envolvência, de uma imagem do todo.

A diferença entre o Uno de Zambrano e o "grande outro" é o tempo, o Uno existe no "fim dos tempos", o "grande outro" existe num eterno presente. O primeiro é espaço infinito, é profundidade e "esperança", o segundo é claustrofobia e desespero.

Existe em Zambrano aquela visão, medieval – porque não dizê-lo - , da equivalência entre o maior e o mais pequeno – como a abordagem ao real, anterior ao século XVII, descrita por Foulcault [6]; mas aqui, significando a insignificância das hierarquias, ao mesmo tempo, significa, noutra leitura, da distância ao outro.

Este fascínio pelo outro, que se engloba numa pertença que não é, será, neste futuro encontro, no "fim dos tempos", é a esperança, a origem do fascínio, a origem da vontade.

A morte é a última das crenças no sentido em que o "eu" se relaciona com o "outro".

O sujeito só acredita na perenidade do "eu" pela sua fé na existência do "outro" sob a forma de "outros" e na fé da realidade dessa perenidade, na morte: "A morte, eis a questão do sujeito." [7]

Notas:

1- Eduardo Lourenço, *À sombra de Nietzsche* . Que valores para este tempo? Conferências, Lisboa, 25, 26 e 27 de Outubro, 2006
2- " (...) talvez o sonho se assemelhe à descoberta de um erro próprio que envolveu toda a vida e no entanto é um despertar. Despertar que converte toda a vida num erro, quando a nova verdade não proferiu ainda a sua sentença nem indicou o caminho a seguir; nesse momento, pois, o Eu ficou sem sede, não pode sentir-se solidário com todo o erro passado nem descobre ainda o futuro, não sabe o que fazer e fica suspenso." – Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 96
3- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 102
4- Jean Genet, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 20
5- " No princípio era já a vida e não a matéria. Da vida pode sair, por fragmentação, a matéria. Ao dizer matéria estou a dizer espaço, extensão. A vida fragmentada deu o espaço e o tempo no seu conjunto, na sua integridade espaço-tempo. O espaço-tempo total é a vida, é uma vida única, íntegra, onde tudo vive, é...Deus" – Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 141
6- Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, p.p. 86, 87
7- Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*, p. 296

1.9. Lugar/não-lugar Lugar onírico/lugar-comum

> "(…) espaços onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem verdadeiramente sentido, em que a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa entrever, por instantes, àquele que as vê fugir e que olha a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro."
>
> Marc Augé, *Não Lugares, Introducção a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p. 74

Existe, para Augé, a dualidade lugar/não-lugar na nossa época, a que ele chama de sobremodernidade.[1]
Não-lugar é lugar que não produz encontros, ninguém se encontra no não-lugar. Tudo é aludido, projectado para outro lugar que não este.
Talvez se possa falar da constante metamorfose do não-lugar.
Ele pode ser lugar, ocasionalmente, e pode ser alusão a um lugar. Pode permutar entre muitas significações.
Em alguns não-lugares podem-se fazer viagens só com o olhar, mas são viagens aludidas, produzidas pela projecção, sustidas na linguagem.[2]
Não se está num não-lugar, está-se a ir para um lugar ou sonha-se com um lugar. Mas principalmente não se está num não-lugar porque não se produz o encontro entre pessoas.[3]
Aqui propõe-se um lugar de encontro diferente, o lugar onírico.
Lugar onírico, não é um lugar estanque, ele é o lugar *no fim do arco-íris*, é o lugar onde se projecta o ir.
É o contrário de lugar comum, que é o lugar do banal.[4] O lugar onde todos cabem e não cabe ninguém.
O lugar onírico é o *lugar-verdade*, mas sem a transparência da linguagem.
É um ponto de encontro de projecções, é o fim e a origem da vontade.
É o lugar do "outro" e dos "outros", nunca do grande e claustrofóbico "outro", que é acreditar numa realidade sem profundidade.[5]
O lugar onírico é o lugar da nostalgia do particular.
Ela encontra-se entre a alteridade máxima - a absoluta solidão – e a metamorfose máxima – absoluta homogeneidade monótona -: alteridade máxima ou fechamento absoluto do "eu"; metamorfose máxima que implica a reciprocidade entre interior e exterior.[6]

O lugar onírico pode ser um tema comum de conversa, mas só o é, porque é um lugar real, ele existe ou existiu ou deveria existir.
O lugar onírico tem espaço para muitas ideologias, muitas utopias e é o lugar das crenças - elas podem mudar, mas ele continua lá - ali ou além ou no futuro.
O lugar onírico é o lugar do encontro não trivial. Não é o lugar do encontro ordinário, mas do encontro sempre excepcional.
Poderia muito bem ser uma igreja, para um crente, mas não o será se não existir um encontro, neste caso, com Deus.
Mas, morto Deus, mortas as utopias – quadros dentro de quadros como Foulcault salientou – o que resta ao homem é o "outro" como pluralidade de "outros", que, na maior das transcendências, se encontram.
O lugar onírico é o espaço onde se pratica e reflecte acerca da relação entre o "eu" e a realidade, entre o sujeito que age sobre o objecto que também é sujeito, criando uma dialéctica que, em termos sociológicos se poderia chamar de realidade social: a realidade por excelência, a realidade que reflecte sobre a realidade, a observação do aqui e agora da vida quotidiana [7], mas com a intensidade do que é excepcional.
A metáfora do não-encontro é o que Baudrillard transmite da seguinte forma:
" (…) não vêem melhor do que os peixes quando viram todos instantaneamente no mesmo sentido. O risco de acidente é mínimo, mas a hipótese de um encontro é nula. O outro já não tem senão um valor marginal." [8]
É portanto um momento excepcional, aquele em que dois seres que são "sujeito", se encontram. E, se tivermos em vista a cosmogonia de Zambrano, e esta simples imagem de Baudrillard, podemos perceber que a pluralidade de pontos de vista promove o encontro. Que a subjectividade é a grande riqueza do que se pode considerar como realidade social.
O lugar onírico é o lugar para onde se projecta o ir, é o lugar onde se cruzam os discursos e onde se cria realidade. É o lugar da esperança e da vontade. É o lugar sempre distante. Não é uma miragem, é um futuro que acontece agora, é o lugar de um futuro que se faz.[9]
É a possibilidade de a vontade do "sujeito" ser a vontade de que o "objecto", por ser também "sujeito", tenha vontade. É o espaço dessa possibilidade. Da coexistência de vontades subjectivas que se encontram num *para além*, numa transcendência que cria realidade e que vive na "duração" descrita por Maria Zambrano [10] ou no "baixo contínuo" de que fala Augé.[11]

Notas:

1- Marc Augé, *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p. 29
2- Idem, *ibidem*, p. 85
3- Idem, *ibidem*, p. 87
4- Sami-Ali, *O Banal*, p. 5
5- Ver página 103 - O "grande outro" ou o plano da realidade
6- Ver página 109 - Entre Warhol e Giacometti, Da metamorfose total à alteridade total
7- Peter L. Berger e Thomas Luckmann, *A construção social da realidade, Um livro sobre a sociologia do conhecimento*, p. 33
8- Jean Baudrillard, *O crime perfeito*, p. 183
9- "O espaço da sobremodernidade, esse, é trabalhado pela seguinte contradição: só conhece indivíduos (clientes, passageiros, utentes, ouvintes), mas estes não são identificados, socializados e localizados (nome, profissão, local de nascimento, local de residência) excepto à entrada e à saída.(...) o jogo social parece jogar-se alhures que não nos postos avançados da contemporaneidade.", Marc Augé, *Não lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p. 93
10- " (...) a vida não é um estar, um estado: é um fazer-se que tem de estar apoiado em algo que simplesmente está já aí desde antes, E o que sustém e está é receptáculo e molde, pois o seu dar não chega a ser um dar que não deixa marca, que não imprime carácter; está impressa pelo carácter daquilo que visivelmente a sustém: a duração.
A duração aparece assim com o carácter de lugar. E por isso não se nota o seu carácter temporal, de ser, por sua vez, um movimento." - Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 64
11- Augé, citando Jean Starobinski: "a possibilidade de uma polifonia em que o entrecruzar-se virtualmente infinito dos destinos, dos actos, dos pensamentos, das reminiscências, pode assentar num baixo contínuo que bate as horas do dia terrestre e que marca o lugar que nele ocupava (que nele poderia ocupar ainda) o antigo lugar (...) a expressão utilizada por Starobinski para evocar os lugares e os ritmos de outrora é significativa: a modernidade não os apaga mas põe-nos em plano recuado. São como indicadores do tempo que passa e sobrevive. Perduram como as palavras que os exprimem e os exprimirão ainda. A modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tal como estas se fixam no espaço e na palavra.
Por detrás da roda das horas e dos pontos fortes da paisagem, encontram-se com efeito palavras e linguagens (...)" - Marc Augé, *Não lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p.p. 65, 6

2.0. Um percurso teórico para um lugar onírico

O campo que recebeu a "função" de transcender a linguagem, na cultura ocidental, depois de mortas as crenças e desfeitas as utopias, é o campo da arte.

A realidade é, então, construída pelas linguagens e pelos discursos em diálogo com as diversas formas de expressão subjectiva, que fazem dessas linguagens e desses discursos realidade.
Existirá, sempre, uma crença, uma utopia, uma direcção a seguir e, na actualidade, essa direcção depende da pluralidade de sujeitos e na pluralidade de discursos, que consigam coexistir e se inter-relacionar em diferentes formas de subjectividade.

É este pressuposto que se defende nesta reflexão, e que estará presente na análise das entrevistas recolhidas.
Discursos subjectivos, porque na primeira pessoa. Falam acerca do que foi, é, e poderá vir a ser, uma instituição como a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
Destes pressupostos se partiu à procura do espaço da arte e do espaço do ensino artístico na realidade social dos dias de hoje.
O objecto desta procura foi a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. O que se procurou foi o lugar onírico desta instituição, que é definido como o lugar da nostalgia do particular, onde se projecta o ir, onde se cruzam os discursos e onde se cria realidade.

2.0.1. Reflexão sobre o questionário

O primeiro objectivo do questionário foi o de propiciar aos entrevistados guias para poderem reflectir acerca do que a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto é como instituição, como espaço de vivências, como espaço de conhecimento e como se relaciona e irá relacionar no futuro com o espaço de conhecimento mais amplo que é a Universidade do Porto, tendo em conta o seu passado e o que de concreto existe de presente e de imagem de futuro.
Não era objectivo desta recolha de depoimentos que as perguntas fossem um questionário, mas que servissem de guia a uma conversa e a uma reflexão, de modo que, o que se registou responde a estas perguntas num processo de conversa aberta a outras questões, propiciando assim, a possibilidade de outras problemáticas serem abordadas.
O entrevistado não sabia, de início o que lhe iria ser perguntado. Apenas lhe era fornecida a informação contida no seguinte texto:
- "Esta recolha de entrevistas filmadas servirá como material de análise e como conteúdo de um documentário que versa o tema da identidade da FBAUP, partindo dos elementos de memória das pessoas que vivem a instituição.
O único pressuposto, à partida, é a relação das pessoas com a escola, não existindo nenhuma intenção política ou um ponto de vista particular que mereça mais crédito do que os outros."
Que, resumidamente, era propor uma conversa acerca da memória e identidade da FBAUP.
A primeira pergunta: "Qual a imagem mais antiga que tem desta escola? Qual a memória mais remota de que se consegue lembrar?" Tinha como intenção situar a pessoa no seu contexto autobiográfico na instituição. A primeira identificação do entrevistado na sua experiência como indivíduo social e como sujeito.
Desta primeira memória, esperava-se, como assim sucedeu, que a pessoa entrevistada, não só respondesse, como deixasse desenrolar a sua biografia comum com a escola.
Assim, por vezes, as questões seguintes aconteciam naturalmente, a propósito de alguma coisa dita, ou mesmo sem que se perguntasse mais nada.

Á pergunta: "Quais os locais que lhe são mais empáticos, mais queridos? Quais os locais do espaço físico da escola que lhe transmitem maior afectividade?
Que sentimentos lhe suscitam?" pretendia-se fornecer um ponto de referência pelas memórias do espaço, estimulando o entrevistado a fazer uma relação concreta com a instituição a partir das suas vivências emocionais

nos edifícios que constituem a FBAUP. Propondo-se, ainda, que reflectissem de forma mais continuada, perguntava-se também: "O que sente em relação aos outros espaços?". Esta pergunta suscitou, muitas vezes, novas questões, porque não trazia opção. Independentemente do que era respondido na primeira questão, a pessoa sentia-se compelida a falar, quer positivamente, quer negativamente, das suas experiências na instituição.
Seguidamente fazia-se alusão a uma ideia que não era esclarecida, a ideia de "dia do meio", deixava-se que o entrevistado a interpretasse livremente. O que, normalmente, suscitava uma reflexão, por parte deste, acerca do que se estava a perguntar.
Deixou-se, então, o significado da pergunta em aberto. O objectivo era que o entrevistado reflectisse acerca do seu passado como uma continuidade, como uma abordagem à atemporalidade, conceito de Maria Zambrano, que é sensibilidade do tempo que aparece como contínuo na biografia pessoal de cada indivíduo, ao "*contínuo* da vida". [1] É o tempo sem sobressaltos, é o ritmo de um quotidiano passado.
A questão foi colocada da seguinte maneira:
"Fazendo um pequeno exercício de memória, sabendo o número de anos que vão, desde hoje, (ou desde o término do curso, no caso de ex-alunos) até ao seu primeiro contacto com a escola, como descreveria um dia intermédio nesse tempo, se encontrasse um 'meio' como descreveria esse dia na escola?"
Este "dia do meio" foi interpretado de diversas formas, mas todas elas responderam ao objectivo de descrever rotinas, próximo daquilo que Michel de Certeau refere como "maneiras de fazer" ou "bricolage" [2] sem, no entanto, ter como intenção uma análise sociológica no sentido operativo, mas, aprofundar a ideia emocional, mais próxima de Zambrano, de um quotidiano passado que implica emoções e as relações com os outros.

Deste passado, muitas vezes aprofundado pelo próprio, numa biografia na primeira pessoa, que faz uma viagem cronológica incerta, em que lembranças anteriores são ditas depois, porque avivadas pelas anteriores, o entrevistado é convidado a aproximar-se do presente, no seu discurso, perguntando-se-lhe: "Como vê as Belas Artes do Porto, agora? Como interpreta a ideia que a escola transmite para o exterior?".
A este, muitas vezes repentino, aproximar do presente, as pessoas revelam, ainda aqui, muitas vezes, ideias do seu passado vivido na instituição, mas, falam do presente, tendo em conta esse passado, ainda há pouco, reavivado.

A pergunta: "Tendo estado fora da escola durante um período de tempo, consegue descrever a imagem que tinha da escola nessa altura? Como via a escola

à distância?", só fazia sentido se a pessoa entrevistada tivesse passado por uma experiência de estudar noutra escola ou se ausentado e voltado para a instituição, ou para o corpo docente, tendo estado fora por variadas razões.

A seguir, avisava-se, normalmente, o entrevistado, da natureza epistemológica da pergunta que se iria formular. Perguntava-se então: "Qual o espaço da produção de conhecimento comum á escola e ás outras faculdades da Universidade do Porto? Faça uma pequena reflexão e dê alguns exemplos.
Normalmente, a resposta era dada com alguma facilidade, os entrevistados conseguiam encontrar pontos comuns entre a F.B.A.U.P. e as outras faculdades da Universidade do Porto.

A pergunta seguinte era feita com o intuito de pensar a identidade da F.B.A.U.P., mas, ao mesmo tempo, questionar qual o espaço específico da faculdade, no que concerne á sua relação com a Universidade do Porto. Perguntava-se então: "Qual o espaço que a escola não tem em comum com mais nenhuma faculdade? Qual o espaço da sua singularidade?" E, se a abordagem epistemológica não acontecesse, insistia-se: "Qual o espaço de conhecimento que lhe é específico? O que acrescenta a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto ao *bolo epistemológico* que constitui a Universidade do Porto?"

Esta pergunta era encarada com alguma perplexidade por alguns dos entrevistados, e não existiu uma resposta que fosse conclusiva. Sendo, talvez, esta pergunta uma das questões fulcrais do que se está a expôr aqui.
Para finalizar a entrevista, pedia-se que fosse comentado o seguinte texto do livro "O estúdio de Alberto Giacometti" do autor Jean Genet:
"Conta-me Giacometti que teve outrora a ideia de esculpir uma estátua e enterrá-la. (Assalta-me logo o espírito: «Que a terra lhe seja leve.») Para a não descobrirem, ou só mais tarde, quando ele próprio e a lembrança do seu nome houvessem desaparecido.
Enterrá-la, legando-a aos mortos?" [3]
Este texto implica um conjunto grande de questões, quer por si só, quer no contexto do que se tinha falado até aqui, durante as entrevistas.
Como se pode reflectir acerca de um autor que não actua para uma visibilidade do seu trabalho? Ou pelo menos, para uma visibilidade imediata do seu trabalho?
O que é a arte quando despida desse conceito de comunicação imediata?
Qual a veracidade da afirmação? O autor, Giacometti neste caso, não diz que fez nem que não fez?
As questões que fazem parte da reflexão anterior acerca do espaço e do tempo como formas de sensibilidade, estão, também aqui, presentes. Para além disso, Giacometti como autor e artista continha na sua obra - também como

referido anteriormente - a problemática da alteridade e da identidade.
As reacções foram várias, desde a hesitação que revela surpresa, até respostas bastante imediatas e concisas, passando por reflexões por vezes complexas e ricas em conteúdos emocionais.

Notas:

1- "(...) o fundo das horas vividas que aparecem como 'a própria realidade da vida' enquanto são vividas, caem, e até se abismam como os sonhos, o sujeito deixa-as ir e até se desprende delas, desse fundo permanente, esse fundo a que poderíamos chamar o *contínuo* da vida, deixa-o partir, abismar-se, salvando dele apenas aquilo que lhe parece necessário para o amanhã, e também aquilo que lhe parece digno de si, estar à sua altura." – Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 24

2- " Essas 'maneiras de fazer' constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-culturais. Elas colocam questões análogas e contrárias às abordagens no livro de Foucault: análogas, porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas a alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de 'táticas' articuladas sobre os 'detalhes' do cotidiano; contrárias, por não se tratar mais de precisar como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar, mas de exumar as formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes da 'vigilância'. Esses modos de proceder e essas astúcias de consumidores compõem, no limite, a rede de uma disciplina (...)" - Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*, p.p. 41 e 42

3- Jean Genet, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 38

2.1. Entre os espaços de um possível lugar

"(…) é a experiência da primeira viagem, do nascimento como experiência primordial da diferenciação, do reconhecimento de si como si e como outro, que reiteram as do andar como primeira prática do espaço e do espelho como primeira identificação com a imagem de si." [1]

Marc Augé, *Não Lugares, Introducção a uma Antropologia da Sobremodernidade*

"Lembro-me que ninguém sabia onde era, perguntava, mesmo ali à porta, e… Onde é que é a Faculdade de Belas Artes?: – Não sei… – Eu não conseguia encontrar as Belas Artes…"

[Entrevista: 11]

2.1.1. O jardim

É pela referência ao jardim da instituição que muitos dos entrevistados descrevem a sua relação com o espaço.
O jardim é o espaço interior, um percurso que se faz entre os diversos pontos específicos da FBAUP. É visto como um espaço "agradável", "selvagem", onde existia uma certa "liberdade". Um espaço "pluridisciplinar", que era utilizado de variadas formas. Como espaço de trabalho e de lazer. Como passagem, ou como sítio de estar. É um lugar emocional, "porque se namora naquele jardim". [Entrevista:10]
Em quase todos os depoimentos as descrições são muito pessoais e carregadas de sensibilidade.

R.E. afirma que o jardim "convidava a estar, naqueles dias de sol. A estar ali e isso…esticados, ali, um *gajo* ali a conversar ao sol." [Entrevista: 24]
É o lugar de encontro por natureza, onde se vai a caminhar "com bagagens" a "atravessar os espaços" e a utilizar "pequenas oficinas". [Entrevista: 10]

Como para I., licenciada em pintura: "No jardim havia sempre muito convívio entre as pessoas e faziam-se muitas coisas cá fora. Havia muita dinâmica e passava-se muito tempo cá fora mas não era só…era tocar viola; mas era construtivo (risos)". [Entrevista: 13]

F.G., licenciado em pintura, descreve o jardim da altura em que estudou na, então ESBAP, nos anos sessenta, como um percurso: "O jardim, ia-se pelo meio daquele carreiro até lá ao fundo, no meio daquelas árvores, que eram muito bonitas e que é um espaço de quietude e tranquilidade no meio da cidade do Porto." Descreve a sua relação emotiva com a instituição e afirma uma diferença entre interior e exterior, representando a sua experiência como algo próximo ao religioso, de um espaço "de quietude e tranquilidade no meio da cidade do Porto.", acrescentando: " Havia ali alguma coisa de clausura, havia, assim, uma espécie de claustro monacal. " [Entrevista: 27]

Assim como, para um aluno do quarto ano de design de comunicação, o jardim é "a questão que diferencia esta escola de todas as outras, é tipo… tem um imenso espaço interior". [Entrevista: 2]

Para V., professor de Cine-vídeo, é "um bocado confuso e desorganizado" mas atrai pelo "aspecto, algo de *esboceto*", que apresenta. [Entrevista:29]

O aspecto selvagem é também descrito por E.A.: "era um espaço multidisciplinar, mais selvagem, e, isto, associado também a uma atitude um pouco mais solta, digamos assim, de alguns funcionários. Recordo-me do Sr. Sebastião, que fixava poemas nas árvores quando chegava a primavera." [Entrevista: 9]

Assim como por um recém licenciado em escultura, ao falar da sua primeira impressão: "A primeira vez que entrei no jardim, aquela calçada…e comecei, assim, a olhar e eu: Isto parece uma selva aqui dentro!…" [Entrevista: 11]

A.G., licenciado em escultura no fim dos anos oitenta, descreve o jardim num dia de avaliação: "Mostrava-se…expunha-se…dispunha-se arbitrariamente dos locais…mais convenientes. E as pessoas faziam uma visita, circulava-se…e em escultura era interessante porque havia a possibilidade de espaço. A escola fornecia essa possibilidade. Tinha árvores, tinha…edifícios, tinha…havia sítios mais recônditos…era nos sítios mais inesperados…" [Entrevista: 3]

2.1.2. Espaço como "encontro"

O espaço como lugar que é o lugar de projecções partilhadas. O lugar emocional onde o encontro se produz. "Conversa", "discussão", "troca", "partilha" ou "espírito de comunidade", são termos descritos pelos entrevistados para caracterizar a sua experiência na FBAUP.
Sensibilidades diferentes contrastam pontos de vista diferentes. Mas são sempre "as pessoas", o outro, como pluralidade de "outros", que cria as relações com os espaços que o indivíduo social vivencia na instituição.
A "produção artística" ou o "trabalho", as formas de acção no desenrolar das vivências, entrecruzam-se com as "conversas", com as "discussões" e este espaço de encontro, este espaço onde se "trabalha no mesmo espaço", é um lugar feito por actividades onde, segundo J. P., na sua altura de estudante da instituição, no fim dos anos sessenta: "trabalhávamos nos trabalhos uns dos outros com facilidade, como conversa" [Entrevista: 20]. Fala-se ainda de uma "desinibição" [Entrevista:20], de "uma atitude um pouco mais solta" [Entrevista: 9]
Também é o encontro de biografias pessoais, como diz uma recém licenciada em pintura, em que "outra pessoa leva outra bagagem e juntar isso tudo num espaço que é suposto ser um espaço de criação", é aquilo que o define. [Entrevista: 11]
Um aluno do segundo ano de escultura, descreve, da seguinte forma, uma aula: "é como estar a trabalhar num espaço e dentro desse espaço estão todas as pessoas a trabalhar em simultâneo de acordo com a mesma linguagem ou de acordo com a mesma formalidade que é a interpretação ou apresentação, ou a idealização ou construção de um objecto e, em conversas paralelas e em conversas directas, surgir um argumento que encaixe. (…)Acho que os espaços funcionam quase como isso, como uma espécie de um eco mas que…sem ser a mesma palavra a repetir-se ". [Entrevista: 1]
F.S., professora do Departamento de Ciências da Arte, relaciona o espaço, que é lugar, a emoções," relações profundas e muito sentidas, muito diversas, muito diversificadas (…) Eu acredito nos encontros e uma escola, uma escola… uma faculdade como a Faculdade de Belas Artes promove encontros e isso tem um valor inestimável, em termos do passar da experiência, em termos do questionar da experiência, em termos de reformular a experiência, reequacionar a experiência."
Assim como I., licenciada em Pintura, que fala de um espaço "de troca muito grande, entre os alunos e entre os professores". [Entrevista: 13]
M.G., licenciado em Design de Comunicação, afirma que era "um sítio familiar. (…) ali formou-se (…) um espírito de comunidade". [Entrevista: 17]
P.C., licenciado em Design de Comunicação, fala da relação entre os diferentes cursos, balizando a área que estudava, o design de comunicação, afirmando que tinha uma componente "um pouco diferente" mas onde as

"trocas são importantes, e analisando alguns cursos de design noutros sítios, a nossa relação com as Belas Artes, ali, acho que é muito útil (…) porque (…), numa fase importante da formação do que é um designer, (…) nos abre muito os horizontes, porque tem muito essa componente livre, solta… e faz a *maluquice* que te apetecer… que vem da arte pura…da pintura e da escultura." [Entrevista: 21]

R.F., docente da instituição, também fala dessa relação entre os curso, acrescentando uma componente afectiva e informal: " (…) depois éramos visitados por *gajos* de pintura, íamos visitar os *gajos* de design, os *gajos* de design vinham lá gozar com a gente (risos)". [Entrevista: 25]

O docente V.A. diz sentir-se, "de certa forma mais em casa, por estar próximo desse passado", que foi a sua vivência como aluno. "Quando chegamos ao verão e a escola fica vazia, eu, em regra geral, entro numa espécie de crise emocional na relação que tenho com o espaço. E, é como se essa singularidade desaparecesse porque fica um espaço fantasma." [Entrevista: 29]

A FBAUP como um espaço de encontros emocionais que ganha sentido pela presença do "outro".

2.1.3. A necessidade do silêncio

Vários dos entrevistados descrevem a necessidade de encontrar espaços de isolamento pessoal, espaços de reflexão. Outros ainda descrevem a necessidade de silêncio como algo de imprescindível para a sua actividade, quer como docentes, quer como alunos.

I.M., professora do Ensino Secundário e antiga aluna da instituição, no final dos anos oitenta, fala do seu lugar, o seu "recanto", descrevendo um percurso para se lá chegar: "No limite do jardim, no último edifício – edifício mesmo. Que era onde tinha a gravura, serigrafia…cerâmica, essas tecnologias, atrás tinha um jardim, um jardim muito pequenino, mesmo, e era para onde eu ia à hora do almoço, no meu tempo livre, era um sítio muito sossegado e sentava-me na relva a ler. E, havia uma meia dúzia de alunos que gostava daquele sítio porque era o mais sossegado, onde não se ouviam carros, não estava constantemente gente a passar, e, ali, estava-se mesmo…era o meu recanto". [Entrevista: 14]

N., licenciado em pintura nos anos noventa, descreve o mesmo espaço pelas mesmas razões: "um local que já não existe, que é a parte do jardim onde agora é o novo edifício de multimedia, etc…, da cantina. Antigamente, havia lá uma espécie de traseiras do jardim da escola que era assim uma espécie… no Verão especialmente, um espaço completamente abandonado. (…) Tinha assim uns patos e uns gatos e era assim o meu sítio preferido, precisamente, pela falta de gente. Porque se quisesse estar com pessoas podias estar em qualquer outro lado, mas se quisesse ficar sozinho ou isolado, um bocado, era um dos sítios que eu preferia, precisamente, por ser um bocado como um sítio de meditação " [Entrevista: 19]

M.M., docente da instituição, descreve o espaço da instituição, quando o ano lectivo acaba, durante o Verão, como "um sítio muito bonito, é uma espécie de Gulbenkian mas com um ar mais amplo. E realmente, sem pessoas e sem uso é um sítio fantástico. É uma instituição quase ideal para estar vazia ou com menos gente. É um jardim muito bonito, tem edifícios cheios de luz e de espaço."

Queixa-se, também, das condições actuais:" Quando uma pessoa está a dar uma aula não é como estar no bar. E, cá na escola, acho que há uma tradição de interromper a aula por tudo e mais alguma coisa. (…) Qualquer tipo de assunto é bom para interromper uma aula." [Entrevista: 18]

Existe uma necessidade de isolamento temporário, de "reflexão", por vezes de silêncio e contemplação, no que é dito por alguns dos entrevistados. Este espaço, que não é só espaço do corpo, é o espaço do som, do silêncio ou da introspecção.

A necessidade de um encontro do "eu" consigo mesmo, de introspecção.

2.1.4. Espaço emoção / espaço função

O espaço vivencial da FBAUP é descrito aqui, sob estes dois primas, no sentido em que funcionalidade é, também ela, uma característica de formas de pensar; em que a sua pertinência intersecta a emoção, assim como as questões emotivas intersectam a actividade produtiva nos espaços considerados funcionais.

M.C., docente da instituição, fala de espaços que nunca "experimentou", onde nunca entrou, porque, diz: "nunca precisei de lá entrar".
O seu discurso, quando aborda questões estéticas, é carregado de referências à terminologia das Tecnologias de Informação, afirmando: "prefiro falar em sistemas do que em obras ou peças ou... o que quer que seja. (...) a montagem de sistemas inteligíveis e... belos se quiseres, belos numa acepção mais... menos visual (risos)." [Entrevista: 5] A sua sensibilidade ao espaço é conduzida pelos seus interesses nas áreas específicas que estuda e lecciona, o seu critério, a sua perspectiva em relação aos espaços, leva-o a optar pelos que "utiliza" e abstém-se de referenciar o que de emotivo contém a sua relação com o espaço da instituição.
De outra forma, I., licenciada em pintura, afirma que sempre teve "muita curiosidade em ver o que se passava nas outras salas e muitas vezes andava a ver o que é que os outros cursos faziam e as outras tecnologias, e a ver o é que se passava e que equipamentos é que tinha e que trabalho é que desenvolvia. Tinha sempre, muito, essa curiosidade de andar sempre a cheirar os *cantinhos* da escola". [Entrevista: 13]
Não se trata aqui de avaliar a curiosidade de um ou de outro dos entrevistados, mas de reflectir e constatar que as tecnologias, também elas, são abordagens próximas a valores afectivos e subjectivos.
Às relações afectivas correspondem, também, relações ligadas à produção na instituição.
Para J.P., docente do grupo de pintura, "O namoro era discussão (...) O namoro era muita discussão e era muita partilha das aventuras e dos sonhos...". [Entrevista: 20]
A Actividade artística está, aqui, próxima da actividade quotidiana, vivencial, do sujeito.
H.A., também docente da escola, refere, precisamente, esta relação, e diz ter sido uma das suas primeira decisões, enquanto presidente do Departamento de Design, criar essa possibilidade em relação aos espaços, através da disponibilidade das salas fora do horário de aula, em que trabalho e lazer se conjugam num mesmo local.
Não deixa de transparecer, aqui, o carácter funcional do espaço.
Para H.A. o lazer, ao juntar-se ao trabalho, torna os espaços "mais eficien-

tes" e "(…) a ser utilizadas com flexibilidade". [Entrevista: 12]
Outra constatação desta relação forte entre afectividade e produção é descrita por M., licenciada em escultura: "nós precisamos sempre de alguém para irmos…para ajudar a acartar o gesso, ou o barro. Há uma entreajuda muito grande, porque, sozinhos, não nos safamos e, portanto há sempre uma relação muito grande entre colegas". [Entrevista: 25]
As característica das tecnologias e dos materiais utilizados também implicam numa relação emotiva e relacional.
O espaço é útil, pela relação que o sujeito tem com a vivência do espaço. Essa vivência do espaço é acompanhada de relações de trabalho e relações emocionais.
F.G. descreve o atelier como um espaço "de trabalho, naturalmente que era necessário, porque enfim, fazer escultura ou até pintura com cheiros de terebintina e água rás e tintas e pincéis sujos é uma coisa que exige um espaço próprio. Mas, sobretudo, era um espaço de encontro, já, nesse tempo, era um espaço de certo diálogo, de conversa, de discussão, uma espécie de liberdade individual que se procurava. De alguma reunião, inclusivamente, até, talvez, em alguns casos, com algum ambiente político, provavelmente". [Entrevista: 27]
Nesta descrição do que era o espaço de trabalho na época em que F.G. foi aluno, no princípio dos anos sessenta, já "o espaço de trabalho", o "atelier", era um lugar, não só de actividade produtiva, no que concerne á produção artística, mas um espaço de "encontro" e de "algum ambiente político". [Entrevista: 27]
R.R., professora de escultura, descreve "o espaço" ou "os espaços" da instituição "completamente vazio". Emoção e função aliam-se numa intrincada crítica ao "abandono", que, "transmite que quem está lá…não cuida….não cuida bem, não cuida como se cuidasse de si (…) aquilo que eu me pergunto, muitas vezes é se aquele espaço completamente vazio…se transmite…conforto…se transmite felicidade. [Entrevista: 26]
Valores funcionais como "conforto" aliam-se a valores emotivos como "felicidade".

2.1.5. Lugar onírico e lugar de desilusão

Existe um lugar que é comum a uma comunidade, por mais efémera que ela seja, ou por mais nómada que ela se torne. Esse lugar, que está num *para além*, próximo do que Augé quis dizer com "baixo contínuo": "Por detrás da roda das horas e dos pontos fortes da paisagem, encontram-se com efeito palavras e linguagens (…)" [2]; também próximo do que Maria Zambrano chama de "duração" [3], é o que se apresentou, anteriormente, como o lugar onírico.[4]

Este é, também, um lugar que desperta as aspirações e que não se encontra, ele não está num lugar, ele pode acontecer num determinado lugar, num determinado tempo de realidade plena, e ser o "kairos" [5]. No entanto, ele está, sempre, presente no sujeito na forma de "esperança".[6]

Nas entrevistas existe esta quase constância de um processo de ilusão/desilusão, descrito de variadas maneira. Desde "uma travessia do deserto" [Entrevista: 9] a "uma constatação da chegada a adulto" [Entrevista: 14], à constatação de que "era uma miragem" ou a uma revolta de quem sai "de lá (…) e é como se acordasse em pé" [Entrevista: 23] para a realidade social.

Um aluno do quarto ano de Design de Comunicação descreve o seu percurso como se de um gráfico se tratasse: " (…) para mim a escola começa no zero e vai até ao pico e depois volta a descer em termos de experiência". [Entrevista: 2] Fala de aprendizagem, mas, também, fala de vivências emotivas, um percurso como se da *vida de um produto* [7] se tratasse. Imagem que se retira aqui da linguagem do marketing. Uma descrição esquemática, numérica. Uma descrição da experiência vivencial numa linguagem do efémero, atribuída, não às pessoas, mas aos objectos, aos produtos.[8]

Desta descrição ressalta o perigo que pode acontecer numa sociedade na sobremodernidade, descrita por Marc Augé [9]. Do lugar em que a identidade é uma normativa, e as emoções ficam restritas ao interior do sujeito, na solidão.

Para S.F., licenciada em Design de comunicação e professora de fotografia, descreve uma mudança, em que a presença e os ritmos mudaram ao longo do seu percurso na FBAUP, afirmando que nos primeiro anos "(…) Era um dia em que eu estava grande parte do tempo nas aulas a trabalhar, almoçava na escola, depois voltava para as aulas. (…) Era ali muito… almoçar na escola, trabalhar na escola, ir ao café Belas Artes que é nos arredores da escola. No quarto e quinto ano já vejo o ir à escola e fazer outra coisa qualquer, longe da escola e trabalhar em casa, voltar à escola no mesmo dia, o sair e voltar no mesmo dia (…)" [Entrevista: 28]

Aqui, a descrição da experiência do percurso como aluno não se distingue tanto pelo movimento ilusão/desilusão, mas pela forma como a descrição é feita.

Quer o aluno de quarto ano de design, quer S.F., descrevem um crescente aumento do desinteresse em relação à presença na instituição enquanto alu-

nos. No entanto, a primeira descrição é sumária, esquemática, enquanto a segunda é repleta de locais e de formas de estar.
As narrativas pessoais tocam-se numa espécie de processo de ilusão/desilusão, mas a forma por que esse processo é descrito denota diferenças profundas na biografia pessoal dos diferentes sujeitos.
I.M. fala da ansiedade anterior a entrar para a então ESBAP: "(….) Andava na Soares dos Reis, 10º ano, e de passar em frente às Belas Artes e de querer ir para lá, com 17 anos ver os alunos a trabalhar, de espreitar, de me pendurar naquele portão de ferro e espreitar lá para dentro e ver o que é que estavam a fazer (…)e de querer ir para lá…" acrescentando que tinha "uma curiosidade mas era uma coisa quase que inatingível, tanto que eu e um grupo, aliás até um namorado que eu tinha na altura - que entrámos depois os dois – chamávamos às Belas Artes, a miragem." [Entrevista: 14]
Falando do momento presente, afirma: " (…)Muitos ficamos, como eu também me dei conta, durante muitos anos isolada. Ter o meu atelier, desenvolver o meu trabalho e depois tendo um amigo, um ou outro colega das Belas Artes, em que discutimos alguma coisa, mas ficamos muito isolados". [Entrevista: 14]
Este sítio, que era integrador para I.M., também é descrito por outra licenciada que estudou na instituição cerca de 10 anos depois e, ao ter voltado a estudar na instituição, para fazer o mestrado, justifica-se: "O que me motivou a fazer o mestrado… eu precisava de me confrontar com os meus e os meus são os artistas. E eu precisava era de conversar com os artistas, sejam lá quem forem os artistas." [Entrevista: 15]
Necessidade de integração num colectivo que tivesse as suas afinidades, as suas subjectividades.
O fascínio inicial de P.C., actual docente da FBAUP, é descrito da seguinte forma : "(…) Era aluno do liceu e vim cá ao Porto e… a porta da faculdade estava aberta e espreitei e…aquele átrio todo em mármore, com os dois escravos, um de cada lado…depois ver-se através dele outras escadas e… acho que estava uma estátua branca de gesso que agora tiraram de lá, debaixo daquela colunata, entre as casas de banho e de acesso ao auditório…
Parecia-me um templo…um templo não católico mas um templo à maneira grega, a sério!…Incrível… eu não serei se calhar digno de entrar aqui dentro…" [Entrevista: 22]
No entanto ao descrever a sua situação dessa altura compara-a com o que interpreta agora e descobre-se a sua desilusão, aqui desilusão pelas "pessoas": "Com entusiasmo, certamente, também mitificava a própria escola e os próprios professores. Na altura em que eu achava extraordinárias as pessoas e os meus próprios colegas." [Entrevista: 22]
O fascínio pelo "outro", no aqui e agora, parece ter-se perdido nas narrativas contadas. O processo, aqui descrito, de ilusão – desilusão é traduzido nesse fenómeno da perda de fascínio pelo outro.

R. descreve, precisamente, esse fascínio pelo outro que estava à distância de uma mesa: "Lembro-me de ver as pessoas que ainda não conhecia e depois fui conhecer. Lembro-me de olhar para as pessoas que estavam supostamente na mesma atitude que eu…não estou a falar da cantina à hora de almoço, estou a falar da cantina pela tarde. Lembro-me das pessoas que estariam ali a conversar, a ler e lembro-me de ainda não conhecer as pessoas. Lembro-me da mesa ao lado e já não sou capaz de dizer quem é que estava na minha mesa." [Entrevista: 23]

No entanto, afirma, constatando o percurso que fez:" Tu sais de lá e é como se acordasses em pé. "

R.R. descreve o mesmo fascínio apresentando uma hierarquia: "(…) a mesa daquele grupo, que era do quarto ano e que ninguém!… ocupava aquele lugar e que nós…e que os alunos quando estavam e sentiam…,os mais novos, sentiam assim…ai….quando eu chegar ali….ai…se eu conhecer aquele….aquela situação que existia e que não tem nada a ver….nem com capas e batinas, nem com aquelas histórias todas, não tem nada a ver com essa tradição académica, mas tem a ver com…uma espécie de deslumbramento". [Entrevista: 26]

Notas:

1- Marc Augé, *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p. 72

2- Augé, citando Jean Starobinski: "a possibilidade de uma polifonia em que o entrecruzar-se virtualmente infinito dos destinos, dos actos, dos pensamentos, das reminiscências, pode assentar num baixo contínuo que bate as horas do dia terrestre e que marca o lugar que nele ocupava (que nele poderia ocupar ainda) o antigo lugar (…) e expressão utilizada por Starobinski para evocar os lugares e os ritmos de outrora é significativa: a modernidade não os apaga mas põe-nos em plano recuado. São como indicadores do tempo que passa e sobrevive. Perduram como as palavras que os exprimem e os exprimirão ainda. A modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tal como estas se fixam no espaço e na palavra." – Marc Augé, Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade, p.p. 65, 66

3- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 88

4- Ver página 135 - Lugar/Não-lugar - Lugar onírico/Lugar-comum

5- "(…) a ocasião que, estando inscrita na imutável e irreversível ordem das coisas, e precisamente porque dela faz parte, não se repete nunca." - Roger Caillois, *Os jogos e os Homens*, p. 133

6- Maria Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, p. 90

7- "A vida de um produto está ligada à da categoria à qual pertence, mas os ciclos de vida do produto e da sua categoria têm muitas vezes fases diferentes." - *Mercator 2000, Teoria e prática do marketing*, p. 193

8- Produto: "tudo o que a empresa vende ou propõe aos seus clientes. Pode tratar-se de bens materiais (alimento, vestuário, etc.), de serviços imateriais (seguros, programas de televisão, etc.) ou ainda – e é este o caso mais frequente – de uma combinação de ambos (hóteis, transportes aéreos, automóveis com garantia, etc.)" - *Mercator 2000, Teoria e prática do marketing*, p. 179

9- A sobremodernidade (…) procede simultaneamente das três figuras do excesso que são a superabundância de acontecimentos, a superabundância espacial e a individualização das referências. – Marc Augé, *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, p. .91

2.2. Tempo

O tempo de uma conversa, o tempo de um encontro em que o discurso "coloca em jogo uma apropriação, ou uma reapropriação da língua, instaura um presente relativo a um momento e a um lugar e estabelece um contrato com o outro numa rede de lugares e de relações" [1], faz sobressair as questões do tempo e do espaço, de identidade e integração do sujeito social na sua realidade, sobre a forma de sensibilidades e de pluralidade de realidades sociais.
Espaço no tempo que o indivíduo possui e o tempo necessário para a vivência do espaço, formam discursos heterogéneos, de subjectividades sustentadas na biografia pessoal.

A experiência, contada na primeira pessoa, no "eu" que é transmitido pela linguagem, descreve sensibilidades diferentes, vontades diferentes: conceitos diferentes que se intersectam em valores comuns, ou conceitos comuns que significam diferentes valores, valores que são os pressupostos de base para a abordagem que o indivíduo faz ao real.

2.2.1. Ritmos

O ritmo do tempo, a dimensão de um presente do sujeito, é caracterizado por uma plasticidade dependente de tudo o que o constitui.
A sua biografia pessoal, a sua relação sensível com a realidade, a sua imagem do todo, a sua cosmogonia ou mesmo uma ausência de uma imagem do todo, etc.
A complexidade do ser humano distingue, em cada indivíduo que vivencia a presença do "outro" como uma pluralidade de "outros" no seu quotidiano, tantos ritmos quanto os indivíduos que percorrem os espaços.

Para F.S., professora do grupo de Ciências da Arte, o tempo que se percorre é descrito pela presença do corpo, ao ritmo que a leva numa espécie de passeio, a caminhar "com bagagens" a "atravessar os espaços" e a utilizar "pequenas oficinas", possivelmente uma alusão ao mercado tradicional, mas com certeza a descrever um espaço humano e um tempo em que a urgência não está presente. E acrescenta: "Não é um não lugar… Não é porque se namora naquele jardim…" de tal modo que, desenvolve "com aquele espaço e com aquelas pessoas relações profundas e muito sentidas, muito diversas, muito diversificadas". [Entrevista:10]

A coexistência de uma pluralidade de sujeitos, para F.S. , é o seu meio de sentir a instituição. De tal modo que a relação da FBAUP com outras instituições depende, para esta, "de vontades individuais para se criarem vontades institucionais". O ritmo é o do sujeito que passeia e do encontro informal.
J.L., técnico de Tecnologias de Madeiras, descreve o ciclo de um ano lectivo, em que o ponto de referência são os alunos: "Aquilo na escola é um bocado estranho, porque começam as férias… de repente não há alunos e tu ficas assim um bocado…parece que desamparado… então agora não há alunos?… Um dia, tudo bem, mas mais do que isso já começas a ficar estranho. E, depois, habituas-te àquilo, já te acomodaste àquela situação.
Começas a organizar aquilo tudo, pronto para começar o ano lectivo. E, depois, começa a chegar o pessoal… grande confusão… depois volta outra vez… é preciso perceber os ciclos." [Entrevista: 16]
R.R., outra docente, queixa-se do "acelerar da vida, o acelerar do tempo – e o tempo teve, de facto, um processo de aceleração muito grande -, essa aceleração tem a ver com muitas questões, de como é que se vivem os momentos, e como é que se vive o tempo. Faz com que haja muito menos convívio interno, é o que eu o sinto. A escola era o nosso espaço." [Entrevista: 26]
O tempo e o espaço, aqui, denotam um contraste entre a possibilidade de um indivíduo social pertencer a um lugar e a sensibilidade de que o tempo desse espaço como lugar, deixou de ser o dele. R.R. alude a uma velocidade sentida como separada do seu ritmo pessoal.
"Pintar quadros ou fazer escultura são coisas que demoram muito tempo, é preciso estar lá muito tempo", diz F.G., licenciado em pintura e antigo estudante da então ESBAP. Ritmo do fazer que ilustra o ritmo de quem faz.
Já M.C., docente do departamento de Design de Comunicação, tem uma perspectiva de urgência, de mudança na instituição: "o certo é que nos últimos três anos, talvez, a escola tem mudado a um passo muito mais acelerado, e, felizmente, muito mais acelerado". [Entrevista: 5]

2.2.2. O tempo como uma continuidade

A actividade produtiva na FBAUP tem uma característica comum em todos os entrevistados, no que concerne ao tempo: a necessidade de este ser vivenciado numa forma contínua. A leitura do tempo como algo que não se pode espartilhar.

O tempo sensível ao sujeito que, como descreve A.G., licenciado em escultura e professor do Ensino Secundário, é, na actualidade, "pior, porque há menos tempo para os outros…antes havia menos coisas a solicitar, a desviar a atenção". Este encontro, que é o encontro de diferentes subjectividades, está hoje " (…) muito fechado…e isso não contribui muito para o diálogo, para a interactividade com as pessoas, para a cultura". [Entrevista: 3]
Define tempo como estar com o outro, e tempo como cultura, cultura que é, portanto, realidade social.
Fala do excesso, um dos excessos da sobremodernidade, o excesso de acontecimentos, de informação.[2] Acrescenta que "Não há tempo para criar, não há tempo para reflectir, não há tempo para conjecturar…há muito pouco tempo. As pessoas não vivem no tempo da reflexão, vivem no tempo da disposição, das disponibilidades…na pressão, no *stress*…" [Entrevista: 3]
A.G. não tem tempo para se dedicar à actividade artística descrevendo-a como algo obsessivo: "Uma pessoa quando se sente nesse campo ocupa o tempo todo. Vai para a cama dormir a sonhar com aquilo, levanta-se a pensar naquilo, volta de novo o dia, a passar o dia naquilo e…logo se vê… e tal… até que, claro, estoura. Mas é um caminho que não se pode largar, não se pode interromper…quem tem de ter o seu trabalho, tem sempre interrupções, tem esse ruído, não deixa que aquilo cole". [Entrevista: 3] Arte não é trabalho e não vive no ritmo do trabalho. Aqui existe uma separação entre o que é a actividade artística e a actividade do "trabalho". A primeira sem tempo definido, contínua: "não se pode interromper", não pode ter o "ruído" do "trabalho". [Entrevista: 3]
O trabalho é visto como algo separado da vida emocional, algo fragmentado. Aqui, no ponto de vista da sobremodernidade, fala-se de fragmentação, de dispersão e "ruído".
Existe uma necessidade de uma actividade continuada, e o que acontece é a fragmentação do tempo, em que os hiatos são "ruído".
R.E., também ele licenciado em pintura, descreve o produto da actividade artística da seguinte forma: "O que é que é criar um filho, agora pergunto, é uma profissão, é um *hoby*?
A única coisa que eu posso dizer é que é um prazer, penso eu, não é? Ver uma pessoa crescer, evoluir e formar-se e criar-se um indivíduo, percebes?…

No fundo é isso, a obra artística é um objecto único que tem vida própria". No fundo, eu acho que uma faculdade de Belas Artes cria universos. Os objectos artísticos são universais, não é?...". [Entrevista: 24]
A arte implica a vida, é "como criar um filho" [Entrevista: 24], e implica a nostalgia do particular, [3] no sentido em que "a obra artística é um objecto único que tem vida própria (...)", é um objecto que também é sujeito, e está profundamente implicada na vida do indivíduo.
L., licenciada em escultura, descreve uma conversa que "com o tempo, nunca mais acaba", referindo-se a conversas que tinha com professores. Mas, também, de um diálogo interior, num presente contínuo.
Mas, descrevendo as suas preferências estéticas, diz: "Vibro muito mais com obras de arte feitas há mais de cinquenta anos do que com obras de arte feitas hoje... não sei se é o tempo que passou por elas se era o tempo que havia na altura e que agora não há porque nós não temos tempo". O tempo que falta é uma constatação próxima da de A.G., é o tempo necessário para a execução, mas, também, o tempo necessário para a reflexão.
Para N., licenciado em pintura, a abordagem ao tempo é semelhante:" Acho que o processo artístico é, para além de uma eventual procura de alguma coisa, é ao mesmo tempo uma espécie de correcção permanente (...)" [Entrevista: 19]
Para M.C., professor de Design de Comunicação da FBAUP, a sensibilidade ao tempo é, de certa forma, contrária às anteriores: " (...)nos últimos três anos, talvez, a escola tem mudado a um passo muito mais acelerado e felizmente muito mais acelerado (...)". [Entrevista: 5]
Velocidade, aqui, vista como urgência de mudança. De tal modo que descreve a sua experiência como aluno da instituição da seguinte forma: "(...) quando estudei aqui, acho que subaproveitava o tempo. Por um lado tenho essa sensação, creio que desperdicei muito tempo (...)". [Entrevista: 5]
Descreve esse tempo como uma altura em que os horários não eram cumpridos, e salienta que trabalhava essencialmente à noite.
No entanto aqui é possível fazer uma analogia com os depoimento anteriores, em todas as situações existe uma ideia comum, a de que o tempo deve ser gerido pelo próprio, como um tempo do sujeito.
Para A.G., como falámos, o tempo da actividade artística é um tempo sem "cortes", sem interrupções. [Entrevista: 3]
M.C. fala de urgência e de mudança, em que a principal mudança quotidiana é o tempo que permanece na FBAUP. Antes "se tinha um horário de doze horas por semana de aulas, que era o que normalmente toda a gente tinha, passaria pouco mais do que essas doze horas aqui na escola. Numa semana que passasse cá muito tempo passava se calhar quinze, dezasseis horas. Agora, (...)não sei quantas horas passo aqui por semana, mas imagino que ande no mínimo nas trinta e no máximo nas cinquenta, depende das semanas. De vez em quando, quase que sinto que vivo aqui dentro." [Entrevista: 5]

Espaço de trabalho, como espaço de *casa* onde M.C. vive, no interior: "aqui dentro".
O tempo referido como ideal para todos eles, é um tempo de continuidade. Ritmo da vida do sujeito e implicado nas relações emocionais do sujeito.[4]
H.A., director do Departamento de Design de Comunicação da instituição, reconhece esta natureza, como já antrás referido, da necessidade desta continuidade no tempo para as actividades da instituição:" (...) uma das primeiras decisões que eu tomei quando assumi a presidência do departamento de design foi a de abrir de manhã à noite todas as salas de aula, todos os espaços de aula do pavilhão de design independentemente de estarem a decorrer ou não aulas (...) Essa possibilidade dos espaços servirem diferentes necessidades a qualquer momento. Estão abertas de manhã à noite, as pessoas circulam e utilizam as salas como espaços de trabalho e às vezes como espaços de lazer e levam as suas músicas, trabalham, gente às vezes de outros cursos, passam por lá, também. Portanto, é a ideia de atelier, basicamente. (...) cada vez mais penso que as duas funções de trabalho e de lazer se deveriam fundir." [Entrevista: 12]
Esta ideia de atelier é descrita por F.G., da mesma forma: " (...) era apenas um espaço de trabalho, naturalmente que era necessário, porque, enfim, fazer escultura ou até pintura com cheiros de terebintina e água rás e tintas e pincéis sujos é uma coisa que exige um espaço próprio. Mas, sobretudo, era um espaço de encontro, já nesse tempo era um espaço de certo diálogo, de conversa, de discussão, uma espécie de liberdade individual que se procurava. De alguma reunião, inclusivamente, até, talvez, em alguns casos, com algum ambiente político provavelmente". [Entrevista: 27]
Este tempo contínuo, esta exigência que a actividade artística faz actuar sobre quem a pratica é descrita por R.R. quando faz uma tentativa de definição: "A arte não é conclusiva, é processual. Não há uma resposta única como em muitas outras áreas há. Não há uma resposta única para uma pergunta."
Processo que pode não ter fim, ou, o fim dele ser como a vida do sujeito, não se sabe quando acaba.

2.2.3. Perspectiva quantitativa de futuro

Tempo também pode ser competição, uma sensibilidade ao espaço e ao tempo, como uma saturação de sujeitos, de vontades. Uma visão de quantidade.

A.M., professor de Geometria Descritiva na FBAUP, compara a sua situação enquanto aluno com a situação actual: "Contrariamente ao que sucede agora, quando eu entrei não entravam muitos alunos, em cinquenta e nove, eramos onze alunos para a arquitectura, o que permitia, realmente, ter outro contacto com os colegas e, também, outra coisa, também, que não havia tanta competição como vejo, como tive a oportunidade de ver já com os meus filhos e mesmo com os meus netos e tudo isso. Realmente, no nosso tempo, havia muito menos competição do que há hoje. Talvez as condições já exijam isso mesmo, mas... portanto...era agradável esse contacto." [Entrevista: 4]

Menos pessoas representava menos competição e mais conforto. Uma abordagem à sobremodernidade pensada como quantidade, urgência de chegar ao mesmo destino que o "outro".

Manifesta-se aqui uma visão que descreve bem o que seria uma sociedade em que os sujeitos tivessem todos a mesma vontade, e constata-se a importância que a heterogeneidade de pontos de vista, da riqueza que é a pluralidade de vontades, tem na actualidade.

Quando a perspectiva é a de acção motivada pela competição é na reflexão acerca de como criar um espaço comum de vontades diferentes, que nos aproximamos de uma realidade social possível e de uma imagem de futuro plural.

M.C. também salienta a competição pela obrigatoriedade de compreender as novas formas de linguagem: "das duas uma, ou tu coexistes com os meios, e, com as ferramentas, consegues comunicar, consegues controlá-los, ou então tornas-te um analfabeto." [Entrevista: 5]

O sujeito sente a pressão que a realidade lhe suscita. A integração faz-se, também, pela compreensão do que é a realidade de novas formas de linguagem, e da sua compreensão para a integração com outros sujeitos que a utilizem.

A realidade sobre a perspectiva de um futuro em quantidade, a integração, neste contexto de maior quantidade, provoca uma urgência e uma sensibilidade ao tempo "a um passo muito mais acelerado". [Entrevista: 5]

2.2.4. Responsabilidade e futuro

O docente do Departamento de Design E.A., descreve a actualidade da instituição onde lecciona com uma imagem de crescimento, mas, ao mesmo tempo, imagem do "mesmo" [5], de uma instituição "mais igual às outras". No entanto, uma expectativa de "uma escola atenta, (…), jovem, vejo uma nova geração a tomar conta da escola." [Entrevista: 9]

Ou seja, nesse "mais igual às outras" que E.A. denomina de "mais globalizada", existe a esperança depositada numa "nova geração a tomar conta da escola". [Entrevista: 9]

O vínculo a esse futuro é o "outro" como pluralidade de "outros" que são "jovens", que representam uma imagem de futuro, com "dimensão e ambição".

Esta imagem da "nova geração" é mais positiva em E.A. do que em A.M.. Este, como vimos anteriormente, fala de competição, referindo-se à experiência dos seus filhos, que traz desconforto. [Entrevista: 4]

E.A. vê uma imagem de futuro e uma resposta na geração que o sucede, numa autonomia potencial de mudança. [Entrevista: 9]

I.M., licenciada em pintura e professora do Ensino Secundário, descreve-se a si mesma na juventude: "como nos sentimos capazes de fazer tudo, não temos medo, e, como não temos medo de arriscar, as coisas parecem-nos mais simples à partida, sem dificuldade, porque temos mais energia, sei lá, porque nos estamos a dedicar àquilo. Não temos outras responsabilidades, então, há certas coisas que durante o período de alunos nos acontecem, como fazer viagens; fui à Bienal de Veneza, que me ficou baratíssimo, porque fizemos serigrafias e os professores fizeram serigrafias e, depois, vendemos e fizemos dinheiro e a viagem ficou barata; uma pessoa, depois da faculdade, quando é que faz isso?"

Juventude é, para I.M., "ter mais energia", "não ter medo", ter mais tempo "porque nos estamos a dedicar àquilo" e generaliza: "não é só por ser Belas Artes é também por se ser jovem". Juventude está ligada a liberdade, mas o crescimento, o tornar-se adulto, está ligado a "responsabilidade" que limita essa "liberdade".

Responsabilidade perante a realidade que rodeia o sujeito, como H.A., professor de Design de Comunicação na FBAUP, afirma, quando relaciona arte e design, em que o sujeito "assume as responsabilidades de tudo o que está para além de si." [Entrevista: 12]

Esta forma de responsabilidade sobre "tudo" implica, obrigatoriamente uma representação do todo, do que é a realidade como um todo. Uma cosmogonia pessoal [6], porque integra o sujeito e o faz responsável, não só por si, mas "por tudo o que está para além de si." [Entrevista: 12]

M.M., também ele, professor de Design de comunicação na FBAUP, transmite esta relação com a responsabilidade de uma forma bastante diferente.

Para este "a grande questão é ser menos pragmático (...)A esperança implica sempre insatisfação." [Entrevista: 18]

Abordagens diferentes à relação com o futuro. Todas elas implicam uma relação com o sentido de responsabilidade.
Existem aqui, três formas de abordagem ao real no sentido da responsabilidade.
Estas diferentes abordagens ao real, implicam formas de sensibilidade, em que, ao conceito, se acrescentam diferentes significados:

- A responsabilidade como desilusão, vista pela imagem de passado de I. M..

- A responsabilidade vista como uma imagem do todo e como uma projecção no futuro em H.A..

- E uma imagem do presente, e das respostas a um presente sem uma visão específica, próxima de uma táctica. [7] "Menos pragmatismo", de modo a criar um espaço específico de vivências emocionais, criativas e/ou projectivas.

Portanto, responsabilidade implica uma relação com o todo, uma abordagem ao real; ela é causada por uma subjectividade, que apresenta uma imagem de futuro e uma sensibilidade concertada, num discurso próprio, no presente.

Notas:

1- Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*, p. 40
2- Marc Augé, Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade, p.p. 32, 33
3- Ver página 131 - Nostalgia do particular
4- A ideia, aparentemente romântica de Eric Gill de que: "Existem, pois, dois mundos & estes dois jamais poderão ser um só corpo. Não se complementam mutuamente; são, no sentido mais vivo das palavras, inimigos mortais. De um lado, está o mundo da indústria mecanizada, reclamando ser capaz de dar a felicidade aos homens e todos os prazeres da vida humana – desde que nos contentemos em tê-los nos nossos tempos livres e não peçamos tais coisas no trabalho com que ganhamos a vida; um mundo gerido pelo apito da fábrica e pelo relógio de ponto; um mundo onde nenhum homem faz seja o que for por inteiro, onde o produto é uniformizado e o homem simplesmente uma ferramenta, um dente de uma roda. Do outro lado, está o mundo, em declínio mas indestrutível, do pequeno comerciante, da pequena oficina, do estúdio, e do consultório – um mundo em que a noção de tempo livre quase não existe, pois é mal conhecido e muito pouco desejado; um mundo em que o trabalho é a vida & o amor o acompanha." - Eric Gill, *Ensaio sobre tipografia*, *Tempo e lugar*, p. 42
5- " As forças que conduzem à uniformidade de pensar, de sentir e de ser, têm o banal como sua expressão maior." – Sami-Ali, *O Banal*, p. 5
6- "Antes de mais, importa reconhecer que o homem é mortal e que a doença traz a ameaça da morte. O princípio fundamental das religiões é o da negação do fim automático do eu individual, fim esse desencadeado pela morte.
Se for possível que 'eu' renasça como um 'ser diferente' após a morte, pergunto-me a que 'outro mundo', a que 'outro tempo', irá parar esse 'ser diferente'. Este 'ser-se outro' caracteriza-se, essencialmente, pela inversão da experiência comum.
É de uma inversão semelhante a esta que brotam os conceitos de divindade. Enquanto seres humanos, temos consciência da nossa fraqueza, de apenas estar ao nosso alcance uma modificação superficial das condições materiais da existência. Mas no conceito de impotência está implícita a ideia de omnipotência, mais uma vez de 'outro'. A divindade é um 'outro ser' todo poderoso que habita um 'outro mundo' num 'outro tempo'. Por isso, os seus atributos assemelham-se, em muito, aos do 'outro eu' já morto. Numa linha de teorização escatológica, dá-se a interpenetração dos dois 'outro mundo', de forma tal que os antepassados mortos se tornam deuses." – Edmund Leach, *Cultura e comunicação*, p. 103
7- " No espaço tecnocraticamente construído, escrito e funcionalizado onde circulam, as suas trajectórias formam frases imprevisíveis, "trilhas" em parte ilegíveis. Embora sejam compostas com vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas, elas desenham as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem." – Michel de Certeau, *A invenção do Cotidiano*, p. 45

2.3. Por uma pluralidade de futuros

2.3.1. Clivagem com o passado

Existe uma clivagem com o passado em muitos dos entrevistados que passaram pela experiência como alunos da FBAUP, nas gerações dos anos 1980's e 1990's, alguns dos quais são, agora, docentes da instituição.
Esta clivagem, este corte identificativo com a instituição que experienciaram como alunos, traz, a uma nova geração de professores, a imagem anterior de estagnação e caos, de "ingovernabilidade" [Entrevista: 12], de um espaço "sem leis". [Entrevista: 3]
Para J. A., licenciado em pintura em meados dos anos 90, "as Belas Artes têm valor pelos seus alunos, que é uma contingência da falta de qualidade dos professores, daquela época, sobretudo. Hoje, já nem tanto, aliás, hoje já não posso dizer mal, os alunos daquela época são os professores de agora, portanto, se disser mal estou a entrar em contradição. (…)Uma dificuldade da escola, uma deficiência, constituiu-se numa força, num elemento de força. Que foi: o conhecimento das Belas Artes é um conhecimento produzido pelos alunos. Isso é difícil de reproduzir em qualquer outra parte do mundo. (…) Aquela escola, em termos de produção artística, era uma escola em anarquia absoluta. Os professores, as disciplinas, aquilo não interessava nada." Ainda afirmando que: " Eu acho que eles se se esquecessem de ir à escola durante um mês, a malta continuava a pintar, a trabalhar, a fazer as mesmas coisas e a escola existia exactamente da mesma maneira." [Entrevista: 30]
A.G. descreve, também, esta ausência de regras: "Quando confrontei essa realidade, pensei, então se é assim, não há regras, invento as minhas regras, faço eu as regras e agora o que me teve aluno subjuga--se, foi só isso…e eu ditava as minhas regras e seguia as minhas regras e atingia os meus objectivos". [Entrevista: 3]
Para M.C. "A nossa faculdade tinha uma prática científica… enfim… residual." [Entrevista: 5]
R., licenciado em Escultura, afirma que: "É cá fora, é na rua, que nós encontramos arte em sociedade, não é propriamente na escola. Isto da escola está muito…é uma instituição mesmo naquele sentido mais…reificado." Acrescentando: "Foi, por um lado, a auto desresponsabilização das pessoas que lá estavam, o que promoveu a desresponsabilização (…)". [Entrevista: 23]
Por um lado, uma "desresponsabilização" da instituição, por outro a obriga-

tória autonomia dos alunos; e, por último, a constatação de uma realidade social que não correspondia às expectativas dos alunos, fora da instituição.
R.R., docente da instituição, observa: "Eu acho que a Faculdade de Belas Artes carrega nas costas, se é que ela tem costas (risos), se a transformássemos num personagem, ela carrega uma…um peso muito grande, que tem a ver com estes anos todos, já são séculos!…não é?… de tradição e de tempo, e que não são muito positivos…" [Entrevista:26]
As críticas foram muitas, mas a experiência, a passagem, que constituía a aprendizagem entre alunos, parece uma imagem que sai fortificada dessas críticas, pois a relação afectiva, pelo menos essa relação, é, manifestamente, presente, em todos os entrevistados.
A FBAUP, entretanto, é constituída, no seu corpo docente, por muitos dos alunos dessa época, e, provavelmente, não sendo aqui o lugar de reflectir sobre isso mais longamente, haverá que equacionar o que, dessa clivagem, dessa negação, existe de razão ou de emoção, de fundamento ou de urgência de mudança.

2.3.2. As "Belas Artes" como janela para o exterior

A FBAUP, ainda como ESBAP, foi, durante muitos anos, uma janela para o exterior. Uma sensibilidade de periferia que, na conjuntura actual, deixou de ser uma imagem de futuro, de uma origem de motivação e de acção. Existia um fascínio pelo "lá fora" que começa a esbater-se na actualidade; uma existência de um "outro" que fazia a despesa da projecção onírica.

F.G. descreve a instituição que ele viveu, no princípio da década de 60:
" (...) as Belas Artes estavam, nessa altura – e podemos pensar que foi dez anos depois da guerra, ou pouco mais do que isso – em grande evolução, lá por fora, e havia, realmente, grandes movimentos, grande exuberância; a gente ouvia falar do que se passava em Paris, sobretudo em Paris, nessa altura, e, de facto, isso despertava interesse. A gente procurava revistas, procurava... Dali ou Picasso, estavam perfeitamente... a gente de vez em quando ouvia falar disso nos noticiários, no jornal.
E, portanto, havia uma curiosidade muito grande em relação ao que acontecia lá fora, maior do que talvez noutras áreas.
O sonho de qualquer estudante de Belas Artes era ir passar, com uma bolsa de estudo, um verão a Paris. Ver o que é que por lá se fazia. E isso referia-se não só às artes, à pintura, à escultura, às correntes artísticas, mas, também, um pouco ao ambiente social, ao ambiente político." [Entrevista:27]
O fascínio que a instituição produzia era o fascínio do "lá fora", um fascínio que criava um grande espaço projectivo.
Os objectivos da instituição, perante a sociedade, foram, em várias épocas, de carácter diverso.
Nos anos que antecederam o 25 de Abril, a então ESBAP era uma porta para o exterior, pelo fascínio que o romantismo, importado dos grandes centros culturais da Europa, provocava nos alunos, ou pelo fascínio pelos movimentos sociais desses mesmos centros.
Portugal, visto pela óptica de quem viveu a instituição nessa altura, era um país estagnado, expectante e fascinado, no que concerne ao ambiente da instituição, pelo que era a dinâmica social europeia e internacional. [Entrevistas:26, 27]
Esta situação alongou-se, e, provavelmente, ainda hoje subsiste.
I.M., licenciada em pintura e antiga aluna, frequentou o curso em fins dos anos 80, e, ao descrever o seu tempo de estudante como algo que já não lhe acontece agora, diz: "(...) há certas coisas que durante o período de alunos nos acontecem, como, fazer viagens; fui à Bienal de Veneza (...)". Ou, falando dos alunos actuais da instituição: "(...) os jovens, como têm o conhecimento do que se passa no mundo são mais é ...estão mais dentro do que se passa no mundo a nível de arte, não é...estão muito mais à frente do que as outras pessoas porque têm um conhecimento (...)". Ou,

descrevendo as qualidades dos professores agora: "(...) Ter professores que tivessem conhecimento do mundo, do que se passava lá fora, que fossem conhecedores da realidade actual, naquele momento. Como agora acontece, os professores que lá estão, alguns novos (...)". [Entrevista: 14]

Nos anos próximos e subsequentes à mudança de regime em Portugal, a instituição assumia-se como activa, a nível político e social. Não assumia uma neutralidade mas sim uma posição concreta, e actuava socialmente, partindo de pressupostos políticos e sociais.

J.P., actual professor do Departamento de Pintura, descreve o ambiente da escola, enquanto aluno nessa época: "(...) houve uma época em que a aula magna desta escola funcionava diariamente com plenários de discussão... professores, alunos e funcionários, na altura da reestruturação e de discussão...na altura, veio cá o ministro e a escola se preparou para defender a autonomia e a reformulação dos cursos...

Aquele auditório era de facto um centro nevrálgico de vivacidade e discussão.

E tenho memórias muito fortes, também, da altura do movimento SAL em que os habitantes da zona e do Porto, envolvidos com os problemas da habitação, os problemas de organização comunitária dos moradores, frequentavam esta escola como se fosse a sua casa." [Entrevista: 20]

Independentemente da consciência política de cada indivíduo, a, então ESBAP, vivia em pleno a sua relação com a sociedade envolvente. Essa relação era potenciada, quer pela conjuntura do país, quer pela afirmação da instituição como entidade activa politicamente.

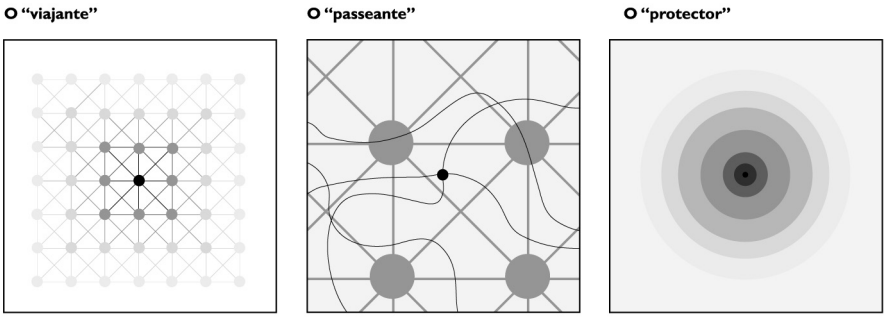
Não se discutem aqui juízos de valor em relação a posições políticas, mas constata-se que, nessa época, descrita por J.P., existia alguma concertação nessa actuação social e que o fascínio era transportado para o aqui e agora social da instituição.

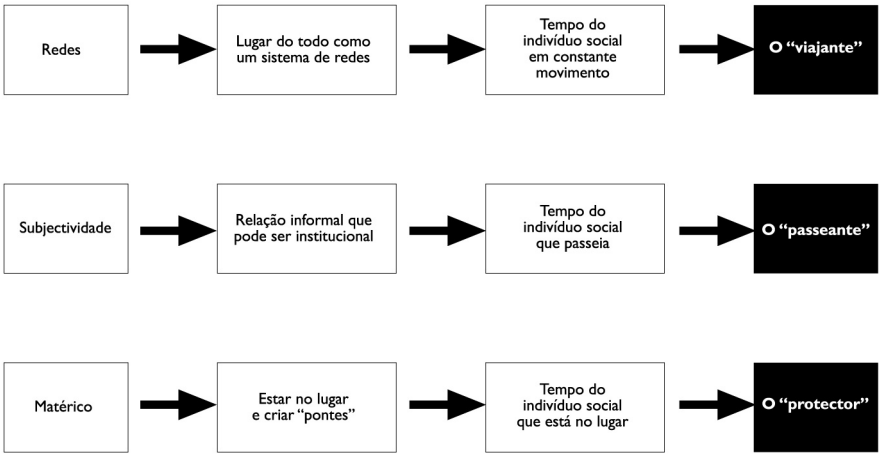
O que aqui se quer relevar é que o lugar onírico, nessa altura, era um lugar de futuro social, era uma projecção concertada em comunidade. Realidade muito diferente da actual, onde a concertação social, a criação de imagens de futuro comuns aos indivíduos sociais em comunidade, é, conscientemente, uma forma de subjectividade.

Essa concertação, a ser possível, deverá ter por base elementos que tenham em conta a actual pluralidade de visões sociais.

Ou seja, nenhum discurso, como vimos em Foucault, consegue aspirar a essa imagem de universalidade;[1] no entanto, o ser humano vive em comunidade, e é nessas diferentes abordagens ao real, nesses diferentes discursos globalizadores, conservadores, regionalistas, etc, - que poderão ser inconpatíveis num mesmo projecto social - que a possibilidade de um futuro plural pode existir.

2.3.3. A plasticidade do lugar





Este lugar, que é o lugar de pluralidade de sujeitos, é um lugar dinâmico, mas de difícil definição: um lugar que não se define por um ponto de vista, mas pelo cruzamento de sensibilidades e inúmeras formas de abordar o real.
Encontram-se três formas de abordar o lugar da instituição de acordo com as especificidades do sujeito social, no que concerne às linguagens e procedimentos que utiliza no quotidiano: o "protector", o "passeante" e o "viajante".
A sensibilidade ao espaço, como espaço onde se está, é, também, definida pelo quotidiano das tecnologias que o indivíduo social aborda e pelas linguagens que utiliza para aceder à realidade.

O "protector"

Uma imagem de espaço/tempo sentida como "uma ponte", é uma analogia ao matérico, aos materiais, à pedra, à madeira, aos metais, etc, a um concreto que deixa também sobressair uma relação a uma imagem familiar a áreas de conhecimento como a "das engenharias". É a do sujeito que se apresenta *de dentro* e "cria pontes" para "margens" em que a dificuldade é conseguir "vê-las".
O sujeito aceita a existência de um todo que não abrange e as relações são feitas de acordo com um limite, até onde "se vê".
O sujeito, no espaço, que olha para o horizonte do que vê. Ele está no lugar, e "cria pontes" para outro lugar, se este não for um "lamaçal"; para algo que tem uma certa duração, dentro do tempo do sujeito.
Matérica e concreta, a metáfora da ponte é uma descrição do lugar de quem está no lugar. [Entrevista: 25]

O "passeante"

Outra referência ao espaço é pela subjectividade e o contacto informal, em que as instituições e os formalismos não correspondem à dinâmica do sujeito, de tal modo que P.C. afirma: "cada faculdade está isolada." No entanto, "As pessoas não, felizmente há contactos, mas são pessoais." [Entrevista: 22]
Lugar de quem anda ao ritmo do passeio, o ritmo de "atravessar os espaços" de "utilizar também os espaços adjacentes de lojas, de pequenas oficinas". [Entrevista: 10]
O sujeito que se relaciona de forma emocional, e que desenvolve "com aquele espaço e com aquelas pessoas relações profundas e muito sentidas, muito diversas, muito diversificadas" [Entrevista: 10] , e em que as relações "não se forçam". [Entrevista: 22]
Uma imagem de espaço / tempo inter-relacional e subjectiva é a do indivíduo social que vivencia a diversidade de pontos de vista e de abordagens pessoais e acredita que o caracter emotivo das relações pode criar elos dinâmicos entre instituições de diferentes naturezas. É a subjectividade e a informalidade como forma de relação, em que o indivíduo social acredita ter uma iniciativa autónoma e "não forçada" de criar essas relações.
O sujeito acredita na emoção e na intuição e aborda o real assumindo uma entrega a uma realidade que não tem que ser compreendida de forma global, mas apreendida de forma emocional.

O "viajante"

Uma imagem de espaço/tempo sentida como uma *rede de ligações* entre *nós* que se cruzam, é uma analogia directa ao modo de funcionamento das redes de informação.
É a imagem de que esse lugar "está a deixar de ser um objecto para passar a ser uma rede" em que os lugares se "diluirão" e as trocas se darão sem definição de áreas precisas, mas como um todo "maior". [Entrevista:12]
A compreensão é facilitada pela abordagem à repetição de padrões. Numa *rede de ligações* e entre *nós* de ligação, a abordagem projectiva torna-se previsível. A seguir a um *nó*, passando por uma *ligação*, chega-se, com certeza, a outro *nó*.
Uma referência ao espaço num *sistema de redes* é o lugar onde o sujeito se situa numa estrutura de padrões legíveis, que permitem a previsão pela repetição.
Onde o fascínio está no nível de *invisibilidade* dos sistemas, não no espaço *para além*, mas na possibilidade de ver o que não é visível, porque se situa noutro nível. Fascínio pelos "sistemas que nos rodeiam, alguns deles invisíveis".
O "viajante", que carrega com ele a sua forma de relacionar e o conhecimento de determinados percursos, onde o fascínio se traduz nas estruturas que não vê, ou não compreende. [Entrevista: 12]

R.F. afirma: "confiar que eu vou criar uma ponte para qualquer coisa que vai estar...não precisa de ser perene nesse sentido de imóvel, mas perene no sentido de se mover mas não se mover, rapidamente, para outra coisa qualquer".
A sensibilidade de R.F. ao tempo, ressalta do valor da perenidade, valor ligado ao lugar e ao objecto, diferente da de H.A., para quem a instituição "está a deixar de ser um objecto", no entanto um "objecto" que tem de "agir" para preservar a sua existência numa realidade onde já não existem "objectos", mas *dinâmicas*.
P.C., professor do grupo de Desenho e Geometria, fala da instituição como estando isolada, mas descreve uma dinâmica entre indivíduos sociais, um cruzar emotivo de subjectividades:" A escola está bastante isolada, mas, se calhar, cada faculdade está isolada. As pessoas não, felizmente há contactos, mas são pessoais." Acrescenta ainda: "lucraria imenso de estar perto, não só fisicamente, mas se calhar mais do que fisicamente e de uma forma emotiva, com uma faculdade de engenharia". Concordando com a riqueza da aproximação a outras instituições da Universidade do Porto afirma, ainda:" (...) todos lucraríamos mais com esse estreitar", no entanto, "essas coisas não se forçam" [Entrevista: 22]

Para R.F., a possibilidade de ligação é, também, vista como positiva: "Há que criar uma ponte para ligar os espaços", no entanto, "o problema é que os espaços, eles próprios, estão indefinidos e, portanto, nunca podes criar uma ponte num lamaçal, quer dizer, tem que drenar, tem que criar suportes sólidos para que essa ponte possa existir, não é…porque senão…até a nível de engenharia é fácil perceber o exemplo, não é?… não resulta, não podes fazer uma ponte a levitar."

Para E.A., também docente: "é uma escola dinâmica, exigente, em constante mutação (…) Há aqui uma transversalidade, há aqui uma malha de áreas de interesse muito vastas, que, muitas vezes, engraçado, não se sabe onde acaba a nossa e começa a outra área." Saliente-se aqui, a dificuldade em diferenciar áreas de actuação, pois a sua valorização está na "dinâmica", na "malha", na "transversalidade".

Sensibilidade ao espaço muito próxima da de H.A., em que a dinâmica da metamorfose é vista como algo de muito positivo, como, por exemplo, quando este se refere aos espaços das salas: "Gosto de ver a forma como cada vez mais estão a ser utilizadas com flexibilidade (…)" [Entrevista: 12]

Espaço e tempo contrastam entre sensibilidades diferentes em relação ao que a FBAUP é e pode vir a ser.

O futuro será ditado por vontades e por relações, mas esta difícil definição de uma instituição cria uma tensão constante.

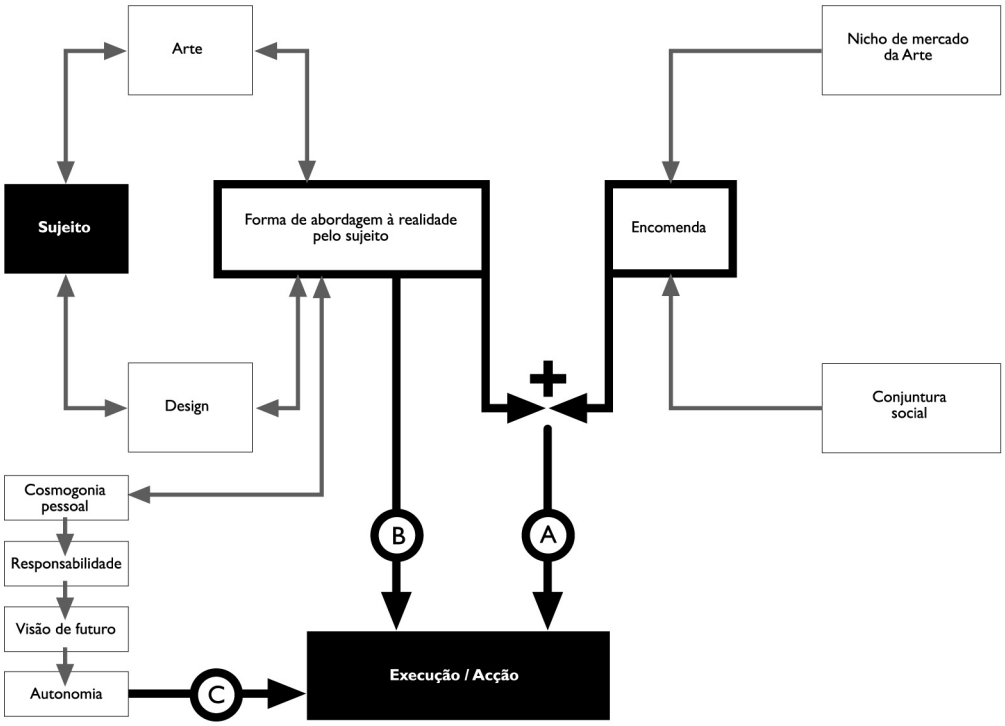
Propõe-se, aqui, que o centro fulcral da instituição FBAUP está precisamente nesta tensão e nesta pluralidade de pontos de vista.

2.3.4. Duas interpretações do "campo da arte"

A definição de "arte" transmite algo mais do que uma subjectividade. Ela transmite diferentes formas de abordagem do real, formas de sensibilidade ao real, e denota, no discurso de quem as profere, as possíveis visões de realidade presente, e da sua projecção no futuro.

M.C., professor de Design de Comunicação na FBAUP, afirma : " Eu não tenho uma visão nada romântica da arte, normalmente. Aquela visão próxima do, de expor a alma! Não é... de... de trazeres as tuas... o teu íntimo à praça pública. (...) Para mim a arte é... comunicação também, e é uma forma de trabalhar a informação dentro de determinados parâmetros que são considerados artísticos." [Entrevista: 5]
Para M.C., a "arte" é característica de uma comunidade. Uma ideia próxima ao que em marketing se denomina de "segmento de mercado" [2]
Para A.G., licenciado em escultura pela FBAUP e professor do Ensino Secundário, é uma forma de afirmação pessoal: " (...) A pessoa vai fazendo umas coisas e vai dizendo...que é este o caminho. Vai produzindo opinião, vai influenciando...pode dar nas vistas ou não, mas não sei como é que é a comunicação." [Entrevista: 3]
Na primeira definição, a comunidade já existe e actua-se para essa comunidade; na segunda, existe uma génese, um início. Produz-se opinião, influencia-se.
M.C. raciocina tendo em conta o ponto de vista de uma realidade de mercado [3], A.G. tendo o ponto de vista da manipulação e da "máscara". [4]
No entanto, outras posições se poderiam nomear, até questões de fé religiosa ou posições ideológicas de mudança social. Também a *catarse*, a *fruição*, a *expressão*, podem satisfazer a justificação para uma acção artística.
Apenas se quer demonstrar que as duas posições acima descritas denotam formas muito diferentes de afirmação do sujeito perante o real, a partir do que definem como "arte".

2.3.5. O elo epistemológico



Aqui, apresentam-se as três formas de o sujeito abordar a realidade como foram descritas a partir do que é ou não design, do que é o não arte, nas entrevistas.

A- O sujeito executa ou age porque lhe é proposto pela realidade social, onde também existe o "nicho de mercado" da arte.

Essa acção da realidade social chama-se, no quadro aqui apresentado, de "encomenda".

O indivíduo social, como designer ou como artista responde à "encomenda" a partir da sua abordagem própria e da sua compreensão própria do que é realidade.

B- O sujeito pode, no entanto, agir, executar sem uma justificação assumida, pela necessidade de expressão, pelas emoções, pelo instinto, fruição, etc. Sem ter a preocupação consciente de abordar a realidade como um todo.

C- O sujeito tem uma visão do todo - crença ou ideologia - esta visão proporciona-lhe uma estrutura de acção em que este é responsável por aquilo que compreende ser a realidade.

Esta visão do todo, a que aqui se chama de cosmogonia pessoal, é o auxiliar do sujeito para este criar a sua visão de futuro e garantir-lhe assim uma autonomia de acção perante a realidade.
Cada indivíduo social acede à realidade pela sua cosmogonia pessoal.[5] Consciente ou inconscientemente, o sujeito tem uma forma de crença, que é a sua abordagem ao real.[6]
Estas diferentes formas de abordagem ao real, provavelmente únicas em cada indivíduo social, são aquilo que aqui se chama de "elo epistemológico".
É a partir de uma definição dessa abordagem ao real que os valores traduzidos pelas mais diversas linguagens se podem aproximar a discursos comuns.
Esta situação não é, nunca, estável. A linguagem concertada num discurso que implica uma forma de abordagem ao real pode não conseguir ser interpretada por outro sujeito com outra sensibilidade e, ainda mais contrastante, com outro contexto sociocultural.
Mas - e é o que aqui se afirma - é neste ponto fulcral que se encontra a possibilidade do "encontro subjectivo", como falado anteriormente.[7]
Para P.C., professor do Departamento de Desenho e Geometria: "(...) A coisa mais importante, em todos os cursos, é o questionar do que estamos aqui a fazer e para onde vamos." [Entrevista:22]
Esta afirmação torna-se fulcral nesta estrutura relacional entre as diferentes disciplinas, na instituição FBAUP. É o ponto central, para este entrevistado, de uma instituição ligada ao conhecimento.
Ou seja, este plano projectivo é o plano que une as diferentes áreas de conhecimento, não só na FBAUP, mas em qualquer instituição que tenha a pretensão a aceder ao conhecimento. É uma forma de definição de conhecimento pela sua génese, pela sua origem, e funciona como o *elo epistemológico* entre arte e ciência.

2.3.6. Uma pluralidade de futuros

As "Belas Artes" eram uma "porta para o mundo", para o exterior, o "lá fora", que já não existe, ou começa a "se esbater". [Entrevista: 27]
Hoje, a FBAUP questiona-se no seu centro. O vazio do "eu", que o "sujeito" pode sentir ao abordar-se como centro [8], é descoberto pela instituição no seu todo, constituído por uma pluralidade de sujeitos, como algo que não é definível.
Como pode a FBAUP garantir a pluralidade de perspectivas sob a actual pressão de uma conjuntura económica, que é a base das posições políticas a nível global?
Como pode encarar a convivência de estratégias de futuro diferentes, dos indivíduos sociais que a constituem?

M.M., professor de Design de Comunicação, fala das instituições universitárias como" aqueles poleiros para pássaros ou coisa assim do género. Aqueles ninhos, tipo, uma pessoa mete um ninho no jardim e os pássaros aparecem. Umas vezes aparecem uns pássaros *fiches*, outras aparecem pássaros menos *fiches*. Mas o pássaro é aquilo que…é aquilo que é específico". [Entrevista: 18]
Demonstra-se, aqui, o paradoxo que é a subvalorização dos valores que uma instituição pode conter, nomeadamente, uma instituição de ensino artístico.
Os "pássaros" serão os "clientes" de uma "empresa" e são eles que definem o que essa empresa é.
Acrescenta, em relação à situação universitária: "A escola como espaço de conhecimento está cada vez mais a vergar-se ao mercado. (…) Idealmente a universidade tem uma autonomia política, tem uma autonomia, digamos, económica, ou tinha, e isso permitia à universidade procurar coisas que à partida, no mercado de trabalho, as pessoas não se lembrariam de fazer. No mercado de trabalho as pessoas estão preocupadas com outro tipo de questões: pagar a renda, pagar os empregados, conseguir ganhar dinheiro." [Entrevista: 18]
C., licenciado em Design de Comunicação, afirma que a disciplina do Design mudou. Afirma-se descontente com isso, porque o que lhe agradava na disciplina de design era o conceito de "ofício". O ofício como actividade próxima da arte e próxima da emoção:" (…) aquela parte emotiva que eu gosto de ver, mais das artes plásticas, na ilustração e… na música. Toda essa parte emotiva, que para mim é fundamental (…)". [Entrevista: 6]
Um aluno do quarto ano de Design de Comunicação tem como maior preocupação, não as questões da técnica, ou da execução, de como executar, mas sim, a questão primeira que é a sua posição perante a realidade, as questões da sua própria identidade como indivíduo social: "(…) acho que se estiver a construir uma identidade enquanto artista ou enquanto designer, se estiver inscrito nesta escola para estar habilitado para executar uma profissão, acho

que não é só a nível…não é só estudando para isso aqui dentro, mas também deve ser tentando arranjar referências lá fora para isso". [Entrevista: 2]
A pressão é grande sobre o indivíduo para que tenha a sua própria crença no real, que assuma uma certeza, ou pelo menos tenha a sua própria forma de assertividade. Esse é o objectivo principal que este aluno declara para si, encontrar a sua forma individual de abordagem do real, de "construir uma identidade".
Estas diferentes visões da realidade social formam uma constelação de pontos de vista em que existe uma problemática na relação entre a instituição FBAUP e uma realidade dominante que se sustenta numa base económica, a que se denomina de "mercado de trabalho".
A aprendizagem das actividades que fazem a razão de ser da instituição FBAUP estão longe de ter tipologias de definição consensual. Elas coexistem com as idiossincrasias - reacções particular do indivíduo - porque envolvem acções emocionais, procedimentos motivados por questões emocionais.
Claro que não são meramente questões pessoais, elas transportam subjectividades diferentes mas concertadas, entre diferentes indivíduos e dentro de determinado contexto. São questões do foro simbólico do indivíduo e não podem ser escamoteadas ou trivializadas.
As questões principais, nas áreas de conhecimento e aprendizagem abrangidas pela FBAUP, são áreas de abordagem do real. Não como nas ciências humanas, em que a análise teórica é a acção, mas como acção no real sob a forma de diversos tipos de suportes que transmitam formas de subjectividade.
Esta pluralidade pode ser dispersiva, como H. A. transmite na sua imagem de futuro: a "escola (…) Está a deixar de existir no sentido em que está a deixar de ser um objecto para passar a ser uma rede. Está a deixar de ser faculdade de Belas Artes, para passar a ser Universidade do Porto. Está a deixar de ser do Porto, para passar a ser de Portugal e da Europa. Está a deixar de ser Belas Artes, aliás, penso que a designação é extremamente infeliz no século vinte e um, mas, adiante, fechar parêntesis, está a deixar de ser Belas Artes para passar a ser Arte Contemporânea, Design, Engenharia do Design, Design e Arquitectura, Design no Espaço, Arte no Espaço. Está a diluir-se, está a transformar-se em algo muito mais vasto, muito mais ambicioso. (…)"
Existe, aqui, uma imagem concreta que é, ao mesmo tempo, uma imagem da dispersão.
No entanto, afirma, também: "(…) é o oposto de um não lugar é um lugar que, não só existe, como age! (…)" [Entrevista: 12]
Esta situação dinâmica, em que um aluno tem como maior preocupação encontrar a sua "identidade", não na instituição, mas "lá fora", e "o lugar que age", que seria a instituição no seu conjunto plural, implicam que o principal elemento que dá razão de ser à aprendizagem é a angariação pessoal de uma interpretação da realidade, de uma forma de o indivíduo se entender com

um todo que não tem referências inequivocamente universais.
A perspectiva económica assume-se como a mais forte e pressionante realidade da conjuntura actual, pois nela a versatilidade e a permutabilidade são as maiores características.
No entanto, a realidade subjectiva tem necessidade, para abordar o real, de ser partilhada e vivenciada em comunidade, por valores que integrem o sujeito individual e favoreçam a sua individualidade.
Como pode uma instituição como a FBAUP integrar-se na conjuntura actual, em que não existe uma verdade, mas verdades?
Não existe uma forma concertada de actuação, mas a possibilidade de actuações de acordo com a vontade pessoal.
Existe, sempre, algo que une indivíduos numa situação concreta: o espaço e o tempo do encontro subjectivo. Espaço e tempo que aproxima as pessoas mas também as afasta.
Nesta realidade de diferentes sensibilidades, as comunidades fazem-se por questões dinâmicas e permutáveis e por isso, dificilmente catalogáveis.
Desta forma, o centro fulcral de uma instituição, com objectivos formadores e objectivos ligados ao conhecimento, "á busca da verdade" [Entrevista: 18], é a reflexão acerca das inúmeras visões do todo, das inúmeras abordagens ao real, que aqui se denominam como *cosmogonias pessoais* [9] ou abordagens subjectivas à realidade.
Não se trata aqui de afirmar que a realidade subjectiva corre algum tipo de perigo. Isso apresenta-se como impensável. É imprescindível à natureza humana a abordagem subjectiva à realidade.
No entanto, o que aqui se apresenta como problemático é a continuação da presença desse conhecimento, que passa pelas inúmeras abordagens subjectivas, no contexto do espaço de conhecimento universitário.
Só através de um esforço de atenção e de abertura é que a dinâmica dessas visões se pode manter plural. E, que a possibilidade de espaços e temporalidades diferentes, sobre a forma de novos futuros - futuros plurais - possa ter lugar numa instituição como a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Notas:

1- Ver página 37 - O "eu" artificial de Foucault

2- "Segmentar um mercado consiste em dividi-lo num certo número de subconjuntos, tão homogéneos quanto possível, para permitir que a empresa adapte a sua política de marketing a cada um desses subconjuntos, ou a alguns deles." – Bernard Brochang, Jacques Lendrevie, Joaquim Rodrigues e Pedro Dinonísio, Mercator 2000, *Teoria e prática do marketing* p. 127

3- "A palavra mercado é utilizada pelos gestores de marketing em dois sentidos diferentes, embora complementares, em *sentido restrito*, corresponde a um conjunto de dados quantitativos sobre a importância, a estrutura e a evolução das vendas de um produto; em *sentido lato* chama-se mercado ao conjunto dos 'públicos' susceptíveis de exercer influência no volume de consumo de um produto. – Bernard Brochang, Jacques Lendrevie, Joaquim Rodrigues e Pedro Dinonísio, Mercator 2000, *Teoria e prática do marketing* p. 55

4- " A máscara é o elo que cria a unidade social nas sociedades onde a divisão do trabalho é quase desconhecida. É a primeira instituição que cria a génese de um governo." – Roger Caillois, *Os jogos e os homens*, p.p. 116, 117

" Nas sociedades de máscaras, a questão fundamental é estar mascarado e meter medo ou não estar mascarado e ter medo." – Roger Caillois, *Os jogos e os homens*, p. 126

5- "Antes de mais, importa reconhecer que o homem é mortal e que a doença traz a ameaça da morte. O princípio fundamental das religiões é o da negação do fim automático do eu individual, fim esse desencadeado pela morte.

Se for possível que 'eu' renasça como um 'ser diferente' após a morte, pergunto-me a que 'outro mundo', a que 'outro tempo', irá parar esse 'ser diferente'. Este 'ser-se outro' caracteriza-se, essencialmente, pela inversão da experiência comum.

É de uma inversão semelhante a esta que brotam os conceitos de divindade. Enquanto seres humanos, temos consciência da nossa fraqueza, de apenas estar ao nosso alcance uma modificação superficial das condições materiais da existência. Mas no conceito de impotência está implícita a ideia de omnipotência, mais uma vez de 'outro'. A divindade é um 'outro ser' todo poderoso que habita um 'outro mundo' num 'outro tempo'. Por isso, os seus atributos assemelham-se, em muito, aos do 'outro eu' já morto. Numa linha de teorização escatológica, dá-se a interpenetração dos dois 'outro mundo', de forma tal que os antepassados mortos se tornam deuses." – Edmund Leach, *Cultura e comunicação*, p. 103

6- Ver quadro página 200

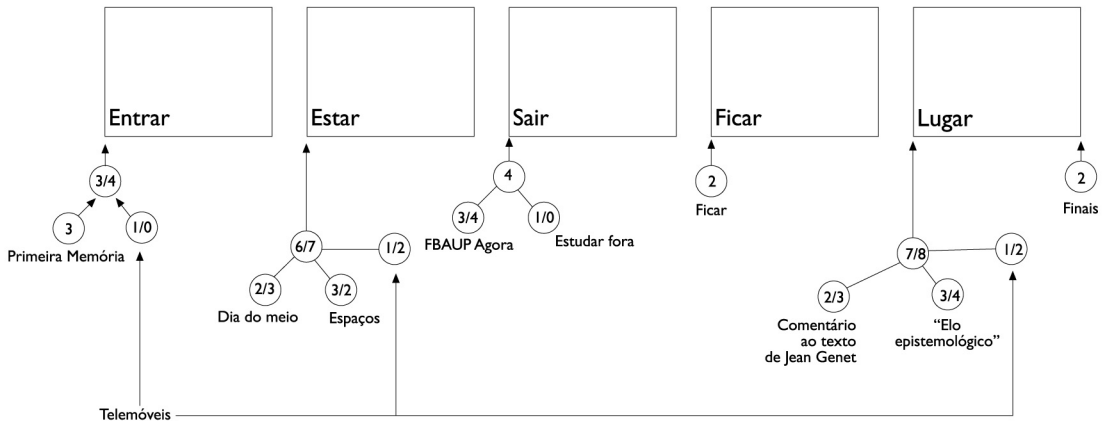
7- Ver página 135 - O lugar onírico

8- Ver página 129 - O vazio do "eu"

9- Ver quadro página 200

3.0. Memória descritiva da apresentação em DVD

Dos encontros que aconteceram não fica só o que em linguagem textual se pode documentar.
As entrevistas foram registadas em suporte vídeo e resultaram em cerca de 30 horas de filmagens de depoimentos e de expressões na voz própria de quem deu um suporte real a esta reflexão.
Estas conversas tinham sempre presente um olhar fixo, quase obcecado, que é o olhar da câmara de vídeo.
Ela está a olhar constantemente para o mesmo sítio.
Segura pelo tripé, é por ela que o registo das conversas foi fixado.
A câmara tem uma presença e, muitas vezes, o entrevistado, objecto da total atenção da câmara, olhava de soslaio, talvez suspeitando daquele objecto que o observa, e que se torna prova de que aquele momento aconteceu.
Por vezes, ela desaparecia, ou ficava invisível, quando a conversa absorvia a atenção de quem falava e de quem ouvia.
Mas é certo que, quem fala com uma câmara a observar, vê muito mais que uma câmara de vídeo, vê outros que o verão, vê também a ideia do futuro, de que, por causa disso, parece que o encontro não é tão efémero, nem tão próximo do real.
Este registo não substitui o momento do encontro, esse já passou.
O que fica é uma espécie de fantasma, de uma presença estranha, de um segundo encontro que já não é real.
O que fica é quase um sonho. Uma memória fragmentada em que a cronologia dos encontros não aparece muito concertada.
Momentos de um encontro aparecem muito presentes, outros parece que só ficou a memória de antes ou depois da entrevista.
Estes pedaços de memória foram procurados no todo que constitui este depósito de acontecimentos passados, e seleccionou-se, até ao limite de duas horas, aquilo que poderia ter algo da expressão ou do humor ou dos diferentes ritmos de conversa, os telemóveis que tocam, os risos de cumplicidade, ou até, a seriedade de uma afirmação que marca de alguma forma aquele encontro.
O critério foi o de encontrar em cada entrevista as expressões que, de alguma maneira, pudessem identificar o todo de uma conversa.
Foi um *depurar* difícil, mas o que se apresenta neste DVD é uma síntese em forma de milhares de potenciais relações por meio de um mecanismo de apresentação em que quem escolhe, quem "joga os dados", é o computador.



O separador "entrar" é constituído por descrições da primeira memória.

O separador "estar" é constituído pelas narrativas do que se sugeriu ao entrevistado, e interpretado livremente por este, como "dia do meio". E pelas descrições das experiências do espaço "físico" da instituição.

O separador "sair" é constituído pelas experiências dos entrevistados em situações de vivências fora da instituição, por diferentes motivos: experiência de "Erasmus", estudar noutro país ou outras razões e confrontá-los com uma memória de estarem "ao longe".
Para além desta, são também apresentadas aqui as opiniões manifestadas acerca da actualidade da escola ou do actual distanciamento do entrevistado da escola, na situação de antigos alunos.

O separador "ficar" representa a experiência de quem viveu a instituição fora do período lectivo, ou por reflexões próximas desta situação, da faculdade sem alunos.

O separador "lugar" é o mais heterogéneo. Junta os comentários ao excerto do livro "O estúdio de Alberto Giacometti" de Jean Genet e as reflexões acerca das "questões epistemológicas".

Os vários excertos das entrevistas estão organizados em "pastas", ou seja, em forma de base de dados, numerados e organizados pelas categorias descritas.
Utilizou-se o aplicativo *Macromedia Flash* para construir este mecanismo de apresentação.
A sequência dos excertos de depoimentos é limitada a um número fixo.
O excerto é "chamado à cena" pela função *random* do referido aplicativo.

A narrativa base deste dispositivo de apresentação é constituída por cinco separadores: "entrar", "estar", "sair", "ficar" e por fim "lugar".
Quatro verbos no tempo verbal do infinitivo e um nome.
O passado reavivado ganha uma natureza de um presente que está "para além" das memórias que resistem ao esquecimento, e, então, são memórias.
Como o sujeito muda e cresce, também as memórias mudam e crescem.
Só que estas memórias que ficam congeladas naquele momento, não crescem, têm antes o aspecto de uma janela, de algo que não está lá. Opacidade do suporte vídeo e a sua incapacidade de, por ventura felizmente, não conseguir captar aquilo que de mais importante há num encontro, a certeza da presença do outro, nessa distância sempre infinita, ou quase sempre infinita, nessa "aura", nesse espaço, nesse fascínio que é a presença do outro.

Estes registos têm uma natureza próxima da de um sonho, só que perdem pela falta de surpresa. Eles acontecem ali por um *click* no botão que acciona o *play*, e estão, ali, naquele sítio sem tempo, sem esperança. Seriam o sonho claustrofóbico da realidade do ecrã, num sonho sempre repetido que não tem resolução.

Deixou-se, então, que as entrevistas pudessem aparecer em fragmentos de uma narrativa eterna mas que, sendo limitada no tempo, só possibilite que alguns destes "personagens", que são os protagonistas de tudo o que foi falado aqui, possam aparecer, vir "à tona", ao consciente de quem os vê. Porque o tempo, como Maria Zambrano constata, é a maior censura, e é onde a consciência pode existir.

O trabalho de análise em relação ao que é a natureza humana nunca se pode afirmar como definitivo.

A problemática não está na narrativa, mas no "protagonismo" dos sujeitos. Quem aparece primeiro? Quem aparece depois do que este ou aquele entrevistado afirmou?

É, talvez, uma forma de desresponsabilização do autor. No entanto, é a única encontrada para que este objecto possa ser um documento de observação, talvez não absolutamente isento, mas em que não se quis diferenciar nenhum dos entrevistados.

Todos são "sujeito" e todos têm a sua abordagem individual ao que a instituição é.

Quis-se que este mecanismo de apresentação fosse para ser visualizado mais do que uma vez, quantas o utilizador quiser, de modo a poder ser um objecto de reflexão.

Assume-se, aqui, essa desvinculação, sem, no entanto, se assumir uma falta de cuidado perante quem generosamente se prestou a transmitir a sua experiência.

Conclusão

Quem sou "eu"?
Pergunta que é evitada, porque implica, no fundo do seu cerne, a questão da identidade.
A identidade é constituída pelo que o sujeito social representa na sua integração na comunidade e do que, interiormente, o "eu" assume que é, na sua relação com o exterior, com a sua forma de abordar a realidade.
Sujeito individual, indivíduo, portanto, é aquele que se reconhece na sua solidão e que se encontra com a necessidade do "outro" numa pluralidade de "outros". Acede à realidade plural, sob a forma de uma crença primeira, uma forma de realidade primeira: a crença numa pluralidade de "sujeitos", numa pluralidade de vontades e de abordagens ao real.
No mundo actual, ou na percepção que os indivíduos sociais, na cultura ocidental, têm do "mundo", existe uma sensibilidade de constante movimento, imagem da "sobremodernidade" tipificada por Marc Augé.[1]
Se o sujeito pára e reflecte, ele está a elevar-se desta dinâmica social – realidade em velocidade acelerada - ou está a perder tempo?
O que é este tempo que se perde?
O tempo é o tempo do sujeito, pois o espaço e o tempo já não são os fundamentos de um real absoluto.
Provavelmente nunca o foram, para o sujeito, no aqui e agora, que anseia.
Na actualidade, o real não é abordado no sentido das emoções. Elas são muitas vezes tidas como infantilidades; o *adulto* não deve sonhar.
Mas, felizmente, sonha; e, desse sonho acordado, faz-se futuro e realidade.
Existe, no mundo ligado ao conhecimento, uma aparente unanimidade, em que as facetas técnicas e pragmáticas deverão ser as mais valorizadas pela prática do conhecimento.
O campo da arte não é tido com o prestígio de outras épocas, e descobrem-se diversas razões para isso.
Poderá observar-se a questão pela óptica da técnica e descobrir-se novas abordagens artísticas em novos suportes tecnológicos, e em linguagens, também elas, provenientes de questões, até há bem pouco tempo, afastadas do que se denominava por actividade artística.
Quem faz estas formas de arte não estava catalogado pelo que foi anteriormente definido como prática artística, e as instituições de ensino/aprendizagem artístico, entraram nesta *corrida tecnológica*, não já, pela imagem histórica que obtiveram de vanguarda, mas pela necessidade de pertinência, numa realidade dominante diferente da que lhes granjeou o prestígio.

Com a democratização da arte, todo o sujeito, todo o indivíduo social, tem o direito de se expressar, e esta, pelo menos aparente, liberdade, cria uma difícil abordagem ao que é a actividade artística.
No entanto, o "sujeito", o indivíduo social, não encontra, numa referência tecnológica, uma resposta às questões que lhe são primeiras, e à principal ou mais simplificada delas, o "porquê?": A questão de nos perguntarmos de onde vimos, o que somos e para onde vamos. É o que Eduardo Lourenço chamou de "crise do senso". [2]
Não serve de nada, para a identificação do sujeito social, dizer que é artista, ou designer? Ou sê-lo?
Será que a função rege em absoluto o que identifica e aproxima os sujeitos?
Acredita-se que não. Empatia, emoção e intuição, são aspectos da subjectividade que entram nesta relação, relação afectiva, emocional e sensível.
A arte depende do sujeito, e daquilo que ele sente, em forma de emoções e de sensações e na simbólica dos sentimentos.
A "arte" não é um espaço balizado, é um conceito que foi ganhando terreno ao longo das épocas. E a sua objectividade esteve sempre apoiada por um contexto simbólico, portanto, por um contexto de valores.
Morto Deus, mortas as utopias, quadros dentro de quadros, a arte vagueia sem rumo definido.
O que para a "arte" não é propriamente problemático: a subjectividade é parte indispensável do ser humano.
O que é problemático, é uma instituição ter este conceito tão aberto que é o da arte, como fundamento da sua existência.
Existe uma tensão nas instituições públicas de ensino artístico, como é a FBAUP, uma pressão da realidade social, para que se afirme a sua "utilidade", a sua razão de ser.
Acredita-se que esta tensão é o centro nevrálgico daquilo que se está aqui a falar.
Esta tensão é originada na presença de diferentes vontades num mesmo estado de direito.
O que, então, define a razão de ser de uma instituição como a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto é aquilo que - definido anteriormente - se chama aqui de *elo epistemológico* [3], ou seja, o sujeito na sua relação com a realidade.
Esta constatação nada tem de fechado, ou absolutamente conclusivo. Pelo contrário, ela realça a pertinência e a imprescindibilidade de existir uma constante tensão, isto é, atenção a uma pluralidade de abordagens ao real, de uma pluralidade de futuros. [4]

Notas:

1- Marc Augé, *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*
2- Eduardo Lourenço, *À sombra de Nietzsche*
3- Ver páginas 188 e 189
4- "Porque é verdade que a guerra dos sonhos começou (e que temos de tentar imaginar os seus desenvolvimentos futuros e as suas consequências possíveis) mas é verdade também que hoje continuamos sem ver claramente tanto os seus pontos de partida como os seus efeitos. Esta incerteza sobre a nossa situação exacta não deve impedir-nos de agir, de tentar definir uma moral da acção, um pouco como Sigismundo, o herói de Calderón, em A Vida É Sonho, que, instruído por uma primeira e cruel experiência, decide para todos os fins úteis comportar-se como se estivesse a sonhar e devesse despertar um dia." - Marc Augé, *A Guerra dos Sonhos, Exercícios de etnoficção*, p.144

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola – Dicionário de Filosofia . Livraria Martins Fontes Editora, 2000 . ISBN 85-336-1322-9

AGAR, Jon – Turing and the Univesal Machine, The Making of the Moderne Computer, Icon Books, 2001 ISBN 1 84046 250 7

AUGÉ, Marc – Não-lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade . Editora 90º, 2006 . ISBN 972-8964-02-1

AUGÉ, Marc – A Guerra dos Sonhos, Exercícios de etnoficção . Celta Editora, 1998 . ISBN 972-774-015-4

BACHELARD, Gaston – A Epistemologia, Edições 70, 2006

BATAILLE, Georges – A Parte Maldita precedido de A Noção de Despesa, Fim de Século, 2005 . ISBN 972-754-220-4

BAUDRILLARD, Jean – As Estratégias Fatais . Editorial Estampa, 1991 . ISBN 972-33-0855-x

BAUDRILLARD, Jean – Simulacros e Simulações . Relógio D'Água, 1991

BAUDRILLARD, Jean – O Crime Perfeito . Relógio D'Água, 1996

BENJAMIN, Walter – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política . A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica . Relógio D'Água, 1992

BERGER, Peter L. . LUCKMANN, Thomas – A construção social da realidade . Dinalivro, 1999 . ISBN 972-576-192-8

BROCHANG, Bernard; LENDREVIE, Jacques; RODRIGUES, Joaquim; DIONÌSIO, Pedro – Mercator 2000, Teoria e prática do marketing . Dom Quixote, 2000 . ISBN 972-20-1913-9

CAILLOIS, Roger – Os Jogos e os Homens, Cotovia, 1990 . ISBN 972-9013-28-4

CASTELLS, Manuel; The Rise of The Network Society; Blackwell Publishing; 10ª Edição, 2004

CERTEAU, Michel de – A invenção do cotidiano . Vozes, 1994 . ISBN 85-326-1148-6

FLUCKIGER, François – Understanding Networked Multimedia: Aplications and Tecnology . Prentice Hall, 1995 ISBN 0-13-190992-4

FOULCAULT, Michel – As palavras e as coisas, Uma Arqueologia das ciências humanas. Edições 70, 1998.

FOULCAULT, Michel – A ordem do discurso, Aula Inaugural no Collége de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970 . Relógio D'Água, 1997. ISBN 972–44 – 53 –1

FREUD, Sigmund – Sobre os Sonhos . Relógio D'Água, 2006

FREUD, Sigmund – Totem e Tabu . Relógio D'Água, 2001

GENET, Jean – O estúdio de Alberto Giacometti . Assírio e Alvim, 1999 . ISBN 972-37-0052-2

GERE, Charlie - Digital Culture . Reaktion Books, 2002

GIANNETTI, Claudia – Ars Telemática . Relógio D'Água, 1998

GILL, Eric – Ensaio sobre tipografia . Almedina, 2003 ISBN 972-40-1913-6

GOLDBERG, Roselee - Performance Art; El Mundo Dell Arte. Ediciones Destino; 2º Edição, 2002

KERCKHO, Derrick de - A Pele da Cultura, Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica . Relógio D' Água Editores, 1997

LACAN, Jacques – O mito individual do neurótico. Assírio e Alvim, 1987

LEACH, Edmuand – Cultura e comunicação . Edições 70, 1992, ISBN 972-44-0858-2

RIBEIRO, Fernanda e FERNANDES, Maria E. M., Universidade do Porto: estudo orgânico-funcional: modelo de análise para fundamentar o conhecimento do Sistema de Infromação Arquivo, Reitoria da Universidade do Porto, 2001, ISBN 972-8025-12-2

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel – Dicionário de Psicanálise . Editorial Indqérito, 2000 ISBN 972-670-356-5

SAMI-ALI - O Banal . Dinalivro, 2002 . ISBN 972-576-213-4

SANTOS, José Coelho dos – Origens de uma escola, Subsídios Documentais para a História do Ensino de Belas Artes na cidade do Porto . Bicentenário da Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1980

SPILLER, Neil - Cyber_Reader, Critical Writings for the Digital Era . Phaidon Press Limited, 2002

SHUMANN, Peter. - What, At the End of This Century, Is the Situation of Puppets and Performing Objects?, in Puppets, masks, and performing objects . John Bell, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001

TURKLE, Sherry - A Vida no Ecrã . Relógio D´Água Editores, 1997

WIENER, Norbert – Cibernética e Sociedade, O uso humano de seres humanos . Cultrix, 1993

ZAMBRANO, Maria – Os Sonhos e o Tempo . Relógio D'Água, 1994

Internet:

A Declaração de Bolonha e o sistema de graus do ensino superior, Bases para uma discução, [Em linha] . [Consultado em 27 de Maio de 2007] . URL: http://www.cnaves.pt/DOCS/Diversos/declaracaodebolonha.pdf

Globalization. Stanford Encyclopedia of Philosophy [Em linha] . Metaphysics Research Lab, CSLI, Stanford University [Consultado em 18 de Junho, 2007] . Disponível em www. URL: http://plato.stanford.edu/entries/globalization/

HJORT, Mette, The Work of Art in an Age of Diversity and Globalization . [Em linha] . Aalborg University . [Consultado em 30 de Junho, 2007] . Disponível em www: URL: http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/mette1.htm

Identity Politics . Stanford Encyclopedia of Philosophy [Em linha] . Disponível em www. URL: http://plato.stanford.edu/entries/identity-politics/

LOURENÇO, Eduardo, À sombra de Nietzsche . Que valores para este tempo? Conferências [Em linha] . Lisboa, 25, 26 e 27 de Outubro, 2006 [Consultado em 23 de Junho, 2007] . Disponível em www: URL: http://www.gulbenkian.pt/conferencia_valores/textos/Eduardo_Lourenco.pdf

Liberalism . Stanford Encyclopedia of Philosophy [Em linha] . Disponível em www. URL: http://plato.stanford.edu/entries/liberalism/

MONOVICH, Lev, Soft Cinema [Em linha] . [Consultado em 20 de Maio de 2007] . Disponível em www. URL: http://www.manovich.net/softcinemadomain/index.htm?reload

Personal Autonomy, Stanford Encyclopedia of Philosophy[Em linha] . Disponível em www. URL: http://plato.stanford.edu/entries/personal-autonomy/

Postmodernism, Stanford Encyclopedia of Philosophy[Em linha] . Disponível em www. URL: http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/

Anexos

Entrevistas

"Esta recolha de entrevistas filmadas servirá como material de análise e como conteúdo de um documentário que versa o tema da identidade da FBAUP partindo dos elementos de memória das pessoas que vivem a instituição. O único pressuposto à partida é a relação das pessoas com a escola, não existindo nenhuma intenção política ou um ponto de vista particular que mereça mais crédito que os outros."

1- Qual a imagem mais antiga que tem desta escola? Qual a memória mais remota de que se consegue lembrar?

2- Quais os locais que lhe são mais empáticos, mais queridos? Quais os locais do espaço físico da escola que lhe transmitem maior afectividade? Que sentimentos lhe suscitam?
- O que sente em relação aos outros espaços?

3- Fazendo um pequeno exercício de memória, sabendo o número de anos que vão desde hoje (ou desde o término do curso, no caso de ex-alunos) até ao seu primeiro contacto com a escola, como descreveria um dia intermédio nesse tempo, se encontrasse um "meio" como descreveria esse dia na escola?

4- Como vê as Belas Artes do Porto agora? Como interpreta a ideia que a escola transmite para o exterior?

5- Tendo estado fora da escola durante um período de tempo, consegue descrever a imagem que tinha da escola nessa altura? Como via a escola à distância?

6- Qual o espaço da produção de conhecimento comum à escola e às outras faculdades da Universidade do Porto? Faça uma pequena reflexão e dê alguns exemplos.

7- Qual o espaço que a escola não tem em comum com mais nenhuma faculdade? Qual o espaço da sua singularidade?
- Qual o espaço de conhecimento que lhe é específico?

8- O que acrescenta a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto ao bolo epistemológico que constitui a Universidade do Porto?

9- Comente o seguinte excerto do livro "O estúdio de Alberto Giacometti" do autor Jean Genet:
"Conta-me Giacometti que teve outrora a ideia de esculpir uma estátua e enterrá-la. (Assalta-me logo o espírito: 'Que a terra lhe seja leve.') Para a não descobrirem, ou só mais tarde, quando ele próprio e a lembrança do seu nome houvessem desaparecido. Enterrá-la, legando-a aos mortos?"

I

30/1/2007 – Aluno do 2º ano de Escultura

O aluno em questão estava em período de avaliação e esperava a sua vez para apresentar o seu trabalho.
Previamente requisitei uma sala vaga no Pavilhão Sul para as entrevistas e foi nessa sala que esta se realizou.

2- (…) Ao falar-se de espaços e de empatia o entrevistado descreve a sua opinião em relação ao desenrolar de uma aula de atelier:
Gosto quando não está ninguém e gosto quando a sala está cheia. Porque é diferente, não estamos lá a cheirar o suor uns dos outros mas vê-se isso…quanto mais não seja para pequenas palavras que surgem na boca de cada pessoa que está lá. Basta uma palavra, por exemplo, que explica muito, quer directamente, quer indirectamente, é quase como… é como estar a trabalhar num espaço e dentro desse espaço estão todas as pessoas a trabalhar em simultâneo de acordo com a mesma linguagem ou de acordo com a mesma formalidade que é a interpretação ou apresentação, ou a idealização ou construção de um objecto e, em conversas paralelas e em conversas directas, surgir um argumento que encaixe. Quer directamente, quer indirectamente, quer a nível plástico, de percepção plástica, que é a nossa relação com o objecto; quer a nível da relação que há na sala toda, no espaço em si.
Acho que os espaços funcionam quase como isso, como uma espécie de um eco mas que…sem ser a mesma palavra a repetir-se um…pontos preliminares.
Eu estou a trabalhar uma peça, coerentemente, sem ser incoerente, existem duas pessoas ou mais que estão a conversar, logicamente que, se estão dentro do mesmo espaço, a conversa deles vai interferir obrigatoriamente na ligação entre eu estar a trabalhar a peça, em diálogo com a peça e a peça em diálogo comigo. Como um movimento, como uma reacção natural e dentro da conversa que as pessoas estão a ter, a ligação que há entre as pessoas, eu e a peça, é como se elas estivessem a fazer parte dessa peça e a construir também essa peça porque estão no mesmo espaço. Não é a prejudicar, nem a valorizar, mas estão a influenciar que determinada linha de pensamento…não é uma perturbação…se a conversa for coerente, que é o que eu estou a dizer, às vezes não coerente…existem pontos preliminares, que é aquilo que eu acho que surge do nada mas que tem o seu sentido, não é por acaso… (…)

2

30/1/2007 – Aluno do 4º ano de Design de Comunicação

Depois de ter tido alguma dificuldade em encontrar alguém que tivesse disponibilidade para fazer um entrevista - era época de avaliações e a disponibilidade era pouca por parte dos alunos - finalmente este aluno, que mostrou alguma disponibilidade, foi abordado nas escadas do átrio da FBAUP.
Tendo previamente requisitado uma sala do Pavilhão Sul, para fazer as entrevistas, foi aí que esta se realizou.

1- (…) Estava a vir de Fafe, vinha de Braga e é assim muito diferente…As pessoas têm uma mentalidade muito mais fechada nesses sítios.
Agora, vir para o Porto e encontrar-me com as pessoas de Belas Artes, que mesmo aqui são apelidadas *dos maluquinhos* das Belas Artes já é um grande passo, por isso foi assim…não digo um choque porque em Braga já estava no agrupamento de artes mas, mesmo assim, foi muito diferente do que eu estava à espera. (…)

2- Também vamos mudando ao longo dos tempos. E aquilo que era espectacular quando entrámos aqui…estou a falar dos jardins porque…isso é quase a questão que diferencia esta escola de todas as outras, é tipo…tem um imenso espaço interior e agora está diferente, está habitada por certas pessoas. Posso dizer que está habitado porque são pessoas que passam lá maior parte do tempo e não sou muito identificativo com eles, por isso…acho que nesta altura não tenho nenhum espaço preferido, mas se fosse perguntar no primeiro ano eu dizia o jardim. (…)

3- O dia em que descobri o que posso e não posso fazer aqui dentro da escola. As possibilidades são tantas e até metade estive a tentar procurar coisas que poderia estar a fazer e acho que nesse dia em que descobri o que poderia e o que não poderia fazer, era esse que escolhia porque…para mim a escola começa no zero e vai até ao pico e depois volta a descer em termos de experiências porque, como disse já, vinha quase desesperado por experiências novas e então, até certa altura da faculdade estive sempre a assimilar tudo o que me davam, mais ou menos assim, para poder fazer uma selecção e quando chegasse a esse ponto intermediário tirava tudo o que não queria, ou julgava que não fosse necessário para o resto da minha vida, e continuava só com aquilo que eu queria.

5- (Esta pergunta foi feita de acordo com a especificidade do entrevistado. Sendo este, aluno, aproveitei para lhe perguntar da sua relação com a escola nas férias de Verão)
(…) Nas férias estava sempre ansioso que elas acabassem porque estava a gostar muito de estar aqui e nas férias nunca estou com ninguém aqui da escola, praticamente só estou com a família. E então, parecia que a minha cabeça parava de funcionar durante essa altura porque não havia discussões, nem havia nada, era só aquelas questões familiares mais comuns. Por isso, ao princípio estava sempre ansioso que as férias acabassem para voltar para aqui. Agora, ultimamente, não. Ultimamente só penso em férias durante o resto do ano.
(…)
No meu caso, trabalhando aqui na escola, o resto do tempo livre, acho que me preocupo mais em conseguir referências para trabalhar aqui para a escola. Acho que, enquanto aqui estou, estou-me a construir, fora dela estou…tenho que arranjar mais suplementos para poder assentar os ensinamentos daqui.
Falando como estudante, claro, acho que se estiver a construir uma identidade enquanto artista ou enquanto designer, se estiver inscrito nesta escola para estar habilitado para executar uma profissão, acho que não é só a nível…não é só estudando para isso aqui dentro, mas também deve ser tentando arranjar referências lá fora para isso.
6- Depende muito do tipo de trabalho que se faz aqui nesta escola, porque, pelo menos na área de design e na fase dos estudos que eu estou temos uma relação muito maior com a electrónica e com as artes visuais e talvez escolheria a Faculdade de Engenharia como satélite da nossa faculdade ou vice-versa, se bem que também há a Faculdade de Letras que também tem uma relação e acho que esta escola, por acaso, poderá relacionar-se muito bem com todas as outras porque aborda-se sempre um motivo diferente, quer seja em design, quer seja em pintura, quer seja em escultura.
Acho que temos sempre referências em muitas áreas e acho que é quase um círculo de informação. Não acho que haja um componente que seja comum a todas elas.
(…)
Muitas dessas coisas não se limitam ao espaço, acho que também está na atitude das pessoas. Acho que cada um tem de trabalhar o melhor que pode com aquilo que tem. É claro que, se calhar, podiam fazer melhor que isto dado o preço das propinas, mas, não podemos nos desculpar com a falta de condições da escola. Acho que também temos que ter atitude.

7- (…) O meu irmão anda na Faculdade de Engenharia e, então, em casa, os meus pais tinham dois filhos que estudavam na Universidade do Porto mas eram instituições completamente diferentes.
Eu andava naquela *escolinha* onde só há pessoas todas rotas a fazer malabarismos, segundo a visão dos meus pais. O meu irmão andava naquela escola que é megalómana, tem edifícios por todo o lado, é quase uma cidade.
Então há sempre aquela comparação dos alunos de engenharia que estão muito mais bem preparados, por causa das condições que eles têm, do que os alunos das Belas Artes que são assim aqueles frágeis que, limitam-se àquele espaço. (…)

9- Estamos assim tão afastados e estamos quase enterrados. Somos um tesouro, porque temos coisas maravilhosas.
Estamos enterrados de forma que ninguém nos possa tocar ou ver. Estamos praticamente isolados e fechados para nós mesmos, acho.
A nossa cultura, tudo aquilo que nós produzimos, não passa muito além desta zona.
Temos pessoas aqui que passam música nos bares, no Maus Hábitos, no Passos Manuel, assim como pessoas que vão lá tocar e mostrar os seus projectos pessoais e mesmo a nível de fotografia na Biblioteca Municipal em frente ao São Lázaro.
Acho que temos alguma dificuldade em conseguir alcançar os outros sítios, não só espaciais como mentais.
(…)
Um problema desta escola…não sei…para mim não é problema mas…a nível de relações com o exterior, se estivermos a pensar

na escola como um…é quase um OVNI, porque está aqui no meio da cidade, praticamente não tem relação com estes bairros aqui à volta.
Ainda este ano, fizemos um trabalho para fotografia e cine-vídeo que era, não só visitar e retirar imagens desse mundo exterior, como também dar a conhecer ás pessoas a nossa escola e que nós existimos.
Mas também há o facto da escola não pertencer aquele núcleo de faculdades que existe ao pé do Hospital de São João. Acho que também é importante, porque nós, praticamente já somos apelidados de *os foras*, somos quase os marginais da Universidade do Porto, nós e os de Arquitectura.

3

3/2/2007 – António Grilo (1987 – 1994) – Curso de Escultura

Foi efectuado contacto telefónico, encontrámo-nos em casa do entrevistado pela hora de jantar.

3- (…) Eu gostava muito daquele momento quando era para a avaliação de trabalhos. Mostrava-se…expunha-se…dispunha-se arbitrariamente dos locais…mais convenientes. E as pessoas faziam uma visita, circulava-se…e em escultura era interessante porque havia a possibilidade de espaço. A escola fornecia essa possibilidade. Tinha árvores, tinha…edifícios, tinha…havia sítios mais recônditos…era nos sítios mais inesperados…
(…)
Quando confrontei essa realidade, pensei, então se é assim, não há regras, invento as minhas regras, faço eu as regras e agora o que me teve aluno subjuga-se, foi só isso…e eu ditava as minhas regras e seguia as minhas regras e atingia os meus objectivos, chocasse quem chocasse, houve momentos mais radicais… (…)

4- (…) Toda a gente diz, no seu tempo…hoje é que está mal, hoje é que está pior…parece o Velho do Restelo…é pior porque há menos tempo para os outros…antes havia menos coisas a solicitar, a desviar a atenção. Hoje estão muito mais fechadas, as pessoas, começa logo com os miúditos, põem-se logo com os computadores, brinquedos electrónicos, os telemóveis…a televisão…muito fechado…e isso não contribui muito para o diálogo, para a interactividade com as pessoas, para a cultura…
(…)
Hoje impõe-se um ritmo de tal ordem que tudo é subjugado a isso. Não há tempo para criar, não há tempo para reflectir, não há tempo para conjecturar…há muito pouco tempo. As pessoas não vivem no tempo da reflexão, vivem no tempo da disposição, das disponibilidades…na pressão, no stress…(…)

8 - O campo da arte é um campo de investigação. A pessoa vai fazendo umas coisas e vai dizendo…que é este o caminho. Vai produzindo opinião, vai influenciando…pode dar nas vistas ou não, mas não sei como é que é a comunicação. Eu vejo é muito comércio, não vejo as coisas a funcionarem do ponto de vista teórico…produto teórico. Mas não se vê na rua…não se sente…a escola de Belas Artes não se sente…
(…)
Uma pessoa quando se sente nesse campo ocupa o tempo todo. Vai para a cama dormir a sonhar com aquilo, levanta-se a pensar naquilo, volta de novo o dia a passar o dia naquilo e…logo se vê…e tal… até que, claro, estoura. Mas é um caminho que não se pode largar, não se pode interromper…quem tem de ter o seu trabalho, tem sempre interrupções, tem esse ruído, não deixa que aquilo cole…
(…)
Nós temos necessidades, mas temos de fazer opções. E é nas opções que depois vem… comer, dormir, dormir mais, tem que se vestir, tem que andar…tem que ir efectuar os pagamentos…começa portanto a haver ruído, a impedir…e depois…desmotiva de facto. Costumo dizer que há países… onde há pessoas que têm cultura suficiente para reconhecer que isso não é fácil. É o caso de um músico, um músico tem que trabalhar …muitas horas…é um trabalho a tempo inteiro…
(…)
Esse campo, que é um campo que não dá rendimento, que não é consumista, tem que se estruturar, tem que se construir. Leva tempo até fazer. Não é como um curso…assim…que se faz. As coisas de arte não se fazem com cursos…nem é preciso ir às escolas para fazer arte. Há quem o faça sem a necessidade de ir às escolas. Consegue reunir os meios, ou herdou, mesmo, ou teve pessoas à sua volta que lhe permitiram que isso ficasse muito facilitado…e há casos desses de sucesso…
(…)
Há pessoas que têm sorte e outras menos sorte (risos). Eu não vivo infeliz…gostava de ter continuado, prolongado os estudos… não tenho feito nada…não tenho feito nada…tenho feito muitas coisas, mas…
(…)
Ou se passa fome e se faz arte ou então…para ter o mínimo neste país é preciso ter a chatice do trabalho. Depois pode acontecer fazer umas coisas mas… não são tão…(risos)…efectivas…não me chega…

4

28/2/2007 – João Lima de Athayde e Melo (Departamento de Desenho e Geometria)

Encontrei o professor a atravessar o empedrado do jardim da FBAUP.
Vinha a sair de uma aula. Aproveitei e convidei-o para uma entrevista. O próprio propôs o mesmo dia de semana, após aquela aula, mas na semana seguinte. Assim, uma semana depois fui ao seu encontro à sala em que tinha acabado de dar aula. A entrevista aconteceu aí.
Quase que não foi preciso o questionário, afável e conversador o entrevistado contou quase sem paragens a sua biografia pessoal no que concerne à FBAUP.

1- Foi um espectáculo do Maurice Béjart, aqui no teatro de São João, em que eu fui lá para pedir autógrafos aos bailarinos e acabei por ficar lá mais tempo. E eles até me convidaram a assistir e nessa altura, quem também esteve lá e que também foi convidado a assistir, foi o pintor Manuel Pinto, andava aqui nessa altura na Faculdade e foi esse o contacto. (…)

2- Eu suponho que a minha primeira sala aqui dentro da faculdade, foi no chamado, agora, pavilhão Carlos Ramos, que eu não sei porque razão é que o chamam assim, até porque, tanto quanto sei, não terá sido o mestre Ramos o autor desse projecto. Tanto quanto julgo saber…
Que era…no que se chama pavilhão Carlos Ramos, era a sala do terceiro andar, lá, a sala mais ao fundo, que foi onde, realmente, tive as minhas…aulas, quase todas desse ano, particularmente das cadeiras que…relacionadas com…nessa altura…arquitectura analítica. Era como se chamava a cadeira base de arquitectura e havia outras que tínhamos isso. Foi também, era também a minha sala, normal, depois no último ano de curso e foi… no meu sexto ano, era essa a nossa sala de aulas.
Resumidamente, fiquei sempre com essa sala na memória…digamos que…uma das coisas que me liga a essa sala foi, nesse sexto ano, tínhamos aí também uma disciplina que se chamava na altura conjugação das três artes, em que se juntavam alunos de arquitectura com alunos de pintura e alunos de escultura e que havia um tema proposto pelo professor da cadeira e fazíamos, quer dizer, o arquitecto fazia o seu projecto no qual englobava… discutia com o grupo que se formava, um ou dois pintores, um ou dois escultores, porque havia muito mais pintores e escultores, alunos de pintura e de escultura do que arquitectos e fazia-se um determinado trabalho que era chamado conjugação das três artes. E foi nessa altura, embora eu conhecesse anteriormente que… enfim…desenvolvi uma relação amorosa com a minha actual mulher e desde sempre…já vão uns anos largos…portanto…

3- (…) Frequentei o curso de cinquenta e nove a sessenta e cinco, os seis anos. Mas só em sessenta e oito é que apresentei o relatório, que fiz a defesa do relatório de estágio. Depois disso o contacto com a escola foi exactamente… quem tinha sido meu professor assistente, aqui na faculdade, na então ESBAP foi o arquitecto Luís Pádua Ramos, entretanto já falecido, que era cá assistente, já da parte de geometria e foi aí que eu tive conhecimento. Cheguei a fazer algum trabalho de escritório, ainda como aluno e ele propôs ao mestre Brito, mestre António Brito, que era o professor catedrático da disciplina de geometria que eu pudesse vir para o lugar que ele ia deixar de assistente. E efectivamente isso assim se processou. Comecei a ser assistente aqui na…assistente convidado no ano de mil novecentos e sessenta e nove. E assim estive até mil novecentos e setenta e três em que por razões…várias…provavelmente com algum cariz político à mistura, acabei por pedir a demissão…o fim do contrato, porque era por contrato que eu estava aqui, portanto, para além do quadro. E depois disso o meu contrato novamente com a faculdade processou-se já em mil novecentos e oitenta e cinco, em que havia necessidade de ter algum sustento e por razões diversas acedi ao convite que nessa altura foi formulado por o director Dario Alves e desde então tenho estado…até cá.
(…) Nunca tive vocação…não é propriamente vocação. Nunca tive grande preocupação em fazer mestrado, em fazer doutoramento e tudo isso, nunca…nunca tive essa preocupação, não tive essa ideia que hoje, evidentemente, é muito frequente. Frequente porque, também, as condições são diferentes, é muito mais fácil, hoje em dia, fazer uma prova dessas, quer seja um mestrado, quer seja um doutoramento, acaba por ser, de certa maneira, mais complicado mas também mais fácil. Mas uma das coisas que eu tenho pena é que a escola, e eu digo sempre escola, nunca se preocupou em preencher as vagas que tinha. Isto é, havia determinado número de vagas, para as geometrias e a escola nunca se preocupou em fazer isso, em preencher as vagas. De maneira que, isso também fez com que… portanto, estive sempre como convidado, não é… nessa primeira fase, um suponho que se chamava… para além do quadro, por razões urgentes de serviço, nesses primeiros quatro anos de sessenta e nove e sessenta e três. E mesmo depois, a partir de oitenta e cinco, nessa altura era convidado, mas também por razões de serviço evidentemente, eu estou aqui, e sempre estive, porque queria estar, nunca estive aqui constrangido, ninguém me obrigou a estar aqui. Estive, porque, por variadas razões e porque me sentia bem naquilo que estava a fazer e porque me achava competente para aquilo que tinha que fazer. Isso veio a propósito do problema de nunca ter tido a ideia de fazer mestrado ou doutoramento mas está muito ligado com esse….com isso que lhe disse, que realmente a escola nunca esteve interessada em preencher o quadro de professores, de docentes que estava estabelecido superiormente para… e no que dizia respeito à geometria.
(…)
Contrariamente ao que sucede agora, quando eu entrei não entravam muitos alunos, em cinquenta e nove, eramos onze alunos para a arquitectura, o que permitia, realmente, ter outro contacto com os colegas e também, outra coisa, também, que não havia tanta competição como vejo, como tive a oportunidade de ver já com os meus filhos e mesmo com os meus netos e tudo isso. Realmente, no nosso tempo havia muito menos competição do que há hoje. Talvez as condições já exijam isso mesmo, mas… portanto…era agradável esse contacto.
Sendo também que, a partir do…desses onze iniciais, a partir do terceiro ano, só estávamos três alunos que não tinham ficado com disciplinas atrasadas. Nessa altura havia disciplinas que eram na faculdade de ciências, no primeiro e segundo anos do curso havia disciplinas que se tinha obrigatoriamente que frequentar na faculdade de ciências e particularmente as físicas e a matemática eram uma hecatombe para quase todos os alunos de arquitectura, que também foi o meu caso, que só realmente, no segundo ano é que fiz a disciplina de matemática. Até acabei por ter uma nota bastante boa, principalmente para o que era vulgar, com o professor Rogério Nunes. E também com a física geral, que era uma disciplina bastante difícil, principalmente porque tinha um carácter essencialmente matemático e para o qual nós não tínhamos outras disciplinas que nos preparassem para esse carácter matemático que tinha a cadeira da física. Daí que, também só fiz a física no meu terceiro ano, quando a devia ter feito no segundo ano. Mas, enfim, toda essa parte foi ultrapassada, nunca perdi, propriamente, nenhum ano de estudo. E a partir do terceiro estávamos redu-

zidos, dos onze iniciais a, eu próprio, a minha colega Margarida Santos Coelho e a minha colega Annie (…) que, essa, já era minha colega desde o liceu, sexto e sétimo anos. A esses três, juntou-se, nessa altura o, agora, arquitecto José Gomes Fernandes e fomos até ao sexto ano sempre esse grupinho de alunos de arquitectura.
(…)
Quando para aqui entrei, particularmente os alunos de pintura e escultura tinham algumas dificuldades com as cadeiras de geometria. Mesmo quando eu para aqui entrei em…como aluno, portanto, em cinquenta e nove. Quem era o professor dessa altura era o mestre António Brito e era assistente o arquitecto Pádua Ramos.
Mesmo nessa altura, já os professores…os alunos de…pintura e de escultura tinham bastantes dificuldades com a geometria descritiva, que era dada nessa altura. E tinham alguma razão de ser, é que nessa altura, para pintura e escultura podia-se entrar com o quinto ano do liceu, o antigo quinto ano do liceu, agora o décimo primeiro…já não sei, para mim era sempre o quinto ano de liceu…havia quatro anos de escola primária, os dois anos do primeiro ciclo e os três do segundo, portanto era o quinto ano do liceu, era como era chamado e portanto, ao contrário dos de arquitectura, em que tinham o sexto e o sétimo, era obrigatório já nessa altura, portanto, já na reforma, chamada reforma de cinquenta e sete e que tinha o sexto e o sétimo. E então, tinham a geometria descritiva dada no liceu. Portanto, aqui era praticamente a mesma coisa que era dado, pelo menos no primeiro ano. O que…havia menos repulsa…digamos assim, em relação à cadeira quer dizer, não havia nada, até porque toda a arquitectura acaba por, todos os dias, a todas as horas, estamos a traduzir as ideias em geometria, em desenhos geométricos. Ao passo que os alunos de pintura e escultura não. De maneira que isso já punha um bocadinho, realmente, os alunos a …terem algumas dificuldades. Posteriormente, já, ainda em tempo que eu… de ser assistente cá, já houve alguns problemas com alunos de arquitectura e foi em parte isso que me levou em setenta e três a …pedir a demissão daqui. Já não sei porque razão, mas não é de admirar, porque realmente já em setenta e três, já toda aquela…aquelas movimentações políticas que conduziram, depois, ao vinte e cinco de Abril e tudo isso está, já fervilhava. De maneira que, exactamente, essas partes das escolas também sentiam essa, esse fervilhar. Assim como ainda, em meu tempo, nos anos…sessenta e nove e tudo isso… se sentiu aqui e anteriormente se sentiu também, ainda em meus tempos de estudante.
(…)

6- (…) A geometria está em tudo o que nos rodeia, ela…, muitas vezes isto é estrutura do desenho, qual é que nasceu primeiro, é a mesma coisa que o ovo e que a galinha, não é?…quer dizer, é a geometria que já está lá no objecto ou é o desenho que nasce primeiro? Ou mesmo, depois, dentro da nossa cabeça, quer dizer, é intrínseco, quer dizer, qualquer objecto ou qualquer ideia que se tenha, acaba por ter possibilidade de ter uma tradução geométrica com o carácter mais de abstracção, como é evidente, mais de índole do pensamento matemático, portanto, ela está lá, por mais que se queira, realmente tudo o que se passa aqui acaba por poder ter uma tradução geométrica e se soubermos realmente compreender a maneira de representar essa geometria ela pode, realmente, ajudar-nos muito, quer seja para pintura, quer seja para a escultura, quer seja para o design, qualquer tipo de design que seja. Qualquer coisa acaba sempre por se traduzir numa representação que tem uma componente geométrica e de exactidão igual. Mesmo as pinturas abstractas ou as esculturas abstractas que possamos pensar. O vídeo e tudo isso tem pontos de contacto com a geometria. Portanto acho que o estudar-se a geometria, entre outras coisas e isso já foi dito, não por mim, já foi dito exactamente por o professor Batarda em tempos, num determinado documento, que foi emitido, suponho que era nessa altura…já não sei se era o conselho científico se era o conselho pedagógico, que…eu tenho isso…que diz exactamente, a geometria é a única disciplina dos cursos da escola em que precisa de estudo e precisa de presença às aulas.
(…)
Um dos exemplos que tenho dado aos meus alunos, recentemente, é exactamente a vista que temos aqui da sala olhando ali para o lado de Gaia. Pela distância que está de nós, é nitidamente uma projecção ortogonal. Desenhar o que está ali em Gaia a esta distância é a mesma coisa que termos elementos que nos permitissem desenhar por e simplesmente uma projecção ortogonal. A diferença era uma coisa diminuta. No entanto se olharmos para esta escola primária que está aqui mais perto ou outro edifício, nitidamente vemos aquilo que atribuímos à perspectiva, que é a diminuição das dimensões dos objectos à medida que estão mais afastados de nós. E, consequentemente, também, a percepção que temos de, os chamados, pontos de fuga, ou seja, pontos de convergência de linhas que, na nossa cabeça, são entendidas como sendo paralelas, portanto, as linhas paralelas, convergirem para um determinado ponto. E isso é nitidamente aquilo que aqui chamamos de perspectiva linear, ou perspectiva artística ou projecções cónicas, etc.
Está traduzido num mesmo desenho que podemos fazer aqui. E depois, se estou a desenhar, ou se quero desenhar isto que está aqui muito perto, o resultado final, se for…desta folha de papel ou desta pasta, o resultado final, que posso desenhar, é nitidamente uma axonometria ou… portanto, esses sistemas que aqui damos, esses nomes, projecções ortogonais, perspectiva linear, axonometria, quem estiver a fazer este desenho aqui, desenho entre aspas, à vista, do que aqui está, no mesmo desenho vai-lhe aparecer nitidamente uma projecção ortogonal, uma perspectiva, uma axonometria. (…)
9- (…) Se fizeram isso é porque foram levados por qualquer coisa e esse qualquer coisa, não há dúvida nenhuma, a emoção que os levou a pegar numa folha de papel e, em vez de deixar a folha de papel ali direitinha, porque é menos uns ramos de árvores que se deita fora e que se desaproveita, não, foi ali e fez o deu desenho ou a tela e fez a sua pintura ou o arquitecto que…ou no computador ou com régua e esquadro, que fez um determinado projecto. Portanto, há uma determinada emoção, quer dizer…
(…)
Não há dúvida que, realmente, um artista plástico, particularmente um artista plástico, não propriamente o arquitecto…eu acho que isso também pode ser com um arquitecto e há muitos arquitectos que são nitidamente também, podemos dizer, artistas plásticos, tocam todas as teclas normais das artes plásticas, mas, uma grande maioria dos arquitectos, e é a isso que eu me sinto mais ligado, tem sempre em vista, ou quase sempre em vista, a realização das suas ideias, tem essa ideia. De maneira que é sempre uma… automaticamente é um sobretudo dentro do qual se estão a meter, não é?…é sempre um invólucro, estão-se sempre a meter…as ideias acabam por estar um pouco limitadas a isso. No caso de um artista plástico, tanto quanto eu posso pôr-me a raciocinar sobre isso, não é tão… a realização do seu trabalho tem intrínseco o, eventualmente, mostrar a outros o seu trabalho ou então é para minha fruição, é para meu gozo pessoal…esse facto de eventualmente fazer qualquer coisa liberto de qualquer constrangimento ou de qualquer ideia de mostrar imediatamente o seu trabalho não deixa de existir, mesmo nessa hipótese de enterrar, esconder o trabalho…ela está lá, se isso for, se se passar assim…seja com escultura, seja com pintura que se esconde em qualquer sítio, para que, lá está, atenção, para que qualquer dia, quando já ninguém se lembrar que fui eu que existi, poder ser descoberta, também está um bocadinho ligado com uma perenidade de todas as coisas ou a precariedade da vida humana perante o que nos rodeia que não sabemos o que é. É o sentido da vida saber exactamente o que é que estamos aqui a fazer e porque é que estamos aqui e de onde viemos, quer dizer, esse problema está sempre permanente.
A folha de papel ou o meu quadro ou tenho o barro à minha frente ou… qualquer coisa… o que é que vou fazer, não é?… O que é que eu quero fazer…não é?…

(…)
Ao longo da minha vida profissional as moradias que fiz, moradias unipessoais, portanto, as moradias que fiz…normalmente, fiz com telhados inclinados, coberturas inclinadas. Aconteceu-me aqui há uns anos que apareceu um casal amigo que pretendia que eu fizesse a moradia deles, para um determinado terreno, com um determinado programa, etc. E a senhora desse casal trazia já um desenho em que ela queria uma cobertura inclinada e queria que o primeiro andar tivesse uma varanda metida dentro da própria estrutura do telhado que cobria o rés-do-chão. Queria, pronto…é assim…O certo é que quando comecei, quando fui para o computador, porque comecei o desenho, as ideias comecei logo a pô-las no computador, conduziram, normalmente…a uma coisa que eu nunca tinha feito que é a ter acabado por projectar para essa moradia uma cobertura plana, que nunca tinha feito nenhuma, depois de já umas dezenas de anos de exercício da profissão e de fazer algumas…alguns projectos de moradias…(risos)

5

13/02/2007 – José Miguel Carvalhais (Departamento de Design)

Depois de, este ter sido abordado no bar da faculdade, pelo fim da manhã, combinou-se para depois de almoço um encontro. Ficou então combinado para daí a quinze dias, pelas dez horas da manhã.
A entrevista aconteceu numa sala de aula do Pavilhão Sul no dia marcado.

1- Provavelmente é muito anterior à minha entrada aqui como aluno porque quer o meu pai quer o meu tio avô estudaram cá. Aliás… os meus dois tios bisavós também estudaram cá um em escultura, o outro arquitectura. O meu tio estudou pintura o meu pai arquitectura. Como para além disso a minha família paterna morava aqui a umas centenas de metros da escola, eu passei grande parte da infância nesta parte do Porto.

2- Enquanto aluno a maior parte deles, acho que não os experimentei, sinceramente. Aliás, ainda hoje em dia há espaços que eu não conheço na escola, cerâmica, vitral, a maior parte destas tecnologias acho que nunca lá entrei, sequer. Se calhar devia ter entrado mas… nunca precisei de lá entrar, muito menos enquanto aluno.

3- Acho que quando estudei aqui, acho que subaproveitava o tempo. Por um lado tenho essa sensação, creio que desperdicei muito tempo, que passei aqui, creio que por outro lado a maior parte das pessoas também o fizeram. Mas também não sei se havia condições para aproveitar esse tempo, sinceramente e a esta distância cada vez me é mais difícil avaliar isso. Por exemplo só a partir do quarto ano é que acho que comecei a fazer trabalho aqui dentro que realmente me entusiasmou, é que tive espaço para o fazer dentro das cadeiras, fora já o ia fazendo, obviamente.
Um dia típico como estudante passava, e isto se calhar parece assim um bocado… estranho mas… passava por chegar muito atrasado às aulas, passar o mínimo tempo possível nas aulas…porque as manhãs eram normalmente dedicadas aos cadeirões aos grandes atelier de design e a frequência que eu e os meus colegas fazíamos dessas aulas era mínima. Podíamos assinar a folha de ponto até ao meio dia e vinte e nove porque a aula acabava ao meio dia e trinta, normalmente era por volta dessa hora que chegávamos, salvo algum exagero.
Isto porque regra geral as noites eram aproveitadas para trabalhar seja para a escola seja para fora da escola, seja para projectos nossos. Por isso era muito difícil estar aqui, operacional às oito e meia da manhã mas também não era suficientemente interessante diga-se de passagem. Por isso a opção regra geral passava por não o fazer.
(…)
Olhando para trás, é-me difícil distingui-lo do que é que era a vivência desses três primeiros anos do que foi a vivência do liceu com algumas diferenças, obviamente, mas no fundo a nossa prática do quotidiano não era tão diferente quanto isso.
(…)
A nossa faculdade tinha uma prática cientifica… enfim… residual. Não tinha edições, não tinha a prática de publicação nem sequer tinha a prática da discussão ou da escrita, não é… a escrita era feita nos testes e nos exames e ponto final!
(…)
Se é certo que a escola noventa e cinco ou noventa e seis quando entrou na universidade, se transformou em faculdade e deixou de ser escola superior, começou a mudar, o certo é que nos últimos três anos talvez a escola tem mudado a um passo muito mais acelerado e felizmente muito mais acelerado. Acho que agora ela se começa a transformar numa verdadeira faculdade e durante uns tempos teve só a aprender a ser uma faculdade. Andou a passar por um período de transição que se calhar foi… foi se calhar mais longo do que o que seria desejável mas uma transição começa a dar frutos e hoje em dia acho que a prática dos estudantes, a prática dos professores e mesmo a prática dos funcionários da escola é radicalmente diferente do que era à cinco, seis anos atrás, mesmo muito diferente
(…)
Não falando de enquanto estava a estudar, o grosso do nosso trabalho a seis, sete anos atrás – no período em que eu entrei aqui, a nossa actividade enquanto docentes passava por, em larga medida, ir à escola dar as aulas e ir embora. Ir à escola de vez em quando ter umas reuniões de coordenação, fazer avaliações, uma ou outra coisa e ir embora. Por isso preparava aulas em casa, fazia avaliações em casa e se tinha um horário de doze horas por semana de aulas que era o que normalmente toda a gente tinha passaria pouco mais do que essas doze horas aqui na escola. Numa semana que passasse cá muito tempo passava se calhar quinze, dezasseis horas.
Hoje em dia, para além de já ter lições e espaço para preparar as aulas aqui – tal como posso fazer em casa, mas isso é uma actividade individual, por isso posso fazê-la em qualquer lugar. Ou para fazer avaliações aqui. Começa a ser desenvolvido um outro tipo de trabalho que tem a ver… nomeadamente… com trabalho de investigação, trabalho para a faculdade e para a universidade e outro tipo de actividades que se desenvolvem cá dentro, cientificas, pedagógicas ou até mesmo prática do design, eu sinceramente não sei quantas horas passo aqui por semana mas imagino que ande no mínimo nas trinta e no máximo nas cinquenta, depende das semanas. De vez em quando quase que sinto que vivo aqui dentro.
(…)
Antes, eu reporto-me há cinco, seis anos atrás, raramente encontrava professores das teóricas, por exemplo e porquê? Porque

tínhamos horários desfasados. Via-os duas vezes por ano ou três, quando havia reuniões de coordenação ou lançamento de notas, etc. Hoje em dia tomo café com eles dia sim dia não. E obviamente nesse espaço que não estás propriamente a desenvolver trabalho científico acabas por discutir ideias e de vez em quando surgem aspectos bastante importantes dessas conversas que depois têm frutos no trabalho científico ou noutro tipo de trabalho por e simplesmente porque tem a oportunidade de discutir ideias com as pessoas.

6- Por um lado tens a faculdade como um todo, por outro lado depois tens alguma especificidade dos cursos artísticos e depois tens uma especificidade bastante diferente dos cursos de design.
O design pela sua natureza é um campo comum a todas as outras especificidades, ou é um campo que muito facilmente se cruza com as outras áreas cientificas porque o seu papel em grande medida é esse, é trabalhar a comunicação. Facilitar a comunicação e trabalhar a informação. Como tal, se tem uma proximidade natural ou também, derivado da sua história com as artes plásticas, muito facilmente encontra esse espaço de proximidade com qualquer outra faculdade.
Isso tem acontecido, tem acontecido em projectos de colaboração mais ou menos pontuais que vão sendo desenvolvidos, com a reitoria, com outras faculdades. A relação de trabalho normalmente funciona bem. Tende a funcionar melhor com algumas delas por causa da natureza do trabalho que é desenvolvido. Alguns cursos de engenharia trabalham em meios onde naturalmente precisam de designers, precisam porque são mesmo áreas interdisciplinares. Se estiveres a falar em trabalho de *software* hoje em dia é praticamente imprescindível teres designers associados a esses projectos.
Ao nível das artes plásticas ou das artes em geral eu creio que também existe um espaço de comunicação relativamente fácil com as outras faculdades.
(…)
Tudo depende da complexidade dos sistemas com que trabalhares. É óbvio que em alguns casos não só é útil como indispensável teres… economistas por exemplo metidos a nível do projecto tal como a maior parte das vezes, se falares em produtos digitais tens de ter engenheiros metido no projecto e programadores. Em alguns casos pode ser muito útil conseguires ter sociólogos, psicólogos cognitivos, conseguires ter, até, gente do marketing! Metida num determinado projecto.
(…)
Como o trabalho musical que se vai fazendo bastante aqui dentro ou um outro tipo de trabalho qualquer, até trabalho de design *off-set* se quiseres ou um trabalho para meios digitais.
A prática acaba por ser muito semelhante, a existência de solicitações externas de uma encomenda, um *briefing* é que… é que depois, de certa forma, o caracteriza como sendo um investimento artístico, individual ou colectivo e o trabalho de design.

7- O espaço que não tem em comum é quando as coisas caem na esfera da arte sendo da esfera do design, se calhar. E vários alunos, e eu reporto-me aos cursos de design, que são aqueles que eu conheço – muita gente desenvolve a actividade nos dois pólos. Desenvolve a actividade de design e a actividade artística, e se fores perguntar o que é o quê, a essas pessoas, o que define design, ou o que define a definição de uma actividade enquanto design e não enquanto… arte, passa muito pela encomenda externa.
Isto é design porque alguém lhe pediu isto, isto é arte porque fui eu que me pedi a mim mesmo.
Obviamente que essa encomenda define uma série de condicionantes para o projecto, mas, a abordagem processual que é feita a um projecto acaba por não diferir tanto quanto isso, independentemente da direcção em que orientas o trabalho.
(…)
A prática artística, como algo que depois é montado como uma instalação ou exibido como um vídeo em circuitos independente e é mandado para festivais e depois ganha prémios aqui e *acoli*…
(…)
Eu não tenho uma visão nada romântica da arte normalmente. Aquela visão próxima do, de expor a alma! Não é… de… de trazeres as tuas… o teu íntimo à praça pública. Eu normalmente não tendo a pensar muito assim. Não sei exactamente como é que as outras pessoas pensam. Para mim a arte é… comunicação também e é uma forma de trabalhar a informação dentro de determinados parâmetros que são considerados artísticos.
Dentro de determinados circuitos, em determinados media e com determinadas liberdades que tens para trabalhar nesses media, mas também a falta de liberdade noutros aspectos. Porque se estás a trabalhar num domínio artístico não podes fazer as coisas como se estivesses a trabalhar num domínio estritamente comercial, por exemplo.
Acima de tudo isto tem a ver com o contexto em que é… em que os sistemas são comunicados. E eu prefiro falar em sistemas do que em obras ou peças ou… o que quer que seja.
Algo que é comunicado no contexto dito artístico tem que coexistir em torno de todo o discurso estruturado em torno da arte.
Algo ligado a um contexto comercial, ou a um contexto mediático normal, num jornal, na televisão, na internet tem de comunicar de acordo com um contexto e com esses media.
Normalmente aquilo que existe nos meios comerciais veicula mensagens de terceiros. Aquilo que existe no domínio artístico pode ou não veicular alguma mensagem mas, acima de tudo, valoriza o seu lado estético.
Acima de tudo, a coisa tem a ver com… a montagem de sistemas inteligíveis e… belos se quiseres, belos numa acepção mais… menos visual (risos).
Belo porque estimulante. Eu gosto muito de pensar em sistemas inteligentes. Inteligentes porque estimulam a inteligência, porque lidam acima de tudo com esse lado racional e matemático mas também emocional do ser humano.
(…)
Hoje em dia a arte é cada vez mais importante, de uma forma geral, na vida quotidiana. Quer para nós que vivemos aqui na torre de marfim quer para, imagino eu, para a maior parte da população, ou pelo menos é isso que os media veiculam. Não sei se é essa a experiência das pessoas em geral mas é isso que vês na imprensa.
Ainda ontem saiu o *Público* novo, tu abres hoje e ontem o segundo caderno do público e praticamente aquilo é cultura de uma ponta a outra.
São artes visuais, são música, são espectáculos, são literatura e por aí em diante e tens quase metade de um jornal debruçado sobre as questões culturais ou sobre o entretenimento, se quiseres, mas as duas não são tão distinguíveis quanto isso como alguns pensam.
Mas, de qualquer forma, parece-me que, apesar de poder haver este campo comum, existirá sempre esta potencial esta diferença de potencial do design em relação às artes plásticas de poder muito mais facilmente e muito mais naturalmente encontrar pontos de contacto com quaisquer outras faculdades, quaisquer outras áreas de actividade dentro da universidade onde não são… isto pela razão simples de que as mensagens continuam a ser muito importantes e continuarão sempre mas é cada vez mais importante conseguir trabalhar essas mensagens para as especificidades dos media em que elas são divulgadas. E basicamente e de uma forma

simplista, se calhar, é isso que os designers fazem, é essa a sua especificidade e cada vez menos é essa a especificidade das pessoas que produzem as mensagens e que produzem os conteúdos.
(…)
Por diversas razões, porque toda a gente, salvo algumas gerações mais recentes, as pessoas em geral foram educadas na cultura do livro, do papel impresso e hoje em dia, defrontar-se com um mundo onde a maior parte da comunicação não passa por aí. E muitas vezes ainda não conseguem trabalhar os seus discursos ou montar as suas mensagens para esses media. Montam-nas para este formato (mostra uma folha de papel) e nem sempre é o formato que… mais adequado, não é o formato mais eficaz.
O nosso trabalho como designer passa por aí, passa por conseguir trabalhar sistemas comunicacionais ou sistemas de informação que consigam servir as mensagens e servir as pessoas, quer emissores quer receptores.
(…)
A cultura ocidental sempre teve a ver com esse puxar para a frente, com essa ideia de progresso que não é um progresso tecnológico, não é um progresso científico, é um progresso, se calhar, se quiseres, intelectual e das duas uma, ou o papel da arte muda ou os artistas vão ter que ir mudando e já começaram a mudar já não é tão raro quanto isso encontrares artistas, de vez em quando, que são muito versados em programação, já encontras muita gente hoje em dia que auto-define como *software artist*.
(…)
Imagino que nos possamos vir a aproximar disso, esse lado, por exemplo, a matemática. É óbvio que, estando cada vez mais presentes nos tais media materiais e nos tais media informáticos, e quer queiras quer não, porque tens de te versar nesses media para ser um cidadão do mundo contemporâneo, daquele mundo que será contemporâneo daqui a meia dúzia de anos ou daqui a umas dezenas de anos.
(…)
Eu imagino que daqui a algum tempo seja tão necessário ter sólidos conhecimentos matemáticos e uma prática razoável de programação como é hoje em dia necessário saber ler e escrever para conseguires, pura e simplesmente existir num mundo que cada vez é mais dominado por tecnologias digitais. Porque elas te obrigam a isso, e das duas uma, ou tu coexistes com os meios, e com as ferramentas consegues comunicar, consegues controlá-los, ou então tornas-te um analfabeto. (…)

6

24/1/2007 – Celestino (1991-1998) – Curso de Design

Antigo colega de curso, foi contactado por telefone. A entrevista foi realizada no seu local de trabalho. Tendo deixado a prática do design, com alguma desilusão, como se torna explícito no que aqui se apresenta na entrevista, trabalha numa empresa de análise e tendências de mercado no campo do design de produto.

1- Eu entrei para a escola, salvo erro, em noventa e um e comecei a trabalhar em noventa e um numa agência de publicidade que era ali na ribeira que era a Modus publicidade que já acabou há muitos anos que era ali na rua de S. João, portanto trabalhava naquilo até às quatro e meia, cinco da tarde e depois é que ia para a escola até às onze. Portanto, isto é só para te explicar que houve ali uma fase grande , num dia acontecia muita coisa, não é?… que era o lado profissional e o lado da escola.
(…)
Na altura a escola tinha o curso nocturno, não é… e portanto infelizmente acabou passado três anos, portanto andei três anos neste regime.
(…)
A escola para mim nunca foi, desde que entrei, propriamente, a minha vida, portanto, é normal, as pessoas acabam o décimo segundo, entretanto ingressam na faculdade, depois vivem a faculdade. Para mim a faculdade sempre foi paralela a outra coisa que era a minha vida profissional. Eu nunca interpretei aquilo em fase nenhuma do tempo que lá estive como a minha vida nesse momento.
(…)
E depois houve aquela altura, em que eu dentro desta pedalada ainda achei que podia abrir uma empresa e aí complicou completamente, porque aí tive mesmo, já que…porque entretanto o curso nocturno também acabou… aí foi a confusão total, aí já não deu propriamente para estar a conciliar as duas coisas.

3- Estava a chover, eu saía na estação de S. Bento ia para a rua S. João, portanto descia a Mouzinho as Silveira a chover, tentava desviar-me de alguns objectos estranhos do passeio entretanto via se o carro do, nesse caso, do chefe, se já tinha chegado, porque se ele já tivesse chegado eu possivelmente estava atrasado e já podia ouvir alguma coisa. Entretanto o dia de trabalho podia ser um dia normalíssimo depois às cinco horas continuava a chover, ia para a escola na escola já tinha aquela sensação que realmente já não estava a trabalhar, portanto, estava bem e daí até ao regresso a casa acho que possivelmente já estaria muito mais calmo, estava feliz com certeza porque eu acho que fui bastante feliz no tempo de escola e pronto, estava o dia feito. (…)

7- (…) Lembro-me que na altura era praticamente proibido, ou por assim dizer… ou se a escola participasse era sempre de uma forma completamente alternativa a participar no cortejo de… da queima das fitas, não é?… que eu me lembre acho que era quase proibido participar, a não ser, como chegou a acontecer da participação ser completamente alternativa e aí também tem o seu valor, portanto hoje já não sei como é, hoje acho que já participava de uma forma tradicional, não é… como as outras escolas. E na altura era praticamente impensável isso. Se calhar indo um bocadinho com a herança daqueles anos a seguir ao 25 de Abril, não é?… ainda um bocado, com uma postura muito de anti sistema mas… eu acho que a escola deveria continuar a ser isso e não me parece, sinceramente. E tenho pena que aquilo tenha mudado.
(…)
Tentava sempre fugir um bocadinho das normas estabelecidas, mas de uma forma natural e espontânea porque as pessoas eram assim, percebes?…Portanto, quando eu digo que a escola era anti-sistema não era de uma forma forçada, não era: vamos ser diferentes… porque também, alguém ser diferente só por ser não faz sentido nenhum e acaba por ser visível.
Agora acho que na altura as pessoas estavam no mundo de uma forma diferente, eram pessoas que realmente eram diferentes. E

exactamente por isso é que, não participavam, no cortejo e tal nessas coisas ou nessas tradições exactamente porque eram diferentes e isso aí é uma coisa que eu tenho pena que… tivesse sido perdido…
(…)
Eu acho que as Belas Artes assim como outra coisa qualquer sofreu uma série de transformações relativamente à nossa altura, não é, porque entretanto a sociedade também mudou ou as pessoas mudavam e o mundo mudou eu acho que com certeza as Belas Artes também acompanhou isso. Já das últimas vezes que eu frequentei a escola, já sentia muito isso em relação ao nosso tempo. Achei as pessoas diferentes, na minha opinião muito mais fechadas, mais alienadas, menos pessoais, mais iguais umas às outras. Resumidamente, claro que isto é, se calhar é um lugar comum o que vou dizer mas… porque normalmente há sempre aquela ideia – no meu tempo é que era… portanto eu se calhar posso continuar com essa, não é?… parece-me a mim, em relação àquilo que nós vivemos acho que as coisas eram menos interessantes…
Mas acho que o mundo também está assim, acho que não é só a escola, por isso é que eu digo, vejo isso na escola como acontecimento paralelo àquilo que acontece no mundo, está diferente e quando está diferente pode ser para melhor ou para pior e neste caso como o mundo está a mudar para pior, na minha opinião, acho que a escola também está a mudar para pior, mas se calhar tem que ser, não é?

8 – (…) Por eu achar que o design é cada vez… estava a distanciar um bocadinho da arte, não é… mas eu falo da arte, eu também gosto muito de falar do ofício eu sempre vi o design que, entretanto, me foi ensinado, um bocadinho como ofício. E esta ideia generalizada que as pessoas têm do design gráfico actualmente a mim… lá está se calhar também o… tempo faz com que isto aconteça, mas… não acaba por me emocionar tanto. Portanto, aquela parte emotiva que eu gosto de ver, mais das artes plásticas na ilustração e… na música. Toda essa parte emotiva, que para mim é fundamental, eu vivê-la todos os dias ou aproximar-me dela no design gráfico actualmente acho que isso cada vez está mais distante, portanto eu prefiro afastar-me disso. (…)

9- (…) Nós como humanos que somos, não é?… Há uma série de coisas que nos são fundamentais, não é?… Há outras que não são tanto, por aí mata-se logo uma série de actividades. Agora, o que é certo é que as coisas, o mundo anda de tal forma…entretanto criam-se outras necessidades. Portanto, acho que o design, neste caso a escola, entra aí também. Portanto, com a evolução… eu não sei se isto é um grande disparate… se não apenas uma opinião pessoal. Mas com a evolução da espécie há necessidades que foram aparecendo e uma delas foi exactamente a expressão e aí entra a escola. Portanto acho que a função social sempre existiu.
(…)
Anda tudo a pensar no mesmo, tudo a pensar na… no mesmo suporte e eu acho que… dou-te um exemplo… os artífices ou … os mestres que entretanto trabalhavam os metais e trabalhavam madeira que esse conhecimento está a morrer, não é? Ninguém o está a passar. Acredito muito nesse tipo de áreas no futuro exactamente por isso. Porque toda a gente de ali andar alienada com determinadas coisas, mas… perante esse tipo de trabalho quando ele aparecer se calhar a emoção vai ser completamente diferente, portanto se calhar deve valer isto. (…)

7

30/1/2007 - Dona Fernanda (Funcionária da papelaria)

Não foi difícil encontrar a Dona Fernanda. Encontrava-se no seu lugar de sempre, na papelaria da FBAUP, papelaria esta que é explorada por uma empresa particular, o que quer dizer que a Dona Fernanda não é funcionária da FBAUP. No entanto, pertence às pessoas que vivem a escola, pois trabalha naquele sítio há já vinte anos.

1- (…) Quando eu falei a certas vizinhas onde eu morava na altura – agora já não vivo lá -, que vinha para as Belas Artes e pelo menos uma, que ainda é jovem, não agora, mas na altura, era uma senhora de trinta e poucos anos, até era mais nova do que eu… e disse-lhe que vinha para aqui e ela: aaa…. então a senhora vai para as Belas Artes, é tão boa senhora…e eu disse-lhe: não sei qual é o problema, porque eu acho que lá são alunos como numa faculdade qualquer, vou agora para lá trabalhar mas já passei por lá e nunca vi ninguém a atirar pedras a ninguém…e eu vou para lá, não é para andar a atirar pedras a ninguém…eu não sou tolinha… Lá são pessoas como outras quaisquer, são pessoas ligadas à arte, por isso…isso é bom, até para mim vai ser bom…
Como foi!…que eu aqui, parece que não, mas, em questão de arte aprendi muito. Estou no meio dos artistas, aprendi muito, não é?…no fundo aprendi muito.

3- (…) Uma ocasião, estava numa paragem do autocarro e estavam a dizer muito mal de vocês. Que foi numa altura que vocês fizeram aqui uma…não sei se é do seu tempo…uma coisa qualquer…uma manifestação qualquer e depois deu na televisão e depois as pessoas nos autocarros…estavam nas paragens a falar sobre as Belas Artes, que eram assim…que eram…prontos, a falar mal aqui da escola sem olhar a quem estava ou quem não estava, não é?…Porque as pessoas não sabem quem é…
E, depois, estava um senhor: …as pessoas lá não prestam…são assim…, e eu tive que falar, quer dizer, no fundo, falei no meu respeito, mas, no fundo, estava a sentir-me lesada, estava e não estava mas, no fundo, estava-me a custar ouvir porque ele estava a ser indecente…com certas frases mesmo…ele é que estava a ser mal educado e é que estava a provocar até irritação…para mim, pelo menos, irritou-me porque eu também trabalhava, e trabalho, aqui e fiquei irritada. E depois falei e estive mesmo para lhe… foi, estive mesmo para…porque o homem começou-se a esticar…
Depois uns senhores e umas senhoras é que me acalmaram e disseram: Você não se chateie, porque são pessoas mesmo sem cultura nenhuma, mal educados…só que irritou-me, porque estava a dizer coisas…até a ofensivas…palavrões mesmo…e eu não gostei e falei.
Porque no fundo ele estava a falar e nem sabia o que se passava aqui…quem está aqui dentro é que sabe o que se passa, não é?
Ele só por ver aquilo na televisão…e pronto, as Belas Artes são assim…são uns incendiários, são não sei mais quê…mas isso já vem de antigo…
(…)
No aspecto de cada ano entrarem alunos novos, logo à partida, dos primeiros momentos eu…sinto-me bem com eles e eles comigo, somos uma família!…praticamente, aqui…

8

30/1/2007 – Dona Graça (Funcionária)

A Dona Graça estava no seu local de trabalho, no Pavilhão Sul, sítio onde também esta entrevista aconteceu, numa sala que ela própria providenciou.

1- (…) Eu entrei para os serviços sociais onde fui destacada para a faculdade de Belas Artes e aí foi logo…eu gosto muito de ver para crer mas vêm logo: He!…vais para as Belas Artes?!…Ui! Ali é só malucos!…(risos) e eu: Sei lá, malucos? E então, até se calhar por isso é que eu acabei por me adaptar melhor, porque vinha com uma informação errada, já, sobre aquilo que, quando cheguei, encontrei.
Afinal, dizem tão mal da faculdade e é tudo gente porreira, é tudo pessoas abertas. Aquilo que eu conhecia de pessoas já formadas e já em ensino superior, sempre têm um aspecto mais snob, mais…e eu aqui reparei…não sei…achei sempre umas pessoas mais abertas e então disse…será por isso que consideram malucos. E foi esse impacto que eu tive logo quando me disseram: À, vais para lá…aquilo é tudo malucos!…e tal…mas afinal nunca concordei com essa teoria. (…)

9

28/2/2007 – Eduardo Aires (Departamento de Design)

Encontrei-me com o professor Eduardo Aires na escola e ficou combinado enviar-lhe um e-mail com uma proposta de um dia, dentro da disponibilidade de ambos para o encontro.
Assim aconteceu e a entrevista teve lugar na FBAUP, no Pavilhão Sul.

1- (…) Uma leitura muito de ilusão, de encantamento. Era uma casa encantada, curiosamente. Embora, depois, a realidade acaba por demonstrar e desmontar este processo.
Não posso dizer que talvez tenha sido ilusão desilusão, mas devo dizer-lhe que a imagem que tinha era: uma certa ilusão, uma imagem encantada.
Era uma casa bonita, era não, é uma casa bonita ainda, uma casa agradável, *friendly*…foi sempre muito amigável, despertou em mim um sentimento de muita…esta ideia de amiga, de acolhedora. É essa ideia que tenho. Os jardins não são o que são hoje em 2007, eram…os jardins eram espaços multidisciplinares onde decorriam aulas, onde almoçávamos, onde namorávamos, onde, em certa medida, violávamos algumas regras.
Portanto era um espaço multidisciplinar. Mais selvagem, e isto associado também a uma atitude um pouco mais solta, digamos assim, de alguns funcionários. Recordo-me do Sr. Sebastião, que fixava poemas nas árvores quando chegava a primavera. São questões interessantíssimas, não é?…Ou, quando ingressavam as primeiras alunas do primeiro ano, lhes dedicava, nesses mesmos troncos de árvore, notas de boas vindas, por exemplo.
Tudo isso contribuía para que tivesse esta ideia de uma casa muito agradável, muito acolhedora em oitenta e dois.
Eu acho que, em certa medida, podemos falar aqui de uma química. É uma química entre pessoas e objectos. Eu senti uma química muito boa em relação a esta casa.

2- (…) Não posso deixar de pensar nos espaços sem deixar de pensar nas pessoas porque era na relação com as pessoas que eu criava afectividade com o espaço. (…)

3- Um dia na escola era um dia de um certo cansaço físico. Era um dia que exige um desgaste físico, exige a presença do corpo e menos da mente.
(…)
Honestamente, de um momento em que eu posso dizer que senti uma rejeição…não, gosto francamente desta casa, da mesma forma que eu gosto da minha casa para viver.
(…)
Nunca senti, por exemplo, desilusão, embora eu próprio tenha sido, não vítima, mas…eu sou o docente, na área do departamento de design, mais antigo nesta casa. E quando entrei e, digamos, quando me licenciei, vi sempre limitada a minha progressão na carreira, porque não havia estatutos, nem regulamentos que permitissem a progressão da carreira de um designer na área científica do design. Ou seja, não havia provas de agregação em design, não havia regulamentação para provas específicas em design. Portanto, andei durante muitos anos a fazer uma travessia do deserto e aí talvez possa numa…num momento de maior desilusão.
Mas, digamos que, aguentei, sobrevivi. É talvez o momento em que eu sinto que honestamente esta casa não me permitiu, não me deu o retorno que eu queria. Ou seja, eu queria mais e provavelmente tive um hiato para aí de dez anos em que não consegui progredir. A prova é que só agora, em 2007, é que consegui acabar as minhas provas de doutoramento.
4- A escola é muito diferente do que a que conheci há vinte anos. Hoje já não é uma escola, é uma faculdade, embora seja na sua essência uma escola. Mas é uma escola dinâmica, exigente, em constante mutação, digamos…mais globalizada, mais igual às outras, por isso menos interessante, talvez. Mas vejo uma escola atenta, vejo uma escola jovem, vejo uma nova geração a tomar conta da escola.
Portanto, nesse sentido, há aqui um conjunto de valores que fazem com que, embora os edifícios, este não, mas os outros, sejam os mesmos ou até melhorados, estamos perante uma escola diferente, muito diferente.

5- (…) Nunca ficamos com a sensação de: coitadinha ou, coitadinhos de nós que estamos nesta escola.
Fica sempre a sensação que não somos tão diferentes. Ou pelo menos, resumindo, não fico com inveja dos outros. (…)

6- (…) Eu diria dimensão e ambição. E quando fala em questões do foro comum é lógico que eu hoje sinto, pressinto, vejo, testemunho efectivamente essa *linkagem*, essa transversalidade de áreas de interesse comum a outras instituições da Universidade do Porto.

Hoje, e posso com todo o gosto dizer, eu tenho interesse em que, por exemplo, alunos de jornalismo frequentem as minhas aulas não para estar comigo mas para estarem com alunos de design, para que partilhem, às tantas, de um mesmo projecto, a feitura de um jornal, problemas distintos. Ora e eu penso que esta procura e o conhecimento não é propriedade de ninguém é propriedade de todos.
Esta procura de conhecimento através destes cruzamentos, desta transversalidade fazem com que exista uma densidade epistemológica muito mais eficaz. E quando eu penso nisto, por exemplo, penso noutras *linkagens*, percebe. Ou seja, nós neste momento temos tantas áreas de interesse…áreas de interesse onde o jornalismo tem áreas de interesse, onde a antropologia tem áreas de interesse, onde a sociologia tem áreas de interesse.
Há aqui uma transversalidade, há aqui uma malha de áreas de interesse muito vastas, que muitas vezes, engraçado, não se sabe onde acaba a nossa e começa a outra área.

8- (…) A sua natureza humana…ou seja…mas…se…obviamente que eu digo a componente artística (risos)…é…são as inquietudes. É aquilo que o artista tem na sua própria formação, a inquietude criativa mas…se um engenheiro ouve esta entrevista, obviamente diz: nós também somos inquietos, nós também somos artistas, nós também somos criativos, portanto não posso… a sua singularidade…eu acho que…agora, digamos que me apanha de surpresa, ou seja…e a prova é que não consigo formatar a resposta, não é?…assim rapidamente.

9- (…) Como é que nós podemos trabalhar um legado. É o que me sugere, não é?…e é qualquer coisa que vem só com a espessura do tempo, ou seja, é interessante mas, é uma consciência, ou seja, temos presente essa…as questões que esse texto levanta, mas não as sentimos.
Eu, particularizando, está-me a fazer uma entrevista, eu aos quarenta e três anos tenho vontade, provavelmente de esconder a minha escultura, ou seja de a enterrar.
Provavelmente já o comecei a fazer, mas, se me perguntar como, não sei, mas efectivamente, também há aqui um paradoxo que é com a experiência de…com a patine da vida acabamos por encontrar a resposta à formula desse legado. Levanta outras questões interessantes que é, a forma exactamente desse legado, qual é a melhor forma? Será que existe uma forma? Será que temos legado? Será que, inclusivamente, encontramos um espaço para depositar esse legado?
(…)
Nós temos necessidade sempre de nos justificarmos, a prova disso é que está a fazer este trabalho para justificar alguma coisa, não é?…E em relação à nossa própria vida, nós temos de nos justificar. É interessantíssimo, por exemplo…eu acho que esta questão da justificação também toca na questão do texto de Giacometti, ou seja, falamos em estratégia, falamos em justificação. Essa é uma outra necessidade, esta necessidade de nos justificarmos.
Pessoalmente, tenho quase essa obsessão de justificar tudo, e depois, muito personalizada, eu, eu, eu, eu, eu…tenho este vício. Reconheço-o! Ou seja, o outro eu já tem capacidade de reflectir sobre, de constatar, melhor dito, esta necessidade de… eu primeiro, a seguir eu, a seguir eu, a seguir eu… no fundo estou a justificar-me, não é?…Esta necessidade imperiosa de justificar.

10

24/3/2007 - Fátima Séneca (Departamento de Ciências da Arte)

O encontro com Fátima Séneca aconteceu depois de uma abordagem no átrio da FBAUP.
Ficou combinado para este dia e a entrevista aconteceu na casa de ex-alunos da FBAUP, também ex-alunos de Fátima Séneca que tinham acabado de comprar casa perto da escola.
Aconteceu no belo jardim da casa.

1- É… o professor Grade a verificar os prazos dos iogurtes e a temperatura das garrafas de sumos, de águas, de cerveja, na cantina…
É a mais antiga mesmo, porque eu era pequena a primeira vez que vim às Belas Artes
- Com que idade?
- Não sei bem… foi uma das visitas que fiz com a minha família aqui ao Porto e… lembro-me, lembro-me perfeitamente disso e depois soube que era o professor Grade.
-Fui lá sozinha, devia ter uns onze anos,
- Espreitar?
- Sim, ver!… Como é…
- Mas já sabias que era ali?
- Vi na planta da cidade
- Talvez das primeiras visitas que eu fiz ao Porto.
- Mas já tinhas ouvido falar da escola?
- Claro que sim! Claro!…
Íamos a museus e eu sabia que os artistas estudavam em escolas de arte.
A entrada das Belas Artes , também me recordo muito bem, achei as escadas enormes, claro. Era um dia de Verão e estava fresco, no *hall* de entrada, no átrio. Também fiquei muito espantada por descobrir que os artistas eram pessoas como as que eu conhecia, porque eu não conhecia pessoalmente… enquanto crescia eu não conhecia artistas a não ser ligados à música, mas não conhecia artistas. Achava que deviam ser pessoas muito diferentes e depois de repente não eram, eram pessoas como todas as pessoas que eu conhecia. Fiquei muito contente quando descobri isso. Foi um alívio muito grande.

2- Obviamente o jardim, porque é um luxo no meio da cidade, é um luxo e de facto é um espaço privilegiado, tem espécies várias, antigas e muito belas.

3- É uma passagem em que as pessoa vão com bagagem, com bagagens, no plural, e quando eu digo a carregar não é no sentido pejorativo ou negativo do termo não é uma lamúria. É que de facto sempre me vejo com diversos materiais, equipamentos, livros… atravessar os espaços e a utilizar também os espaços adjacentes de loja, de pequenas oficinas…
(…)
Não é um não lugar… Não é porque se namora naquele jardim…
Desenvolvo com aquele espaço e com aquelas pessoas relações profundas e muito sentidas, muito diversas, muito diversificadas não é um não lugar, não é um sítio onde eu vou despejar e carregar e…pegar em coisas ou… não é nada disso.
(…)
Aquilo que eu sinto e aquilo que transmito aos meus alunos é, que não acredito no ensino, obviamente, mas que acredito na aprendizagem, claro. E estou ali para aprender. A situação de ensino é a situação em que eu veiculo a informação mas recebo também muitíssima informação e muitos estímulos e tento sempre passar uma visão optimista porque é assim que eu sinto aqueles espaços e aquela instituição, de uma forma muito alegre e muito bem disposta.

6- De todas as maneiras. E depende, obviamente, de vontades individuais para se criarem vontades institucionais. Mas, sem dúvida, com todas as instituições artísticas e culturais. Com tudo, em todo o lado.

8- (…) É talvez a instituição onde se valoriza mais o erro no sentido em que é muito óbvio que só através do erro se consegue avançar. O erro não é erro na medida em que não há nada errado. Faz parte do processo, quando não resulta, tem de se tornar a fazer, a fazer e a fazer, não é? E isso é muito óbvio, a estragação de papel, por exemplo, é algo que no início pode confundir alguns dos alunos do primeiro ano, mas de facto, tem de se estragar muito, tem de se experimentar muito, tem de se errar muito e o erro fica despenalizado. Errar é bom, significa que as pessoas estão a trabalhar, estão a experimentar. E isso é algo que, não sei se é completamente diferente em todos os campos de produção de conhecimento mas torna-se muito óbvio logo no início do ensino das artes, é muito óbvio.
(…)
Eu acredito nos encontros e uma escola, uma escola… uma faculdade como a Faculdade de Belas Artes promove encontros e isso tem um valor inestimável em termos do passar da experiência, em termos do questionar da experiência, em termos de reformular a experiência, reequacinar a experiência.
(…)
É um ensino e é uma instituição e é um sítio onde a individualidade é valorizada. O ensino artístico desenvolvido através, na minha opinião, através da chapa trinta e sete em que toda a gente está a fazer o mesmo e que há determinados objectivos muito claros no ensino e que quando as pessoas chegam, ou alcançam, esses objectivos são artistas não, de facto a produção artística tem obviamente competências básicas que toda a gente tem de conhecer em determinadas áreas técnicas e por aí fora: tem que conhecer, pode conhecer! Para melhor compreender o que está a fazer e o que os outros estão a fazer no seu tempo e no seu espaço e noutros espaços. Mas, toda a gente que dá aulas nas Belas Artes sabe que cada caso é um caso, não se pode tratar os alunos de uma forma nivelada, há que dar uma atenção individualizada a cada pessoa que pretende vir a ser um profissional nestas áreas. É difícil, atendendo ao número de alunos e tudo isso, temos muitos alunos.
(…)
O povo português é muito pobre no sentido em que desconhece a arte e a Universidade do Porto ficaria muito pobre se não tivesse arte, artes!… nos seus currículos.
(…)
A ideia de sucesso em termos de ensino, no ensino artístico é absurda!… é absurda… em primeiro lugar porque obviamente que não é um grau académico que, torna uma pessoa mais ou menos artista, é todo um percurso que leva a pessoa a estudar artes e a trabalhar nas artes e a fazer sentido a …ter pertinência nas artes. O sucesso não se mede pelas notas das pautas ou… pelos números, qualquer coisa de aprovados ou … reprovados… agora… este espaço de encontro, de reflexão e de troca é fundamental.
(…)
- A arte existe em toda a gente?
- Claro que não! Não existe em ninguém.
Faz-se!… em toda a gente…
(…)
- Consegues-me dizer o que estás a pensar neste momento?
- Absolutamente nada e no entanto é tudo o que estou a pensar, uma situação de Hamlet…

II

12/2/2007 – Finalistas de 2005 (Curso de Pintura e Curso de Escultura)

Entrevista feita após um almoço de alunos de pintura finalistas do ano de 2005. O contacto foi efectuado para uma das pessoas para ser entrevistada mas, estando em grupo a entrevista transformou-se numa espécie de discussão, de conversa.

1-
a)Lembro-me que ninguém sabia onde era, perguntava, mesmo ali à porta, e: Onde é que é a Faculdade de Belas Artes?… – Não sei…- Eu não conseguia encontrar as Belas Artes…
b)Essa também é a minha primeira memória, também me aconteceu o mesmo…
(…)
c)Eu estava a estudar nas Caldas da Rainha, na ESTGAD e tinha um amigo…nós somos os dois de Braga e eu quando vinha para Braga ficava no Porto, aos fins-de-semana para vir ter com ele. Às sextas feiras vinha para o Porto e entrava, visitava as salas. Às vezes assistia

a algumas aulas teóricas.
Espra aí!…Mas agora é que me estou a lembrar. A primeira vez que entrei no jardim, aquela calçada…e comecei, assim, a olhar e eu: Isto parece uma selva aqui dentro!…
b)Tal e qual!.. a minha memória é muito idêntica…
d)Lembro-me que achava aquele átrio muito austero, tinha um ar demasiado sério. Completamente diferente do que é depois de estar lá dentro.
(…)

6-
c)Primeiro ano de Belas Artes, escultura, modelação…ou segundo ano, modelação de figura humana, modelação de barro…modelo nu…estão ali a fazer…os primeiros trabalhos, tu não tens uma educação visual, não é?…tu ainda não aprendeste a ver bem, tu estás a olhar para as formas e não consegues pô-las ali nem nada. Depois de muito trabalhares naquilo, consegues ver muito mais…portanto, educar o olhar e também educar o fazer. É esse tipo de educação também, que é a educação visual e prática, ver e fazer…
(…)

8 –
c)(…) Já estive a falar, conversas com…alunos de história de arte e às vezes ficava surpreendido com o facto de eles não saberem parte da história da arte. Quer dizer, eles, que são mais específicos em relação há história não sabiam determinado tipo de coisas…se calhar há uma diferença muito grande, daquilo que eles apredem e daquilo que nós aprendemos aqui, não sei…
(…)
d)Em antropologia, basicamente, víamos filmes e conversávamos sobre isso. OK, os temas tinham a ver com os temas que estávamos a estudar mas não era uma coisa sistemática. Ele dizia mesmo que dava antropologia noutra faculdade e que dava num formato completamente diferente. Adaptava as coisas ao espaço do auditório. E que era mais interessante, inclusive, apresentar projectos ali, porque tinha sempre soluções mais arrojadas, mais criativas.
c) E também pela subversão das propostas, não é?…
Ele propunha uma coisa e o pessoal ia com uma coisa…com uma instalação!…(risos) A subversão das próprias propostas…
(…)
e)Se calhar é aquela máxima das Artes Plásticas, é o aprender fazendo. É insistir nas coisas, trabalhando mais do que…
a)Também aprendemos por nós mesmos a produzir os trabalhos. As propostas que nos fazem, pintar, sobretudo vamos aprendendo por nós. Nós temos que nos mexer, temos que recorrer talvez a … montes de coisas que não vamos buscar ali, à faculdade…
O meu trabalho do quarto e do quinto ano. Os conhecimentos de teoria do caos e dos fractais nunca ia ali às Belas Artes…perguntei a um aluno de ciências. Eles deixaram-me uma bibliografia para eu consultar…por exemplo.
(…)
c)Criar objectos, ou criar acções, supostamente criar arte. E a tua produção de conhecimento é mais a apresentação de um conhecimento…
(…)
d)Acho que torna a vida das pessoas menos monótona. Acho que se toda a gente tentasse ter um bocadinho daquela questão cultural, ir ao cinema, ir ao teatro, ir a um museu…toda a gente sabe que é uma percentagem muito pequena dos portugueses que fazem isso por hábito.
E se nós contribuíssemos, um bocadinho, para que essas pessoas tivessem, pelo menos o interesse em fazer isso. Que a arte e a cultura fizessem parte do dia-a-dia das pessoas. Acho que num aspecto as Belas Artes marcariam a sua diferença. E toda a gente que está envolvida nesta zona aqui de alguma forma acaba por fazer isso. Por exemplo, as pessoas que moram aqui perto, os velhotes, as pessoas que vivem aqui nesta zona. De alguma forma, a arte faz parte da vida das deles, apesar de não fazer. Eles sabem que ali são as Belas Artes.
(…)
c)Trata-se de uma divagação, pensar em alguma coisa, dissecá-la ou não e apresenta-la de uma forma visual. Nas artes plásticas faz-se isso, apresenta-se o conhecimento de uma forma…em objectos…como estava a dizer…
Agora, qual é a função, é falar, é comunicar, como no cinema…

a) A arte, se calhar, é o que as pessoas querem que seja. Não é, nem produzido por um artista…também, o que é um artista?…um artista é uma criação da sociedade.
c) Tudo o que faz parte da tua vida, antes, durante, depois, tudo isso é a tua bagagem. E outra pessoa leva outra bagagem e juntar isso tudo num espaço que é suposto ser um espaço de criação é que se torna uma espécie de *melting pot* , assim uma coisa…vermos todos o que é que sai daqui. Se calhar é uma ideia mal formada, mas acho que é muito importante as pessoas trabalharem num espaço de criação, frequentarem uma academia, ou seja o que for, de belas artes ou de artes plásticas, ou de um curso qualquer artístico no sentido de estar dentro de…não estou a dizer que quem é…que os artistas não podem ser artistas sem terem estudado, não queria chegar a este ponto mas secalhar há uma necessidade de passar por cá.
c)Sim, acho que a escola acaba por ser um sítio de educação visual e estética, uma escola de artes. Senão tivesse ido para as Belas Artes, se calhar, tinha uma educação visual…menos desenvolvida.
d) Muito do conhecimento que vamos adquirindo…o essencial que eu senti aqui são as interrogações que nos são colocadas e depois muito do trabalho vive daquela inquietação que nos é posta e que as coisas funcionam…quase como…estão-nos a espicaçar ou…e ás vezes funciona quando as pessoas quase que nos estão a deitar a baixo ou…a puxar por nós. São essas inquietações… (…)

9-
c)Há um emissor, há um receptor e há uma mensagem. E a mensagem não chega ao receptor, não da maneira como…
Ela chega!…
e) E…há comunicação? Eu não sei…
a) Não há comunicação mas…
e)Há sempre comunicação no sentido em que algo é recebido. Tudo aquilo que nós pensamos é óbvio que…por mais que nós tentemos explicar a alguém, nem o que disséssemos textualmente…a pessoa não ia perceber. Nós…os nossos códigos de percepção são muito diferentes, depende da nossa experiência.
c)É uma comunicação que fica atrofiada mas existe…
e)Eu não acho que seja atrofiada, o mais comum da comunicação é isso…

c)Sim, cada pessoa interpreta de maneiras diferentes
e)Tenho uma formação em artes plásticas, pintura, supostamente, e muitas vezes sinto-me incapaz de olhar para uma tela e que haja essa comunicação…
e)A linguagem é mais efémera se calhar
Mesmo a nossa formação…também depende um pouco como nós encaramos…A forma como nós aprendemos a ver tanto as coisas às vezes impede-nos de ver as coisas mais óbvias.
Nós estamos sempre a pensar muito conceptualmente, estamos sempre a ver intenções…

12

15/02/2007 – Heitor Alvelos (Departamento de Design)

Foi abordado no bar da FBAUP onde se combinou o envio de um e-mail de proposta de uma data para a entrevista.
Assim aconteceu, na disponibilidade comum a ambos, realizou-se a entrevista neste dia.

2- Uma das coisas que para mim foi absolutamente essencial, e foi uma das primeiras decisões que eu tomei quando assumi a presidência do departamento de design, foi a de abrir de manhã à noite todas as salas de aula, todos os espaços de aula do pavilhão de design independentemente de estarem a decorrer ou não aulas, o que significa que, a partir desse dia os alunos puderam passar a utilizar esses espaços como espaços de trabalho segundo as suas necessidades sem estarem dependentes da presença do docente e da fechadura e da chave do funcionário. Essa possibilidade dos espaços servirem diferentes necessidades a qualquer momento. Estão abertas de manhã à noite, as pessoas circulam e utilizam as salas como espaços de trabalho e às vezes como espaços de lazer e levam as suas músicas, trabalham, gente às vezes de outros cursos que passam por lá também. Portanto, é a ideia de atelier, basicamente.
(…)
Gosto de ver a forma como cada vez mais estão a ser utilizadas com flexibilidade, embora também me pareça que há algum trabalho a fazer nesse sentido. Há ainda, penso eu, inconscientemente, e é natural porque isso aconteceu durante muito tempo uma divisão muito grande entre espaços de trabalho e espaço de lazer, as pessoas tendem ainda a considerar que as salas de aula servem apenas para ter aulas. Quando cada vez mais penso que as duas funções de trabalho e de lazer se deveriam fundir. Isso já aconteceu parcialmente, num espaço que eu penso que tem vindo a ser adoptado por cada vez mais alunos como um espaço informal de trabalho, também, e em que essa ideia de trabalho e lazer em simultâneo começa a estar cada vez mais presente, que é a antiga cantina, agora bar. A sala de fumadores do bar.

3- (…) Foi uma época muito boa, muito envolvida no trabalho do primeiro ano, muito envolvida na criação de novas formas de trabalhar, muito envolvida naquela consciência de que o design estava a crescer, estava a tomar outras formas que… estava a emancipar-se no seu pequeno contexto de design gráfico e a transformar-se noutras coisas. Era o advento dos computadores, era a descoberta ou redescoberta da tipografia era na altura em que as primeiras revistas começaram a chegar a Portugal, as primeiras revistas de design inglesas, americanas, o pessoal andava todo entusiasmado com essas portas todas que se estavam a abrir. Tudo isto pré-internet, não é?… portanto o mundo era muito diferente do que é hoje.

5- (…) Aí há que marcar dois períodos distintos. Um deles decorreu entre mil novecentos e noventa e mil novecentos e noventa e dois foi um período em que eu realizei um mestrado em Chicago, aí o meu contacto com aquela escola foi bastante reduzido. Não tinha propriamente uma imagem, na medida em que, primeiro estamos geograficamente muito distantes como, os meios de comunicação não eram o que são hoje e portanto eu estava mentalmente muito distante e com a possibilidade muito reduzida, também, de me manter aqui mentalmente portanto a imagem que eu tinha não existia, praticamente, transportei-me física e mentalmente para os Estados Unidos. E foi importante nesse processo realmente integrar-me e também crescer, com base numa realidade dramaticamente diferente de Portugal em mil novecentos e noventa. E se hoje estamos em 2007 e Portugal ainda assim tem… é um país com muitas especificidades, em mil novecentos e noventa o salto era para uma realidade paralela.
(…)
A minha vontade foi a de retirar ao máximo a experiência, como é que eu hei-de dizer… eu próprio me tornar um veículo de experiência em todo aquele universo do ensino americano e de , obviamente, o trazer e o fazer verter em favor da instituição e tive essa preocupação quando regressei. Depois o segundo momento é muito diferente deste. O segundo momento acontece entre 1992 e 2001 e acontece quando eu estou em fase de doutoramento em Londres e aí a situação como compreendemos é outra.
Primeiro há, lá está, a internet e todo o tipo de facilidades de comunicação, daí que eu tenha uma relação muito mais próxima com o que está a acontecer aqui.
Segundo, geograficamente é também muito mais próximo, e portanto, logo à partida a possibilidade de frequentes visitas que sempre aconteceram.
Terceiro, envolvi-me também, durante esse tempo, nos programas de mestrado que estavam a decorrer aqui na faculdade, o mestrado multimédia que, aliás estava já em curso. Programas que tinham tido o meu contributo mesmo na génese em 95, 96 que portanto em noventa e sete estando em funcionamento ditaram que eu próprio tivesse vontade de contribuir para eles, mesmo à distância e nesse sentido tive uma grande preocupação em trazer cá um conjunto de pessoas com as quais estava a trabalhar em Londres para um conjunto de seminários e *workshops* e trabalhos práticos o que ditou logo aí uma relação muito mais próxima com a faculdade porque eu continuava a estar envolvido ainda que à distância e ainda que pontualmente, continuava a estar envolvido no que se estava a passar aqui.
(…)
Tendo estado no Royal College não só a fazer o doutoramento, mas também com funções lectivas e de coordenação de programas, tornou-se para mim também, muito evidente a enorme assimetria que existia entre um aparelho altamente eficaz, altamente optimizado, altamente auto-suficiente como o Royal College em Londres e uma faculdade como esta que tinha na altura, se hoje ainda

tem problemas de base de extrema complexidade, na altura era verdadeiramente ingovernável e portanto, esse contraste, para mim, era muito evidente como continua a ser, embora de forma menos acentuada. Enfim, nos últimos anos penso que temos conseguido, eu e mais uma série de gente que se tem dedicado de alma e coração e, enfim, dedicado grande parte do seu tempo a esta instituição, enfim… Há uns anos atrás a situação era verdadeiramente dramática e portanto isso também foi registado claramente como um contraste absoluto com um aparelho extremamente eficaz que é e continua a ser o Royal College of Art.

7- Não sei, não tenho a certeza, isso era capaz de exigir uma análise complexa e prolongada. Logo à partida, arrumando aquela questão básica, subentendida e óbvia que nem sequer precisa de ser reafirmada mas já agora… É evidente que o seu espaço é específico na medida em que é este contexto, é este o nosso tempo, é este o nosso espaço, é esta a nossa cultura, logo o que se passa aqui não é traduzível, imediatamente traduzível para qualquer outra realidade. Agora se isso em si chega para responder à pergunta, provavelmente não, precisamos de descrever pelo menos qual é a nossa especificidade a esses mais diversos níveis.
Curiosamente isso seria, se calhar, matéria para trabalhos de investigação muito interessantes, porque em grande parte o discurso das artes e o discurso do design em termos científicos e em termos culturais passa sempre muito por uma ambição de universalidade, portanto, quando falamos destas coisas tendemos, não é a… ou a deslocar o nosso pensamento para os grandes consensos anglo-saxónicos e portanto vamos buscar os grandes designers da história inglesa e americana ou europeia e americana e em simultâneo procuramos também as grandes referências desse circuito internacional como por exemplo a série *Personal Views* que ainda na sexta feira passada rebentou pelas costuras, o *Brodie pop star*, não é?…
Ou então observamos a coisa na perspectiva oposta, que é igualmente parcial, que é a perspectiva exótica. Vamos colocar a periferia no centro e então observamos os artefactos primitivos sob a óptica da arte a utilizar. Portugal está algures entre estas duas coisas e tem tido alguma dificuldade em se resolver nesse aspecto, é provável que aqui na faculdade ainda tenhamos algum trabalho a fazer também.
(…)
Não há aqui que traçar grandes divisões, o campo mais fértil é o campo que funde essas duas realidades distintas da arte e do design e, acima de tudo, há que ter a capacidade de perceber que o design não se esgota na encomenda, pelo contrário e cada vez menos ele se esgota na encomenda. O design é investigação, o design é responsabilidade sobre sistemas que nos rodeiam, alguns deles invisíveis. Design é responsabilidade na construção de dimensões simbólicas que crescem e florescem em tecidos sociais. Assim como arte não é apenas um devaneio divino ou um devaneio mais ou menos fundamentado de uma obra de autor. É algo, obviamente também, muito mais próximo desta necessidade de construção para um mundo melhor e para um mundo maior. É assim, quanto a mim, que as coisas se devem colocar e devem ser pensadas.
(…)
Se pensarmos em competitividade, na sua expressão mais tangível e mais reconhecível estamos a falar de quê? De concursos, de escalas de acção, de possibilidade de medição de sucesso, de implantação, de envergadura, de crescimento, enfim, isso é provavelmente aquilo que menos me interessa na medida em que o sector em que essas frentes se cumprem é um sector essencialmente económico, financeiro e por natureza não é…é um sector que me interessa muito pouco, em que só me interessa na medida em que pode ter impacto a certos níveis.
Depois, o problema em relação ao que esteve a dizer tem a ver com a definição clara de dois axiomas: um que diz que o design é competitivo e o outro que diz que a arte não é competitiva.
Eu sempre defendi uma forma de equacionar estes problemas que é oposta a essa, ou seja, vamos procurar não aquilo que divide arte e design, mas vamos perceber aquilo que os aproxima e que até, em certo ponto, quanto a mim os transforma na mesma coisa, que é, nomeadamente, o ponto da comunicação. E nesse aspecto a palavra já não é competitividade, mas será, aquilo que os ingleses chamam *accountability*, como é que isto se traduz para português?"
- É um termo economicista, não é?
- Curiosamente e ironicamente.
Significa que, quer a arte quer o design, têm que prestar contas do que estão a fazer. Há, quanto a mim, um enorme equívoco que tem gerado problemas, aqui dentro também. É uma visão simplista e anquilosada de que o design tem como missão prestar serviços e a arte tem como missão uma espécie de vocação épica para cumprir o seu destino que normalmente anda à roda da ideia de um talento divino ou superior e esta visão, para mim, é profundamente errada
A arte e o design comunicam. Comunicam de formas que têm sempre responsabilidade de inserção nos contextos em que operam e podem e devem sempre responder pelos processos pelos quais são responsáveis.
(…)
Pela sua própria autonomia e pelas suas próprias responsabilidades e que assume as responsabilidades de tudo o que está para além de si.

9- Espera-se que não, não é?… há duas formas de pensar e curiosamente, são duas formas de pensar que são antagónicas, mas que provêm dessa mesma prática. A ideia de que há um nível de invisibilidade de operação que tanto pode corresponder ou tanto pode ditar a inutilidade dessa operação como pode corresponder á projecção estratégica desse trabalho para um outro tempo e para um outro lugar.
E, tenho a impressão que essa é a parte do trabalho que estamos aqui a fazer que é a mais importante. E é isso, também, provavelmente que vai ditar a persistência, a paciência e a persistência de muitas frentes de trabalho que vão continuar a não dar resultados imediatos mas que provavelmente começarão a dar daqui a uns anos senão mesmo umas décadas.
(…)
Cada vez mais penso que aquilo que se está a construir aqui significa que o objectivo pode ser este mesmo, a ideia de um forte investimento em estudos pós-graduados, a ideia de um forte investimento em áreas de investigação, a ideia de um forte investimento em projectos que se desenvolvem aqui dentro em articulação com o exterior. Significa, exactamente que isto deixa de ser apenas um espaço de aprendizagem e passa a ser um espaço de práticas e um espaço de impacto, portanto, é o oposto de um não lugar é um lugar que, não só existe, como age!
(…)
- Está a deixar de existir, quanto a mim, e isso é muito bom
- Não percebi, está a deixar de existir?…
- Está a perceber, pela primeira vez na sua história, talvez, não sei. Não posso falar, obviamente, pelas gerações que me antecederam, pelo menos, pela primeira vez desde que a conheço e que faço parte dela, está a perceber que a sua missão, não é, não pode ser, não deve ser, um comprimento territorial específico, circunscrito, a este espaço, a estas pessoas, a estes cursos, a estas áreas. Está a deixar de existir no sentido em que está a deixar de ser um objecto para passar a ser uma rede. Está a deixar de ser

faculdade de Belas Artes para passar a ser Universidade do Porto. Está a deixar de ser do Porto para passar a ser de Portugal e da Europa. Está a deixar de ser Belas Artes, aliás, penso que a designação é extremamente infeliz no século vinte e um, mas adiante, fechar parêntesis, está a deixar de ser Belas Artes para passar a ser Arte Contemporânea, Design, Engenharia do Design, Design e Arquitectura, Design no Espaço, Arte no Espaço. Está a diluir-se, está a transformar-se em algo muito mais vasto, muito mais ambicioso. Portanto, esta ideia tradicional, "a escola", acho que está finalmente a chegar ao fim.

13

21/2/2007 – Inês (1994 – 1999) – Curso de Pintura

Fui convidado para um jantar e foi nessa ocasião que entrevistei a Inês.

1- Sentir-me assim pequenina a olhar para as pessoas mais velhas que já lá estão há mais tempo. Criar um determinado imaginário que depois, ao longo dos anos…vai-se desmistificando tudo, não é?…
(…)
Deve ter sido logo a primeira aula de pintura do primeiro na com o Domingos Pinho que, das primeiras coisas que ele nos disse foi que…para nós não irmos com muitas ilusões, com muita inspiração na cabeça porque é noventa por cento de trabalho e dez por cento de talento e de inspiração.
Foi assim das primeiras coisas que eu ouvi na faculdade, foi isso.

2- No jardim havia sempre muito convívio entre as pessoas e faziam-se muitas coisas cá fora. Havia muita dinâmica e passava-se muito tempo cá fora mas não era só…era tocar viola mas era construtivo (risos).
(…)
Eu sempre tive muita curiosidade em ver o que se passava nas outras salas e muitas vezes andava a ver o que é que os outros cursos faziam e as outras tecnologias, e a ver o é que se passava e que equipamentos é que tinha e que trabalho é que desenvolvia. Tinha sempre muito essa curiosidade de andar sempre a cheirar os cantinhos da escola.
(…)
Se estivermos predispostos a isso, depois pode haver muita resistência, não é?…em relação à escola, ao espaço da escola. Acho que é um espaço de troca muito grande, entre os alunos e entre os professores. Às vezes corre melhor, outras vezes corre pior.
Acho que às vezes também…queixamo-nos muito das faltas de condições e que não há espaço e não há material e etc, mas também houve muita…às vezes dava-me a sensação de que também não se aproveitava sequer o pouco que tínhamos.

8 - Há processos criativos muito diferentes e provavelmente haverá processos criativos que se assemelham ao processo de investigação científica.

14

14/4/2007 - Isabel Moreira (1987-1992) – Curso de Pintura

A entrevista ocorreu num bar. O contacto com a Isabel foi por intermédio de pessoas que ambos conhecíamos.

1- (….) Andava na Soares dos Reis, 10º ano, e de passar em frente às Belas Artes e de querer ir para lá, com 17 anos ver os alunos a trabalhar, de espreitar, de me pendurar naquele portão de ferro e espreitar lá para dentro e ver o que é que estavam a fazer (…)e de querer ir para lá…
(…)
…uma curiosidade mas era uma coisa quase que inatingível, tanto que eu e um grupo, aliás até um namorado que eu tinha na altura - que entrámos depois os dois – chamávamos às Belas Artes, a miragem.
(…)
Se calhar é uma imagem romântica de quando se é muito jovem ter-se a ideia de que as Belas Artes seriam uma coisa como era aquela série "Fame" talvez… e que as coisas passavam cá para fora, talvez seja isso… talvez seja mais uma faculdade e mais nada para além disso…

2- (…) A cantina (…) era um espaço onde nós nos juntávamos todos para as nossas tertúlias, estar ali a conversar e a discutir uns com os outros tanto das aulas como outros assuntos. Havia colegas de outras escolas, de outras faculdades que até iam lá só por causa disso, tínhamos amigos que iam lá só por causa desse tipo de ambiente.
(…)
No limite do jardim, no último edifício – edifício mesmo. Que era onde tinha a gravura, serigrafia…cerâmica, essas tecnologias, atrás tinha um jardim, um jardim muito pequenino mesmo e era para onde eu ia à hora do almoço, no meu tempo livre, era um sítio muito sossegado e sentava-me na relva a ler. E havia uma meia dúzia de alunos que gostava daquele sítio porque era o mais

sossegado, onde não se ouviam carros, não estava constantemente gente a passar, e ali estava-se mesmo…era o meu recanto.
(…)
… o Álvaro Lapa, aulas de estética, que uma das aulas, um teste, eu fui para o teste e dei a minha opinião, já não sei qual era o filósofo mas dei a minha opinião e ele escreveu no teste que não estava ali para avaliar a opinião dos outros mas para avaliar o conhecimento que eu tinha sobre aquele esteta. (…)

3- (…)eu sempre quis muito ir para as Belas Artes e tirar o curso de pintura e então eu sempre trabalhei e estudei até ao terceiro ano e andei durante vários anos a juntar dinheiro para poder fazer o quarto e quinto ano só estudando, não ter que trabalhar. Então quando passei para o quarto ano não trabalhei, tinha junto dinheiro, fui comprar materiais e punha de reserva, pincéis, telas… fui armazenando e então no quarto e e quinto ano desenrasquei-me da seguinte maneira: consegui trabalhar na cantina das belas Artes e tinha as refeições gratuitas, não gastava dinheiro em refeições e depois ajudava o professor de cerâmica e a muitas coisas ligadas ao forno de cerâmica, temperatura e tudo, era eu que tomava conta do forno. E, então, no quarto e quinto ano estava desde as oito e meia da manhã até às onze da noite na escola, dediquei-me a cem por cento.
(…)
…foi um bocado estranho na secretaria porque, quando me fui matricular pela segunda vez elas julgavam que me ia matricular em geometria porque, por norma, as turmas de geometria quase chegavam aos cem alunos. Porque por norma, no terceiro ano reprovavam, mas iam para o quarto ano porque tinham a cadeira de geometria por fazer. Eu não fiz logo, nunca tive dificuldade a geometria. E não fiz pintura porque eu sempre trabalhei e estudei e na altura em que tinha as minhas aulas com o professor Batarda de pintura de terceiro ano, nesse horário eu já era professora e então estava a dar aulas aos alunos na Alexandre Herculano, então eu faltava às aulas de pintura, eram as únicas a que faltava. E apesar de ter feito o trabalho todo e depois das horas, para além do meu horário de professora, ia lá para a escola fazer o trabalho, o professor não aceitou o trabalho porque achou que eu não tinha presença. Apesar de eu ter aquela benesse de ser trabalhadora estudante não tinha presença durante as aulas… reprovou-me a pintura.

4- (…) Eu estava à espera de que, com a evolução dos tempos, de que as Belas Artes fossem muito mais interventivas a nível do exterior, de fora. Porque enquanto aluna, tivemos algumas intervenções lá dentro e fizemos algumas coisas cá fora. Mas pensei que com a questão da liberdade se tornaria muito mais visível aquilo que é as Belas Artes mas cá fora. Se se mostrasse o que se faz e que houvesse acontecimentos, coisas a acontecer, que fossem origem das Belas Artes e sinceramente não vejo, continua como estava aqui à uns anos atrás como uma coisa que passa assim um bocadinho despercebida e que as pessoas continuam a pensar que quem vai para as Belas Artes é maluco (risos)…
(…)
Sendo reconhecida e pertencendo à Universidade do Porto claro que iam haver benefícios para a instituição em si, porque nós tínhamos muitas dificuldades de…às vezes até dificuldades técnicas de coisas como problemas de canalizações e não haver água e depois a escola não tinha dinheiro. Pertencendo à Universidade do Porto nós íamos ter outros recursos tanto financeiros como a outros níveis e depois também, apercebemo-nos que, por ser uma escola superior, nós também não tínhamos acesso a um certo nível de ensino que nós já queríamos que fosse muito exigente. Nós como alunos queríamos ter professores que tivessem conhecimento do mundo, do que se passava lá fora que fossem conhecedores da realidade actual naquele momento. Como agora acontece, os professores que lá estão, alguns novos, não quer dizer que os velhos também não o sejam, mas, tendo professores novos à partida são pessoas muito mais abertas e conhecedoras da arte a nível mundial, não é?
(…)
Algumas coisas têm acompanhado a evolução dos tempos mas outras coisas não, mas achei sempre que era um espaço onde se nota que as pessoas são diferentes, pensar de maneira diferente e agir de maneira diferente que em qualquer outro local ou outra faculdade.
(…) A normalidade, as pessoas dizem que, à partida, pensam sempre que quem vai para as Belas Artes é uma pessoa extrovertida, que é maluco, que… tem umas ideias radicais, e em certa medida são pessoas, principalmente os jovens, como têm o conhecimento do que se passa no mundo são mais é …estão mais dentro do que se passa no mundo a nível de arte, não é…estão muito mais à frente do que as outras pessoas porque têm um conhecimento, mas eu estava à espera que fossem mais interventivos cá fora, com arte mesmo, coisas! Coisas a acontecer! … mesmo…
Eu quando andava nas Belas Artes apanhei… havia os *hapenings*, fazíamos coisas extraordinárias e fez-se coisas na rua, na Avenida dos Aliados, coisas assim que causavam algum impacto, agora parece que as Belas Artes é mais uma escola, mais uma faculdade, não se vê como uma coisa que seja diferente.
(…)
No fim da adolescência, Soares dos Reis, Belas Artes, uma pessoa passa por uma fase de questionar tudo e todos e tudo o que vier a seguir também, questiona tudo. E temos uma visão, e considero que, se calhar, muita gente ainda entra para as Belas Artes com aquela visão romântica que vai sair de lá como artista e ainda se tem um pouco aquela imagem de que é o pobre, que é o desgraçado e que o verdadeiro artista é aquele que a maior parte das vezes não tem reconhecimento e aquela visão, um bocado nostálgica, de que o artista tem de ser, acima de tudo, um pensador, um idealista. E eu apesar de ter tido essa minha fase também, como acho que toda a gente a tem, principalmente quem vai para artes, de questionar tudo. Depois quando começamos a ler os filósofos todos, questionamos tudo e estudamos história da arte principalmente o século dezanove, o século vinte. Mas depois, à posteriori, já nas Belas Artes, não sei se foi por eu sempre querer ser muito independente e sempre trabalhei e estudei. Sempre tive e também por outros colegas meus que eram exemplo, eram o meu exemplo. Sempre achei que tudo se consegue é com trabalho e as belas artes é uma faculdade como outra qualquer nesse sentido, tem que se trabalhar.
(…)
Depois de sairmos cá para fora a faculdade era uma miragem, uma miragem que, no meu caso, durou mais anos que foram seis anos extraordinários em que aprendi muita coisa, a me desenvolver como pessoa e a nível artístico aprendi técnica, adquiri conhecimento e abriu-me os horizontes para eu ser capaz de adquirir conhecimento e me desenvolver artisticamente fora dali. Mas quando vimos cá para fora tudo o que aprendemos nas Belas Artes fica dentro de nós, mas temos que continuar a batalhar e às vezes não é logo no primeiro ano, nem segundo, nem terceiro, nem quarto… é batalhar. O verdadeiro artista é aquele que sai das Belas Artes e continua a pintar e não consegue viver sem pintar, pode até não vender mas não consegue sem isso. Agora, como há muita gente que se diz que é artista e que faz meia dúzia de coisas e…e depois, não desenvolve, isso não é trabalho!… o que eu aprendi é que nada se faz sem trabalho.
(…)
Eu não tenho uma visão negativa das coisas eu não vivo em função do passado, eu vivo sempre em função do presente e do futuro.

Foi fantástico, foi óptimo mas, desde lá até hoje já aprendi muita coisa.
Tinha uma vantagem, e eu acho que a vantagem não é só por ser Belas Artes é também por se ser jovem que é: como nos sentimos capazes de fazer tudo, não temos medo e como não temos medo de arriscar as coisas parecem-nos mais simples à partida, sem dificuldade, porque temos mais energia, sei lá, porque nos estamos a dedicar só àquilo. Não temos outras responsabilidades, então, há certas coisas que durante o período de alunos nos acontecem como: fazer viagens; fui à Bienal de Veneza que me ficou baratíssimo porque fizemos serigrafias e os professores fizeram serigrafias e depois vendemos e fizemos dinheiro e a viagem ficou barata, uma pessoa depois da faculdade quando é que faz isso? Alguns amigos meus dessa época, que às vezes nos queixamos, o que nos falta é isso. Nós durante a vida toda precisamos, nós das Belas Artes e, se calhar, nas outras áreas é a mesma coisa – precisamos de, de vez em quando, estarmos juntos para discutir os assuntos, discutir a estética, a arte, do que se faz, do que se há-de vir a fazer e perde-se isso. Sai-se das Belas Artes e perde-se isso. Ou se tem um circuito de amigos onde se faz isso ou então perde-se por completo uma dinâmica de constante gesticular cerebral, perde-se mesmo, perde-se. Muitos ficamos, como eu também me dei conta, durante muitos anos isolada. Ter o meu atelier, desenvolver o meu trabalho e depois tendo um amigo, um ou outro colega das belas Artes em que discutimos alguma coisa mas ficamos muito isolados e há que ter aquele local como ser… de absorver muita coisa."

15

31/1/2007 - Lilia (1994 – 2000) - Curso de Escultura

Encontrei a Lilia num bar comum ao ambiente artístico do Porto. Combina-se a entrevista para alguns dias depois. Assim aconteceu em casa e atelier da própria.

1- (…) Uma visita que fiz à sala de escultura do primeiro ano estava o … não me lembro do nome dele… um professor de escultura. Eu não tinha entrado nas Belas Artes na primeira fase e portanto ir visitar a escola cheia de raiva (risos) por não estar ali. E cheia de esperança, não é?… Eu entrei na sala e ele perguntou-me… então e tal…é aluna cá?… e eu expliquei que não, que… esperava ser, que estava à espera das vagas. E ele respondeu-me… deixe lá!… o Roudin também não entrou nas Belas Artes de Paris!… (risos)

3- (…) Era uma coisa que depois, com o tempo, nunca mais acaba, quer dizer… com o Barreira ou com o … com o Lapa não era uma conversa porque eu não me atrevia a dirigir-lhe a palavra, não é?… mas são coisas que me são completamente presentes ainda.

4- O que me motivou a fazer o mestrado… eu precisava de me confrontar com os meus e os meus são os artistas. E eu precisava era de conversar com os artistas, sejam lá quem forem os artistas. Eventualmente…às vezes encontro… como também encontro nos que não são artistas, mas… mais jovem também tens mais fé, não é?… Quer dizer, achava que era tudo… que era tudo óptimo… mas a diferença substancial é essa, é que eu podia, nem sei se era falar de coisas que não podia falar noutros sítios, não tem a ver com falar de…nem sei se tem a ver com uma forma de falar… mas eu estava mais à vontade ali do que no resto da vida… na escola não é na escola, é no meio de pessoas que queriam fazer arte.

8- É o espaço da arte… seja lá o que isso for, que ninguém sabe o que isso é…não sei…acho que se autoriza aqui a que.. um lado… este lado estranho de… do Homem, se manifeste, autoriza-se ali… podes produzir o saber artístico seja lá o que isso for, não é?…
(…)
Porque eu não tenho nenhuma noção de qual seja a produção de conhecimento feita noutras faculdades. E mesmo da nossa, só tenho consciência daquela que faço eu (risos)… percebes, não faço a mínima ideia como é que isso funciona na cabeça das outras pessoas, quer dizer… o que é que elas adquirem.
(…)
Lembro-me dos alunos *erasmus*, na altura em que eu andava na escola, quer dizer, eu acabei em dois mil, portanto, antes disso, lembro-me dos alunos de *erasmus* de países mais desenvolvidos que o nosso, da Europa, chegaram cá e ficaram absolutamente fascinados por tu puderes usar uma carpintaria. Lembro-me perfeitamente disso, de puderes fazer escultura em pedra, de poderes fazer coisas em metal gigantescas porque, melhor ou pior, há condições para o fazer e, se não se faz mais é porque não se tem vontade e eu achava que era uma mais valia da escola, percebes?…
(…)
Vibro muito mais com obras de arte feitas há mais de cinquenta anos do que com obras de arte feitas hoje… não sei se é o tempo que passou por elas se era o tempo que havia na altura e que agora não há porque nós não temos tempo. E quando se muda para um formato que está pensado para este tempo, não sei até que ponto… como quando tu tens duas vias, se entras numa, depois, já não voltas para traz, ou quando voltas, já não vais encontrar o que lá estava quando partiste e tenho um bocado esse medo, percebes?… que é o entrar nesta via… que também é fruto da nossa condição, não é?…
9- (…) A arte ainda é uma coisa estranha. Também a tentam formatar e organizar como tentam tudo, não é?…Porque os museus internacionais são perfeitamente assustadores, comem gente!…
(…)
Eu imagino que quando enterrasse a obra, só ias enterrar aquela que já sabias que podia ir sozinha. (…)

16

9/3/2007 – João Paulo Lima (Técnico de 2ª Classe)

Esta entrevista foi feita em casa do próprio entrevistado enquanto este fazia o seu jantar, na cozinha.

3- (…) Aquilo na escola é um bocado estranho porque, começam as férias… derrepente não há alunos e tu ficas assim um bocado… parece que desamparado… então agora não há alunos?…
Um dia, tudo bem, mas mais do que isso já começas a ficar estranho. E depois habituas-te àquilo, já te acomodaste àquela situação.
Começas a organizar aquilo tudo, pronto para começar o ano lectivo. E depois começa a chegar o pessoal… grande confusão… depois volta outra vez… é preciso perceber os ciclos… (…)

17

28/1/2007 - Manuel Granja (1992 – 1998) - Curso de Design de Comunicação

Foi contactado por telefone e combinou-se um dia em casa do entrevistado para fazer este registo.

3- (…) Era um sítio familiar. Quase todos os amigos que tenho, os grandes amigos, vieram dessa altura de Belas Artes, portanto… no segundo, terceiro, quarto ano era o sítio onde encontrava todas as pessoas com quem me dava. Com quem ainda me dou hoje em dia. Portanto, ali formou-se uma… um espírito de comunidade. São cinco, seis anos que andamos…nesta fase da vida, dos dezoito aos vinte e quatro, vinte e cinco…são importantes. (…)

4- É diferente, um bocadinho diferente, muita coisa continua igual, mas genericamente houve uma mudança geracional por parte dos professores, alguns meus colegas, alguns mais velhos, outros mais novos, tornaram-se professores.
Abriu, finalmente, o famoso pavilhão que já estava prometido à uns dez, vinte anos…já não me lembro…sempre ouvi falar que se ia construir e finalmente construiu-se agora. Tem bastante melhores instalações e, pelo que ouço falar isso é… não sei…parece que deu um pouco mais de ânimo aos próprios alunos e professores da escola, mas não sei se é efectivamente assim.
Pelo facto de ter entrado uma nova geração com o que isso acarreta em termos das novas tecnologias. Ou seja, quando eu estava lá, os professores que eu tinha não… não sabiam mexer em computadores, estou só a falar no âmbito do design gráfico. E agora esta nova geração já se formou acompanhada pelos computadores e isso faz uma diferença bastante grande. Aliás, dos meus professores, nenhum deles era… parte deles dava design mas tinham tipo, formação em pintura e fizeram uma pós-graduação em design ou coisa assim. Agora a nova geração já vem mesmo de…já fez mesmo design gráfico, já fez… alguns estudaram lá fora… nesse aspecto tem estado a melhorar.
(…)
A necessidade de design não tem passado propriamente pela Faculdade de Belas Artes. O que eu quero dizer é que a necessidade que as empresas, que a sociedade em geral, qualquer pessoa possa ter, de contratar um designer, tem vindo a crescer e portanto, neste momento acho que não se questiona se é útil ou não. Não é que não seja válido questionar ou não, simplesmente é que… são pessoas requisitadas nem que seja para uma espécie de secretariado visual. Agora quase todas as empresas começam a contratar um designer ou dois para cuidar da imagem da empresa. (…)
(…)
O facto é que maior parte…parte dos meus colegas pintores ou escultores…alguns trabalham em áreas do design gráfico, outros são professores de educação visual e basicamente, da minha geração, um…dois ou três que trabalham realmente em escultura ou pintura. (…)

5- (…) Em Shefield havia muito equipamento a funcionar. E além de equipamento podíamos requisitar câmaras, sair para fora da escola, podíamos fazer fotografia a cores, podíamos ter *workshops* de vídeo e ter máquinas à nossa disposição. Podíamos filmar em dezasseis milímetros. Em Shefield havia uma biblioteca enorme!…e uma videoteca enorme!….onde eu passei muitos dias. Ou seja, havia uma facilidade para todos os materiais que nós não tínhamos em Belas Artes.
Em Barcelona, a diferença foi a seguinte. Em termos de espaço físico a escola era basicamente…. acho que não havia grandes diferenças. Embora as Belas Artes do Porto fosse uma escola um pouco mais agradável de se estar. A grande diferença eram os professores, que realmente eram bastante melhores. Tinham todos mestrados ou doutoramentos na área que ensinavam, seja design, tipografia… e eram capazes de falar três, quatro horas sobre qualquer assunto sem se repetirem, que foi coisa que nunca tive em Belas Artes. Pelo menos no tipo de disciplinas relacionadas com o design gráfico, como tipografia, design…relação com clientes…composição, etc. Ou seja, aquelas disciplinas que em Belas Artes nos ocupavam a maior parte do tempo, como grafismos especializados que tínhamos… já não me lembro…doze horas por semana, ou design gráfico… não sei quantas… as aulas que nós tínhamos equiparadas a essas eram dadas com muito mais rigor científico, com muito mais saber.
Basta dizer que era um curso de cinco anos de design gráfico. Por exemplo, quando estive em Shefield, quando eu disse que estava num curso de design gráfico de cinco anos as pessoas ficavam muito impressionadas, pensavam que devia ser um curso muito bom, magnífico e super completo. Eu, em cinco anos de design gráfico, eu só escrevi trabalhos teóricos, não para design gráfico mas, só escrevi trabalhos teóricos para história da comunicação e foi das disciplinas que eu gostei mais de… que realmente tive de trabalhar e de estudar. Nas outras disciplinas não… a não ser obviamente história de arte e estética, etc… mas eram saberes muito… história de arte era história de arte não era design gráfico, estudos de composição estava demasiado ligada aos estudos de pintura, da pintura renascentista, etc… mas em relação à minha área mesmo, nunca escrevi um trabalho sequer, escrevi uma

ou outra memória descritiva…

8- O que eu posso dizer é que esse tipo de espaço comum nunca foi evidente para mim, nunca.

9-
- (…) …já houve gente que teve essa ideia de enterrar Belas Artes, fazê-la explodir…fazê-la explodir…
- e isso… o que é que quer dizer?…
- Não quer dizer nada!…são conversas de café. Aqueles ódios mesquinhos à instituição em si. A alguns professores que toda a gente, genericamente detesta… aquelas velhas ideias de que a escola de Belas Artes… mas é só folclore…
- O que é que é só folclore?…
- Alguma coisas… mais ou menos… de que a escola é uma má escola e que mais valeria destruir a escola, tu já ouviste essa história várias vezes… mas isso é só da boca para fora…
- Futilidades?…
- Sim… futilidades…

18

28/2/2007 – Mário Moura (Departamento de Design)

Entrevista realizada na FBAUP, no Pavilhão Sul, no Gabinete de Design, numa sala em que estavam sempre pessoas a entrar e a sair. No entanto a sala foi opção do próprio entrevistado.

2- (…) Nessas alturas até gosto mais da escola.
Houve uma altura em que estive a trabalhar aqui durante três meses no Verão, quando era técnico. Éramos obrigados a estar aí, mas a escola estava literalmente vazia, podias passar uma semana sem ver ninguém. E a escola assim é um sítio muito bonito, é uma espécie de Gulbenkian mas com um ar mais amplo. E realmente, sem pessoas e sem uso é um sítio fantástico. É uma instituição quase ideal para estar vazia ou com menos gente. É um jardim muito bonito, tem edifícios cheios de luz e de espaço. (…)

4- (…) Quando uma pessoa está a dar uma aula não é como estar no bar. E cá na escola acho que há uma tradição de interromper a aula por tudo e mais alguma coisa.
Qualquer tipo de assunto é bom para interromper uma aula.
Já interrompi aulas pelas razões mais absurdas (…)
Lembro-me de Engenharia. Fui visitar a escola lá com o director do INESC e companhia assim do género. Eles interromperam sem querer uma aula e entraram em pânico. Não era uma questão de autoridade. Eles não sentiam que tivessem autoridade para interromper uma aula, é assim, uma coisa sagrada. Aqui, interromper uma aula é quase desporto. Toda a gente anda a pensar em maneiras novas de interromper as aulas. (…)

8- A escola como espaço de conhecimento está cada vez mais a vergar-se ao mercado. E o mercado. Basicamente a procura de conhecimento está a ser instrumentalizada à partida. Ou seja, nós já não estamos à procura do conhecimento pelo conhecimento que era, assim, uma procura mais ou menos livre. É óbvio que é responsável, mas, apesar de tudo, não tem um objectivo à partida.
Idealmente a universidade tem uma autonomia política, tem uma autonomia, digamos, económica, ou tinha, e isso permitia à universidade procurar coisas que à partida, no mercado de trabalho, as pessoas não se lembrariam de fazer. No mercado de trabalho as pessoas estão preocupadas com outro tipo de questões: pagar a renda, pagar os empregados, conseguir ganhar dinheiro.
À partida, onde a competição é mantida assim artificialmente baixa como as artes e o design em Portugal, uma vez que não há crítica, não há propriamente imprensa, não há comunidades, não há muito incentivo em realmente ser…tentar procurar conhecimento ou tentar ser melhor que os outros de uma outra maneira. Tudo é feito de uma maneira muito nos bastidores, muito sem aparecer a público.
A universidade garantia, ou deveria garantir algum sítio de onde o conhecimento vinha. Quer dizer, cá, estamos um bocado habituados a ir comprar um livro à FNAC e estar convencidos que isso é fazer investigação.
(…)
Quando eu digo economia estou a falar de uma coisa assim mais geral, estou a falar de uma economia cultural. Depende muito de coisas como tradução, depende de coisas como apropriação.
Geralmente a nossa inovação mais bem sucedida acaba por ser apenas uma apropriação bem sucedida.
Sempre achei que o ensino em Portugal era um ensino muito reactivo. Basicamente o ensino das artes em Portugal dedica--se a apropriar modas. Fazer, mais ou menos, na sua época, o que está a ser feito em Paris, o que está a ser feito em Nova Iorque…em Londres ou em qualquer coisa assim…depois fazer…desmontar e fazer qualquer coisa de parecido aqui.
Não é propriamente uma produção de conhecimento, mas é mais um *reverse engeneering*, mais ou menos como nas fábricas chinesas. Eles desmontam lá o brinquedo ocidental para depois o fabricarem em série.
Calculo que nas outras faculdades também haja uma forte componente disso mas, aqui, acho que a ideia de investigação, neste momento, que é uma coisa recente….mestrados, doutoramentos e isso tudo ainda está numa época que é mais fascinado pela forma do que pela busca de conhecimento propriamente dita. Ou seja, é mais importante ter o *papelito* da secretaria a dizer que estás a tirar o mestrado ou o doutoramento do que propriamente o tema que estás a fazer.
Normalmente essa busca de conhecimento não costuma ter grande impacto, quer nas aulas aqui, quer no mundo em geral.
É uma investigação ainda muito pró-forma, é muito burocrática e nesse aspecto, calculo que nas outras faculdades esse espaço de conhecimento, e com Bolonha em particular, está a acontecer uma burocratização cada vez maior do conhecimento.
Basicamente tens eventos e tens investigação e isso tudo, mas chegas à conclusão que é muito burocrática, que é tudo só feito para subir na carreira ou para arranjar alunos para encher um mestrado ou para encher um doutoramento. Depois, em última análise,

vais ver o resultado dessa investigação e é uma coisa muito fechada em si mesma.
(…)
No limite, e isto é sempre no limite, uma vez que estamos a falar de aspirações, existe sempre uma coisa no design, podemos chamar-lhe uma disciplina, um campo, em interesse e isso é exterior à escola. A escola neste momento é só um representante deste design, quer dizer…só existe em função disso e…se a escola perde a ligação a isso, de alguma maneira, fica isolada, perde recursos, perde capacidade.
O risco de fazer isto tudo é transformar isto apenas numa modalidade burocrática. A escola transforma-se apenas numa alínea no meio de outra coisa qualquer e não faz diferença se essa alínea diz design ou economia, ou direito ou puericultura ou estudos parapsicológicos ou futebol e isso é um bocado a trivialização…é não fazer diferença…
- Mas estás a falar exactamente de quê? De Bolonha?
- Sim, de Bolonha. Bolonha neste momento tornou a escola numa coisa…até certo ponto trivial, acho eu…
(…)
Acho que a escola deve ser mais…deve ter, assim uma espécie, digamos de…deve poder arriscar mais do que o mercado de trabalho. Não deve andar a tentar copiar o que se faz num atelier porque um atelier é uma coisa conservadora na maioria dos casos.
Apesar de a publicidade dizer que eles gostam de arriscar, na prática não. Um atelier é uma coisa muito conservadora…E neste caso estão a transformar a escola numa espécie de empresa. Acho que se está a perder a capacidade de ter uma busca de conhecimento pelo conhecimento.
(…)
Essa chispa, essa coisa assim, é aquilo que se deve pensar sobre. Não se deve pensar na coisa em termos utópicos de…o que seria se o design fosse uma coisa implantada aqui, daqueles discursos um bocado profiláticos que ás vezes o Providência e o Cayatte fazem: o design é bom…se as pessoas usarem o design vão ter a vida resolvida…quando na prática as pessoas usam o design e a vida não é muito resolvida.
A universidade podia preocupar-se sobre esse tipo de coisas, quer dizer…porque é que as coisas correm mal?…
É aí que as coisas se tornam interessantes, quando a realidade não corresponde à teoria.
(…)
Pode parecer uma contradição, mas acho que realmente é muito difícil institucionalizar esse tipo de busca livre mas…deve ser uma aspiração isso. Ou seja, eu acredito que se essa neutralidade em relação ao mercado de trabalho, essa gratuiticidade em relação à sociedade, não é uma coisa fácil, não se pode ter um decreto lei a dizer…agora tudo o que está a ser feito aqui é neutro, não tem que ser uma busca activa, tem que ser uma coisa mais difícil do que isso. Tem que ser procurada e tem que ser mantida, é uma coisa frágil.
O conhecimento no limite é sempre…inútil. É como eles diziam, é velar pela verdade. E isso é uma coisa que se está a perder um bocado.
Neste momento a verdade é procurada e só é tida como verdade se encaixar dentro do panorama económico, dentro do panorama burocrático. Mas, honestamente, acho que isso deve ser combatido.
(…)
A universidade é um sítio onde não se pode arriscar tudo, estamos sem um tostão portanto não perdemos grande tostão.
O Estado durante muito tempo apoiava essa ideia de ter uma data de gente a fazer coisas não necessariamente úteis. Uma escola, assim a fundo perdido…pode ser que no meio disso tudo saiam coisas *fiches*, quer dizer, isso pode parecer uma ideia um bocado absurda mas é assim que o MIT funciona, é assim que as grandes escolas funcionam, assim, como um sítio em que o conhecimento é feito de uma forma gratuita.
(…)
A escola, neste momento deve-se reduzir a … a escola deve ser um bocado como, sei lá…aqueles poleiros para pássaros ou coisa assim do género. Aqueles ninhos, tipo, uma pessoa mete um ninho no jardim e os pássaros aparecem. Umas vezes aparecem uns pássaros *fiches*, outras aparecem pássaros menos *fiches*. Mas o pássaro é aquilo que…é aquilo que é específico…

9- (…) Todo o conhecimento que eu considero útil está na fronteira de uma data de coisas. Da vida das pessoas, delas irem ao super mercado, delas irem aos casamentos dos amigos, delas casarem-se elas mesmas, delas terem filhos, delas comprarem uma casa, delas terem quase uma biografia.
Para além disso tudo ainda tem que haver mais qualquer coisa.
De certa maneira o conhecimento pode emanar dessas coisas todas mas tem sempre de aspirar a mais do que isso. Não é uma coisa que ajuda a pagar as contas, não é necessariamente uma coisa que ajuda a passar o tempo, não é propriamente uma coisa que ajuda a construir uma casa melhor. É uma coisa que não se sabe se vai ser útil ou não.
Acho que é importante, à partida, não estar a olhar para cima do ombro a pensar que estamos a perder tempo. Obviamente, também haver responsabilidade, mas essa responsabilidade não deve impedir a exploração.
De certa maneira toda a arte ou toda a ciência é feita para os mortos.
Não é feita para os vivos ou, pelo menos, é feita para outra coisa qualquer que não os vivos.
A vida é…o que ocupa quase tudo mas é…além disso…tem sempre de haver umas aspiração qualquer, acho eu…chama--lhe ciência, arte ou religião ou uma coisa assim do género, caso contrário a coisa torna-se assim do género…a vidinha. Trona-se simplesmente assim uma coisa previsível, torna-se uma coisa assim… que não vale a pena viver.
Todos os dias a fazer a mesma coisa, todas as semanas a fazer a mesma coisa. Quando digo a mesma coisa estou a ser amplo, estou a falar da mesma pessoa que tem os mesmos hábitos, na mesma cidade, sempre; ou de outra que todos os anos vai viajar não sei para onde…para Paris ou qualquer coisa do género.
Mas a grande questão é…a grande questão é ser menos pragmático por assim dizer.
Para mim o pragmatismo é o oposto de esperança. É contentarmo-nos com aquilo que temos e acreditar que com aquilo que temos podemos realmente alcançar qualquer coisa.
A esperança implica sempre insatisfação. Implica sempre acreditar que uma solução de recurso é realmente uma solução de recurso.
(…)
Mas tenho um emprego numa universidade, o que é que eu faço agora?…vou receber o meu salário ao fim do mês, compro uns livros, vou ver uns filmes, digo umas coisas aos alunos nas aulas. Mas na prática é uma vida sem aspirações, quer dizer, os alunos dizem: isto aqui é uma treta, estamos aqui a fazer o quê? Estamos num compasso de espera para o mercado de trabalho e estamos aqui a perder tempo.
É uma coisa a nível das aspirações, tens de poder acreditar nem que seja a nível de um percurso.

Pode haver um monte de verdades, mas podes nitidamente escolher uma e ter as outras em mente. Podes, nitidamente, ter um percurso, caso contrário, isto não é uma universidade é uma aldeia de Pontenkine no meio de outras aldeias de Potenkine.
(…)
Nos últimos vinte ou trinta anos, com os pós-modernismos e essa história toda, a questão da verdade relativizou-se, ou seja, já não se fala de verdade mas de verdades.
Normalmente, a relativização até é *fiche*, permite-nos ter acesso a mais escolha nessa aspecto, mas corre muito o risco de trivializar também o conhecimento. (…)

19

9/2/2007 - Nikola (1994 – 2000) - Curso de Pintura

Embora sendo um ex-aluno da FBAUP foi precisamente no bar da faculdade que o entrevistado foi abordado. Combinou-se para um dia incerto a entrevista. Passadas algumas semanas, esta, realizou-se no seu atelier.

2- A minha empatia vai para um local que já não existe, que é a parte do jardim onde agora é o novo edifício de multimedia, etc…, da cantina. Antigamente havia lá uma espécie de traseiras do jardim da escola que era assim uma espécie… no Verão especialmente, um espaço completamente abandonado. Ninguém ia lá, ou seja, poucas vezes iam lá alguns estudantes fumar uns charros (risos) mas de resto estava sempre um abandonado. Tinha assim uns patos e uns gatos e era assim o meu sítio preferido precisamente pela falta de gente. Porque se quisesse estar com pessoas podias estar em qualquer outro lado, mas se quisesse ficar sozinho ou isolado, um bocado, era um dos sítios que eu preferia, precisamente por ser um bocado como um sítio de meditação, entre aspas.
(…)
Eu sempre encarei aquela faculdade como uma entidade específica que pode conter ou não um bom desenvolvimento de interacção humana. Mas isso depende de ano para ano, depende de muitos outros factores e sempre vivi com a ideia de, sobre o espaço em si, físico, como uma coisa… está lá, está à nossa disposição e nós fazemos daquilo basicamente o que nos apetece. Na nossa cabeça, imaginação, não sei… portanto, no meu caso nunca envolvi o espaço físico com os acontecimentos de interacção entre as pessoas. Portanto, era sempre uma entidade neutra.

3- Vou às aulas ou ao atelier. Dependendo, falo com algumas pessoas, eventualmente falo com professores. Almoço na cantina, nada de especial… há uma coisa que me acontecia muito, quase sempre, principalmente nos dias em que ia trabalhar para o atelier. Que era: a seguir ao almoço dava-me uma grande soneira e procurava sempre um espaço onde pudesse descansar um bocado. Normalmente não encontrava. Havia, às vezes salas vazias, mas estava sempre alguém, que não dava para dormir uma soneca. A não ser no verão, no tal espaço do jardim, que era muito pouco frequentado e bastante calmo. Portanto, há uma espécie de hora da sesta da qual, para mim, dependia muito o meu desempenho na tarde seguinte. Isso, nos dias em que trabalhava no atelier, em que uma pessoa está de pé o dia todo. Quando enche a barriga, depois de almoço, vem naturalmente o sono e se conseguir descansar de uma ou outra maneira…muitas vezes era dormir em uma das mesas lá nalguma sala, já não me lembro, mas se conseguir descansar nem que seja meia hora, depois o dia corre muito bem.

4- (…) Devo dizer que salvo um caso à parte, achava a tal interacção dos professores com os alunos muito fraca e que no fundo não adiantava quase nada em relação ao trabalho. Portanto, é preciso ver que não me afastava destas situações, antes pelo contrário, sempre procurava falar e desenvolver alguma ligação, relativa ao trabalho, com os docentes. Mas, a maior parte das vezes, sentia que estava a ficar chato… que, maior parte deles, faziam uma espécie de frete em relação a …isso, essa… essa vontade de interacção. No fundo um pedido para me adiantarem alguma coisa. (…)

6- (…)- Para já acho mal que, independentemente das razões todas pelas quais…isso aconteceu, mas… acho muito mal aquela escola ter passado a fazer parte da Universidade do Porto. E passou a ser mais uma faculdade da universidade.
Por um lado, porque começou a ter exactamente as mesmas regras, quando acho que uma entidade, uma instituição de ensino artístico deveria ser uma coisa, por definição, diferente, à parte do resto das disciplinas do ensino. Portanto, acho muito mal ter passado a fazer parte da universidade…
- Porquê à parte?
- Porque, na minha opinião, para funcionar bem tem que ter uma independência completa, não pode submeter-se a regimes democraticamente iguais das outras faculdades todas de uma universidade. Não deveria submeter-se a isso. Não deveria ter verbas iguais, proporcionalmente, às outras faculdades. Não sei como é que isso funciona, pressuponho que funcione em termos de número de alunos, em termos de necessidades de logística e por aí fora. Que não podem ser maiores, em relação a uma outra faculdade que tenha muitos mais alunos porque, por e simplesmente a lei diz assim…
Sabemos que a qualidade de ensino, quantos mais alunos há numa sala, mais baixa a qualidade de ensino. É uma coisa lógica, quanto menos alunos, mais elevada é a qualidade…por exemplo, uma coisa que notei lá nas Belas Artes, aqui no Porto, as aulas teóricas, algumas das quais tinham… às vezes mais de quarenta alunos lá, na mesma sala, careciam muito de qualidade de ensino, de boa qualidade, digamos assim. Não pelo mau empenho dos professores, antes pelo contrário, muitos professores eram excelentes, mas principalmente pela falta de tempo para dar atenção a todos. (…)

9- (…)Se fizer uma obra de arte e a fechar na cave e não mostrar a absolutamente ninguém, será que essa obra existe?… ou não existe. E há opiniões que… não existe porque ninguém a vê e outro tipo que…existe, porque foi feita e… de facto existe… é um facto que existe mesmo…
(…)
Acho que a mentira na arte é feia, ou melhor, a mais feia das mentiras na arte é aquela que… em que o próprio artista mente a si próprio.
(…)

Acho que o processo artístico é, para além de uma eventual procura de alguma coisa, é ao mesmo tempo uma espécie de correcção permanente. A procura acho que tem muito disso. Estamos à procura de alguma coisa, corrigindo as nossas ideias, corrigindo os nossos pensamentos. Quando digo corrigir é, pode ser até, em termos concretos, reais, por exemplo, pintar uma coisa e depois pintar por cima e pintar outra vez por cima e outra vez… e outra vez, porque não estamos satisfeitos e o não estar satisfeito, na minha opinião, devia passar por detecção daquilo que seria indução num erro. Ou seja, na mentira, mentir a nós próprios. Quando uma pessoa se agarra a alguma coisa que fez e deixa de duvidar sobre aquilo está a deixar entrar a mentira, um bocado…porque se deixarmos de duvidar quer dizer que…das duas uma, ou chegámos a um estado absolutamente perfeito, que acho que é uma coisa que não existe ou então deixámos que a mentira entrasse na nossa vida e achamos que não duvidamos. Ou seja, não duvidamos realmente, mas no fundo isso é uma mentira, devíamos duvidar.
(…)
O mercado é uma coisa artificial, quase completamente artificial. Que, como qualquer outro mercado, funciona pelos valores que não esses que estamos a falar…
- Quais são esses que estamos a falar?…
- Portanto, o valor artístico de uma obra que não é valor monetário. O valor artístico não se mede com dinheiro, o valor artístico seria a tal qualidade artística de um trabalho.
- Como se mede?…
- Acho que… é um bocado difícil medir isso. Não é uma questão que se mede assim, propriamente…mas também não vou dizer que é impossível medir. Acho que são possíveis mecanismos que detectam de certa maneira a maior ou menor qualidade artística em alguma coisa… num trabalho…mas isso é um problema bastante complexo que também tem que passar por outra coisa que é… o que é que é considerado arte… (…)

20

28/2/2007 – José Carlos de Paiva e Silva (Departamento de Pintura)

O professor Paiva foi abordado no átrio da FBAUP e nessa abordagem combinou-se para daí a uma semana a entrevista, que se realizou na sala do Conselho Directivo da FBAUP.

3- (…) No tempo em que eu fui aluno de entrar de manhã e sair à noite, quando eu digo entrar de manhã é entrar cedo e sair à noite é sair tarde, nessa altura a minha vida era toda feita na escola, esse período de estudante.
Não faltava, frequentava as aulas com assiduidade. Trabalhava muito, particularmente fora da sala de aula. Sempre considerei que o trabalho nesta escola era amplo, portanto, não era propriamente o estar quatro horas de pincel em frente à tela que era trabalhar. Tinha uma visão mais aberta sobre isso, inter-relacional, da leitura, da conversa, da discussão.
A minha vida era muito intensa aqui na escola a esse nível, porque era um dia muito cheio de actividade e na altura vivia-se muito, não quer dizer que agora não se viva, a nível estudantil na altura partilhava-se muito. Partilhava-se o trabalho, trabalhávamos nos trabalhos uns dos outros com facilidade, como conversa, como exemplo.
Portanto, havia uma desinibição e uma partilha muito grande. A esse nível, nós tínhamos pequenos grupos, naturalmente de acordo com as afinidades culturais, e uma intensidade da discussão, da leitura em conjunto, tudo se partilhava. Ir ver um filme era uma discussão pegada, ninguém ia ver um filme e depois dizia, é giro…discutia-se ao pormenor da montagem, do realizador, do fulano que tinha feito o argumento…
Havia alguma densidade de discussão que penso que era característico da época, porque havia uma carência muito grande também, a biblioteca da escola era muito pequena, os filmes que passavam eram muito poucos. Um bom filme era uma raridade…
Queria dizer que, para além do mercado havia os cine-clubes, havia uma actividade sempre organizada e colectiva que permitia suprir essas carências culturais e de informação.
Era o livro que se comprava não sei quem…que vinha de França e que trazia um livro…era um motivo de leitura colectiva e discussão.
A memória que tenho desse tempo de escola era um dia pleno de actividade intelectual.
(…)
Porque houve sempre na escola uma conflitualidade muito intensa com o corpo docente. Era uma conflitualidade não generalizada, porque, a relação era de convivialidade e de facto era comunicativa, era aberta.
Lembro-me de noites passadas a discutir em casa deles e coisas dessas. São memoráveis as noitadas em casa do Álvaro Lapa. Acho que nenhum aluno dessa época esquece essas discussões e esses debates e assim…
De facto o que era abrir a cabeça para o mundo e para outras maneiras de ver o que se passava…eu digo o Lapa…podia dizer o Abel Mendes ou com outros…
Mas havia de facto pólos de conflitualidade muito grandes.
(…)
É também muito presente para mim, numa fase já mais avançada de conclusão do curso – fiz o curso, interrompi e voltei, a minha história é muito cortada aqui na escola - …houve uma época em que a aula magna desta escola funcionava diariamente com plenários de discussão…professores, alunos e funcionários, na altura da reestruturação e de discussão…na altura veio cá o ministro e a escola se preparou para defender a autonomia e a reformulação dos cursos…
Aquele auditório era de facto um centro nevrálgico de vivacidade e discussão. E tenho memórias muito fortes, também, da altura do movimento SAL e que os habitantes da zona e do Porto, envolvidos com os problemas da habitação, os problemas de organização comunitária dos moradores, frequentavam esta escola como se fosse a sua casa.
Portanto nessa altura aquele auditório era um centro de vida.
Tenho memórias de visitar o auditório repleto de gente nas escadas e em tudo o que era sítio. No palco, a participar, não é?…nos problemas de então.
(…)

A minha relação com a escola começou nessa primeira memória que eu foquei em sessenta e dois, tinha eu doze anos. Até hoje há aqui uma relação contínua com a escola que eu visitei nessa altura, era miúdo. Depois entrei em sessenta e oito, em setenta e um, violentamente, fui obrigado a abandonar a escola e a, na altura, entrar na tropa para o serviço militar…era uma coisa obrigatória, violenta, sobre os estudantes desta escola, que não tinham a possibilidade de pedir adiamento. Portanto interrompi e fui para a tropa. Estive quatro anos fora, voltei. Andei pouco aqui na escola nessa altura, no pós vinte cinco de Abril foi uma altura muito conturbada.
Na altura eu decidi que a actividade política era muito interessante e preferi fazer actividade política do que juntar a actividade política à actividade de estudante e deixei a escola…deixei de…frequentar a escola durante uns anos, andei envolvido na vida política nacional.
Depois, mais tarde, já com a minha vida familiar estabelecida e económica decidi acabar o curso e fui acabar o curso lentamente. Portanto eu acabei o curso em oitenta e cinco, penso eu. Devo ser daqueles alunos que mais tempo demorou a fazer o curso e isso foi-me dando sempre uma relação permanente com a escola.
Digamos que tudo o que foi passando aqui, de algum modo, assisti. Porque depois de acabar o curso eu entrei como docente, no ano seguinte. Portanto a minha vida toda é ligada à escola.
É uma memória muito contínua, digamos, não há aqui cortes.
Mesmo os períodos mais conturbados da escola, eu participei neles. (…)

5- (…) Eu estiva afastado, estive afastado mesmo. Estava em África a uma distância grande. Tinha contacto com a escola, vincado, porque a minha companheira de vida desde sessenta e nove…setenta, era cá da escola, era aluna da escola. Portanto eu tinha com ela uma correspondência normal, assídua e portanto participei muito por correspondência em todos os problemas que havia na escola.
Mesmo nesse período que é de afastamento físico, de algum modo, de algum envolvimento emocional, porque na altura, na altura e agora, não quero distinguir quando se era…ou quando….é mais…caracterizando como funcionavam essas relações.
O namoro era discussão, não é?…O namoro não era só andar aos beijinhos e de mão dada. O namoro era muita discussão e era muita partilha das aventuras e dos sonhos… (…)

8- Não apanhei a fase de discussão e de aprovação da entrada da faculdade. Devo dizer que, ainda hoje, continuo a ter dúvidas se foi ou não positivo para a escola essa adesão.
Penso que já não é tempo de discutir isso, é mais tempo de entender que a escola assumiu entrar na universidade, na faculdade, portanto que pertence à Universidade do Porto. Assumir-se como faculdade.
Já foi há uns anos, mas eu penso que só agora é que a escola começa a entender o que é que isso quer dizer. Só agora é que começa a entender.
Do meu ponto de vista, portanto isto é o que eu acho, do que eu penso, há uma alteração profunda nesta mudança. Deixar de ser uma escola de Belas Artes, uma escola autonomizada no contexto educativo nacional, que se entendia a si própria e que se definia a si própria do ponto de vista da sua missão social.
A escola podia encontrar-se a si própria, definir-se, e, no fundo, balizar qual é a sua missão.
Quando a escola se insere na universidade ela automaticamente se transforma numa unidade orgânica. Portanto a sua missão, o seu *corpus* tem de se construir inserido na missão da universidade.
(…)
Se a escola não pertencesse, a escola estava autonomizada, ou seja, ela podia desenhar o seu próprio caminho. A não vinculação à universidade permitia que a escola desenhasse o seu futuro sem restrições e enquadramentos. E isso é positivo, a autonomia e a liberdade sempre fez bem a toda a gente. É evidente que isto tem um problema que é da responsabilidade e da capacidade que há em gerir a autonomia. Mas acho que o espaço da escola, se ela não pertencesse à universidade…as possibilidades de exercício da sua actividade podiam ser muito mais abertas, mais inovadoras, mais…se quisermos, mais revolucionários, no ponto de vista de ser um elemento activo na sociedade.
Podia, também, não o ser, podia ficar no seu canto amorfo, isolada.
De facto, se a escola estivesse autónoma tinha esse campo aberto, essa possibilidade
É evidente que hoje, no panorama que no ensino da Europa se….estas alterações, fruto desta cegueira liberal, neo-liberal de desresponsabilizar os governos pela…pelo financiamento das escolas e do ensino. Naturalmente, se a escola não estivesse na universidade teria menos capacidade de resistência, possivelmente.
Talvez o seu campo de autonomia mais aberto permitisse suprir isso, ou não. Há aqui vários problemas que se punham.
Eu quando digo que é discutível isso, eu acho que uma coisa feita é feita, uma coisa feita gera futuro. Mas discutir o que teria sido se fosse diferente, se não se fizesse o que é que seríamos hoje, se não tivesse…portanto, eu não sou muito desse tipo de raciocínio, de ver como é que as coisas teriam evoluído se fosse de outra maneira. O que eu acho é que a adesão da escola à universidade não foi madura no ponto de vista da escola entender o que é que isso implicava. E são uma série de anos para a escola se situar como uma unidade orgânica da universidade. Portanto não é simples…não foi simples e não é simples. (…)

9- (…) De facto, tem algum sentido nós termos alguma identidade?…E como é que hoje o problema de identidade se põe?…num tempo…e quando estou a falar, estou a falar de…eu posso entrar numa aldeia, como eu tenho feito em África, mesmo nesse isolamento, hoje, por força dos meios de comunicação fundamentalmente, pelo turismo, por várias coisas, qualquer elemento mais recôndito, pode ser no limite do Sertão do Brasil, as pessoas são o que são na sua relação, às vezes, simplificada de vida, numa economia de sobrevivência…as questões mais simples e em simultâneo são o todo… (…)

21
17/2/2007 - Pedro Camelo (1992 – 1997) - Curso de Design de Comunicação

Antigo colega de curso, que contactei por telefone. Existiu uma grande dificuldade em nos encontrarmos. Foram marcadas três datas diferentes e todas adiadas, quer por um, quer pelo outro, por razões de disponibilidade.
Por fim aconteceu neste dia.

7- Com o ambiente, com os interesses, com os conhecimentos que se tem. Com aquele carácter experimental mais desprendido dos cânones ditos da moda. Essas coisas todas, no fundo condicionam, mais ou menos as pessoas na sociedade. E acho que nesse universo, digamos, dos artistas, as pessoas são mais livres, estão-se a borrifar para isso e portanto o que interessa é pensarmos…é o que temos cá dentro, o que podemos fazer, como é que vamos experimentar e às vezes até, se calhar, chocar um bocadinho. As coisas também são um bocadinho artificiais…mas pelo menos existe, é uma coisa objectiva.
Acho que é um ambiente mais fora do standard em termos, por exemplo, de roupas, da maneira de vestir. Porque no fundo acho que os artistas, as pessoas na área da criação – e nesse aspecto eu separo um bocadinho o design das tradicionais pintura e escultura, em que eu acho que a cabeça das pessoas funciona de maneira diferente – é um bocadinho, não sei, se é solta se é mais abrangente. Sei que as pessoas revelam em termos de comportamento e da própria maneira de vestir um universo um bocadinho diferente do que podemos chamar o resto da sociedade.
Até acho que, de vez em quando, há alguns…. ostracização em função disso, não é?…As pessoas também…fecham-se muito e depois há os bares só de artistas, ditos artistas. O resto das pessoas não quer ir lá porque não gosta do ambiente. Eu acho que essa diferença existe objectivamente.
(…)
Basicamente os professores que gostei foram aqueles que me puseram a questionar.
Eles não me deram nada, eles puseram-me foi a questionar a minha opinião ou a minha convicção… de maneira que era um projecto…eu apresentei-o na aula…uma das perguntas que ele fez foi: Porque é que não faz ao contrário…e eu na altura respondi…fazer ao contrário é perfeitamente ilógico e ele…e qual é o problema de experimentares e depois logo se vê…e eu fui experimentar e os resultados foram interessantes. Conclusão, é o questionar essas situações…
Havia as disciplinas que se tinha de estudar. Havia temáticas, etc…mas acho que não é isso que faz a vivência artística…eu acho pelo menos…

8- Um ser humano não é só matemática. O ser humano não é só direito, não é só línguas, por exemplo. Também tem um aspecto de expressão. No fundo podemos chamar-lhe expressão artística. Daí…é um dos elementos necessários ou um dos elementos que existe, à partida, no ser humano….portanto há uma interligação.
Se fores para um campo, por exemplo, das matemáticas, a própria sensibilidade nessas áreas quase desaparece.
(…)
Acho que uma pessoa que vai para design é uma pessoa diferente de uma pessoa que vai para pintura ou para escultura. Mas a relação criada entre estas três pessoas dentro da faculdade é enriquecedora para todos. Embora, naquela zona da faculdade, havia uma guerrilha entre os burgueses, entre aspas (risos), de design e os puros artistas de pintura e escultura.
Mas acho que em termos gerais é enriquecedor. As trocas são importantes, e analisando alguns cursos de design noutros sítios, a nossa relação com as Belas Artes ali, acho que é muito útil, porquê…porque nos dá - numa fase importante da formação do que é um designer, como deve funcionar a cabeça de um designer – nos abre muito os horizontes, porque tem muito essa componente livre, solta…e faz a maluquice que te apetecer… que vem da arte pura…da pintura e da escultura.
(…)
As artes…é aquele sector que se, objectivamente desaparecesse da existência humana, depois de já termos experimentado ia-se notar…essa diferença. Mas no dia-a-dia as pessoas desconsideram-na. Não é uma área necessária ou pensada como necessária.

22
27/1/2007 - Pinto Coelho (Departamento de Desenho e Geometria)

Encontrei o professor Pinto Coelho no empedrado do jardim da FBAUP. Combinou-se um futuro contacto. Assim aconteceu e a entrevista teve lugar numa sala do Pavilhão Sul.

1- Era aluno do liceu e vim cá ao Porto e… a porta da faculdade estava aberta e espreitei e…aquele átrio todo em mármore, com os dois escravos, um de cada lado…depois ver-se através dele outras escadas e… acho que estava uma estátua branca de gesso que agora tiraram de lá, debaixo daquela colunata, entre as casas de banho e de acesso ao auditório…
Parecia-me um templo…um templo não católico mas um templo à maneira grega, a sério!…Incrível… eu não serei se calhar digno de entrar aqui dentro…

2- (…) O jardim era lindíssimo, a ideia que eu tenho era que era muito bonito, tinha um ar selvagem. Mas agora eu acho que parece uma lixeira, se calhar, por isso, este pavilhão novo, porque ainda não está tão abandalhado, só por isso já gosto dele, está limpinho…

3- (…) Com entusiasmo, certamente também mitificava a própria escola e os próprios professores. Na altura em que eu achava extraordinárias as pessoas e os meus próprios colegas.
(…)
Gostava que esta escola tivesse sido um bocadinho diferente, de qualquer maneira tinha recordações tão boas, tão boas, tão boas

que tinha saudades disso…essas recordações têm a ver com pessoas, quando voltei para cá, para dar aulas, a maior parte dessas pessoas já não estava cá. (…)

6- A escola está bastante isolada, mas se calhar cada faculdade está isolada. As pessoas não, felizmente há contactos, mas são pessoais.
Eu acho que a escola lucraria imenso de estar perto de uma escola de cinema, lucraria imenso de estar perto de uma escola de teatro, lucraria imenso de estar perto de uma escola de música, lucraria imenso de estar perto, não só fisicamente, mas se calhar mais do que fisicamente e de uma forma emotiva, com uma faculdade de engenharia, estar perto de uma faculdade de medicina, estar perto de uma faculdade de letras. E a Faculdade de Letras…penso no campo das ideias, porque não faz sentido produzir sem saber para quê, nem para onde. A produção tem sempre um sentido, e um lugar onde se pensa o sentido é o lugar da filosofia, não é?…é o sentido das ideias. Todas as faculdades precisam disso, precisam umas das outras.
Evidentemente que pode haver a filosofia da arte ou a filosofia da ciência ou a especulação na…em todos os campos…mas todos lucraríamos mais com esse estreitar, com essa…essas coisas não se forçam. Pode-se fomentar, criar condições em que elas…parcerias que sejam úteis. Não me parece é que a universidade, salvo raras e honrosas excepções, se sinta útil ao próprio país.
O país está numa crise muito grande. Antigamente, havia cursos para coisas muito concretas, muito determinadas. Parece que há um navegar, uma deriva, em que as pessoas não sabem para que é que as coisas vão servir.
(…)
Quem faz a crítica da arte são pessoas da escrita, ora, o olhar da escrita sobre a arte muitas vezes não…sobre outra escrita!…é uma escrita feita de outro modo, não tem sido a mais eloquente, é, portanto, um parente pobre…não é só nas ditas artes plásticas, mas se calhar o próprio teatro e a dança, as artes performativas…
Acho que o único sucesso de exportação da cultura portuguesa é no campo literário e a mais difícil será a poesia e paradoxalmente é o que se traduz mais.
(…)
Eu não vejo que essa articulação exista com as Belas Artes, não vejo que a sociedade…a sociedade acha que é útil, mas, ao mesmo tempo, divorcia-se. As próprias galerias de arte, ou os próprios museus, têm uma luta contra a escola porque ainda estão como se fosse no tempo de van Gogh ou do Gaugin, ou do Cézanne, que acham que a verdadeira vanguarda está fora das escolas.
Olham para as escolas como academias, com muita desconfiança. Portanto, é ridículo ver professores da nossa escola falarem da escola como sendo academia. É ridículo ver pessoas ligadas a museus, quer o museu de Arte Moderna, quer Serralves, falar da nossa escola como um lugar académico que não interessa. Portanto, esse divórcio é que é aviltante, incomoda-me profundamente.
Evidentemente que isso contamina, não só a crítica, e se calhar é a própria crítica que provocou isso, como toda a sociedade, olha para a escola como uma coisa que não interessa.
(…)
Eu não vejo que a escola tenha tirado algum partido, portanto, até saiu de cá a Arquitectura…e não é por ter saído que lucrou, nem é por ter entrado que lucrou…e há cadeiras que são as mesmas, como o desenho. Não sinto que haja…com medicina…com…não sinto que haja essa vontade de aproximação. Há um autismo…
(…)
Eu acho que não podemos desligar a escola de um contexto geral do país e o país sente-se, ressente-se, depois do 25 de Abril, não só do desaparecimento do Império ou de um mercado potencialmente mais alargado, uma ineficácia, uma incapacidade de a língua ser espaço de divulgação cultural portuguesa.
(…)
A arte que se via no século XIX, de dar beleza a toda a actividade, à revolução industrial, nos produtos que precisavam de um acréscimo. Essa utilidade, as pessoas não lhe reconhecem. Os alunos daqui, não é por terem o curso daqui que vão poder passar a desenhar joias ou a poder desenhar móveis, ou a poder actuar no campo da cultura com performances ou com instalações ou com o que quer que seja, porque quem é apoiado é quem, por algum motivo, não estou agora a analisar, caiu no gosto do…ou da crítica, ou porque foi lá para fora, ou porque esteve ligado a qualquer coisa que fez com que, por seu interesse ou com a sua habilidade, se tornasse notado. Nem sequer são os melhores alunos aqui da escola que vão ter a carreira garantida, não há nada, nada…nada que lhes garanta.
Há mesmo a ilusão que para ser artista não é preciso apoio algum e que o melhor é que eles se façam a si próprios, desejavelmente que sejam milionários. Que sejam muito ricos para poderem produzir trabalhos e que esses trabalhos comecem a dar nas vistas ao ponto de eles começarem a comprá-los para as colecções de luxo, do BPI ou de variadas colecções que se estão a fazer que eu acho por e simplesmente escandalosas.
(…)
A coisa mais importante, em todos os cursos, é o questionar do que estamos aqui a fazer e para onde vamos.
(…)
Uma pessoa que não pensa e que executa só o que os outros pensam está ao serviço. Eu não acho mal as pessoas estarem ao serviço de outras, acho mal é esse serviço não ser uma forma de realização. E esse serviço ser mecânico, ser mercenário e não ser de brio e de capacidade criativa, ou melhor, usar a imaginação, toda a criatividade na capacidade de servir e muitas vezes é a atitude contrária, é por e simplesmente,…a nós não nos compete isto…Acho a situação portuguesa bastante complicada.

23

9/2/2007 – Renato (1994 – 1999) - Curso de Escultura

Encontro combinado por telefone. Realizou-se num café onde este era cliente e por sua opção.

1- (…)Lembro-me de ver as pessoas que ainda não conhecia e depois fui conhecer.
Lembro-me de olhar para as pessoas que estavam supostamente na mesma atitude que eu…não estou a falar da cantina à hora de almoço, estou a falar da cantina pela tarde. Lembro-me das pessoas que estariam ali a conversar, a ler e lembro-me de ainda não conhecer as pessoas. Lembro-me da mesa ao lado e já não sou capaz de dizer quem é que estava na minha mesa. (…)

2- Mas foi o bar e como extensão o café Belas Artes e o São Lazaro. São de facto extensões, eram extensões das Belas Artes.
(…)
Eu, para ser sincero, nunca me interessei muito pela escola. Eu, também era muito imaturo nesse aspecto porque eu precisava essencialmente de conhecer pessoas e de estar com pessoas, socializar.
Nesse aspecto a escola é bastante permissiva, só que depois, aquilo que tu necessitas ela não dá…ela está fora. Ela é permissiva porque está fora, não é permissiva porque…porque… (…)

4- (…)Centrar toda a gente no mesmo aspecto. Uma escola de artes não deve fazer isso. Deve propor a todos, se calhar, o mesmo, mas depois deve deixar que cada um puxe as pontas que encontre.
(…)
É cá fora, é na rua que nós encontramos arte em sociedade, não é propriamente na escola. Isto da escola está muito…é uma instituição mesmo naquele sentido mais…reificado.
(…)
Uma ocupação do tempo com cadeiras que estão ali supostamente para desenvolver competências, que muitas delas não fazem parte dos caminhos que as pessoas querem tomar. Tendo em conta que é uma escola de arte, não é uma engenharia.
(…)
Eu acho que a escola não tinha nenhum contacto com a sociedade exterior.
Não realiza exposições, não integra…não tem nenhum mecanismo de integração das pessoas no mundo do trabalho. Tu sais de lá e é como se acordasses em pé.
(…)
Foi, por um lado, a autodesresponsabilização das pessoas que lá estavam, o que promoveu a desresponsabilização e eu tenho uma imagem das outras que, acho, que não é isso que acontece. Ainda há pouco tempo ouvi falar do ARCO de Lisboa. Parece-me que não é nada disto.
(…)
Estas situações têm funções positivas. Esta desresponsabilização da escola tem uma função positiva, que é como o esquecimento, também tem uma função positiva.
(…)
Houve uma vez um professor no quinto ano que me perguntou o que é que eu queria fazer e eu…disse: sei lá!…- para ver o que ia acontecer (risos) – e ele disse: …em Nova Iorque os artistas são arrumadores de lixo.
(…)
Maior parte dos professores das Belas Artes…eles não acreditam nas pessoas que têm à frente. Eu acho que lá faltava…por um lado faltava fé na própria arte. Acho que os professores não acreditavam na escola, estavam lá…e o Álvaro Lapa é que dizia que faltava imaginação à escola.
(…)
A escola dava tão poucos apoios, em termos tecnológicos, que eu não me meti na pedra porque…não foi por um preconceito, foi porque eu não sabia onde ir buscar pedra. Não estava disposto a andar por aí pelo país atrás de pedreiras para poder frequentar pedra. Portanto era muito mais fácil ir à rua do Almada ou à rua da Picaria buscar madeira.

8- (…) Acho que o trabalho da arte é negativo. Tem uma dimensão negativa que se positiva. (…)

9- (…) É descobrir mais tarde, é permitir um lapso, é permitir o esquecer… (…)

24

22/1/2007 Rui Espírito (1991 – 1997) – Curso de Pintura

O entrevistado foi meu colega, quer durante o meu curso de licenciatura, que frequentei na FBAUP, quer depois no mestrado em que este trabalho se está a realizar.
Portanto, não foi difícil telefonar-lhe e combinarmos, em casa deste, a entrevista.

2- (…) Aquele jardim convidava a estar, naqueles dias de sol. A estar ali e isso…esticados, ali, um gajo ali a conversar ao sol.
(…)
Se calhar deve ser tão confortável como antes de nascer. Porque uma pessoa estava lá naquele espaço e sentia-se bem.
A frase será esta: Entrava no meu meio. Onde nos compreendíamos uns aos outros. Se calhar, fora dali, era o tolinho das Belas Artes, que é o epíteto que nos costumam dar: Há! Nas Belas Artes, há! Aquilo é só tolinhos, não é?…
E aquilo não é assim, como tu sabes…

3- (…) Nós ainda continuamos a dizer escola e aquilo, agora, é uma faculdade. No entanto, as pessoas que estiveram lá no nosso tempo, que apanharam a ESBAP, continuam a dizer a escola. E eu não sei se essa escola não é uma das tais memórias que foi transmitida para as gerações que estão agora. Porque ainda há muita gente que diz escola e se calhar, não sabe porque é que diz escola, porque aquilo é uma faculdade…não é…mas se calhar, é por causa dessa memória que ficou, nos funcionários que lá estão, nos professores e agora nos novos professores que foram alunos quando aquilo era ESBAP. (…)

6- (…) Quando lá estava a estudar falava com pessoas de outras faculdades e elas achavam estranhíssimo uma pessoa estar nas aulas de *head-phones*. Isto mostra a particularidade de algumas disciplinas daquela escola, que permitem que tu estejas de *head-phones* porque não precisas de estar a ouvir o teu professor. E estou a falar das cadeiras práticas, porque nas teóricas, aí sim, estás muito mais próximo…pelo método de ensino. (…)

7- Eu lembro-me de um problema de um professor, aliás, o actual presidente do Conselho Directivo, em que eu lhe levei um problema resolvido que ele disse: Espera aí, mas como é que você fez isto?… Eu: então, peguei, isto faz-se assim, era a regra de ouro ou coisa assim, já não me lembro bem – e eu fiz ao contrário, parti da regra de ouro e descontruí, andei para traz…e ele: Há! Pois, é muito simples, realmente, não tem nada que saber. Será isto liberdade? A capacidade de não nos termos que prender a um método que nos ensinaram e, depois de aprendê-lo, porque isso é necessário também – construir o nosso próprio método, que nos ensinaram e, depois de aprendê-lo, porque isso é necessário também – construir o nosso próprio método ou desconstruir esse método, baralhando as peças do jogo.
A oportunidade que te dão de desconstruíres o que está certo, para construíres de uma maneira errada… porque isso acontece lá na faculdade. Tu podes construir errado.
(…)
Era um sujeito que estava a pintar telas todas cinzentas. Ele chegou ao quarto ano sempre a pintar telas todas cinzentas e o professor disse-lhe: ó amigo! Se continua a pintar telas todas cinzentas chumba. E ele deixou de pintar telas cinzentas, começou a pintar outra coisa e eu disse-lhe: pá, se fosse comigo, mas é que nessa altura tinha-o feito mesmo!…que era: está bem, até podia pintar uma paisagem, mas por cima, passava-lhe borracha líquida e pintava de cinzento e depois dizia ao professor: olhe, isto é o que eu quero fazer, o que o professor quer, pegue lá uma moeda de cinquenta escudos, raspe e está por baixo. (…)
8- O que é que é criar um filho, agora pergunto, é uma profissão, é um *hoby*?
A única coisa que eu posso dizer é que é um prazer, penso eu, não é? Ver uma pessoa crescer, evoluir e formar-se e criar-se um indivíduo, percebes?…
No fundo é isso, a obra artística é um objecto único que tem vida própria e quando alguém vem a minha casa e eu, é raro ter aí objectos artísticos. Primeiro, porque a vida não me permite produzir assim tanto quanto isso, não é?…Tenho outros afazeres, e agora com o mestrado, então, ainda é pior. Mas quando tenho tempo e alguém vem aí diz: He pá isto, gosto mesmo.…e não sei quê…e eu.…gostas?… leva.…Talvez porque acho que é como se o filho fosse embora e se tivesse casado, não é?…
Eu não vendo, dou, precisamente para não estar sujeito a um comércio ou a uma pressão comercial. Se calhar, se tivesse uma galeria, um galerista que me representasse, tinha que me sujeitar a produzir determinadas coisas. Embora, se calhar, há aí gente que produz coisas pensando que está a produzir aquilo que realmente quer, mas não será tanto assim. Se calhar, está condicionado sem saber, a fazer determinado tipo de coisas. É um bocado ir na vaga da onda, não diria moda, mas…não é isso…uma vaga de um pensamento comum, daquela altura, desta altura. Se tu quiseres remar contra a maré…se calhar não vais conseguir entrar no circuito comercial.
(…)
No fundo, eu acho que uma faculdade de Belas Artes cria universos. Os objectos artísticos são universais, não é?…
Levando isto para um conceito mais religioso, é a tentativa do homem, eu sou ateu, e… convicto, mas, levando isto para o contexto religioso é a tentativa do homem se aproximar de Deus, criando, não é?… Se é que foi esse o papel de Deus, que é o que a igreja lhe atribui, é o Criador, então…

25

21/2/2007 – Rui Ferro (Departamento de Escultura) e Marta (1991 – 1996) - Curso de Escultura

Entrevista realizada no atelier comum a ambos os entrevistados, perto da FBAUP. A entrevista tinha sido combinada num encontro no bar da FBAUP.

1-
Ferro – O átrio, pela presença daquelas peças… os escravos, não é?… e a ansiedade com que eu vinha para lá para dentro, para encontrar já os amigo, para saber o que é que ia fazer e também alguma…contenção em relação a certas características do ensino superior… porque eu fiquei uns anos à espera de entrar lá para dentro e então fui assistindo a algumas posturas de recepções de caloiros e não sei quanto…eu lembro-me de ir assim lá para dentro, um bocado com…que desconhecido é este, o que é que se vai passar aqui, quem são estes gajos. Ao mesmo tempo ansioso e ao mesmo tempo… dúvida…do que é que iria passar dali para a frente…não é?…
(…)
Marta – Lembro-me quando soube da nota da prova específica, que estava no Algarve e tive uma nota altamente. Portanto, altamente porque no ano anterior tinham sido umas notas muito baixinhas e depois no ano a seguir houve notas muito mais altas na generalidade e, portanto, lembro-me da Bárbara me ligar e me dizer a nota que eu tinha tido. Estava eu de férias e percebi que aquilo dava para entrar, mas depois da entrada, propriamente na escola…eu não sei para onde é que ia muito bem, tinha só dezassete anos…

2-
Ferro - Há muitos que eu fui descobrindo mais tarde, mas eu acho que os controlava a todos. Em relação a espaço na escola sei-lhe os cantinhos todos e por muito que eles vão mudando eu…lá está, mudam as pessoas que estão nesses espaços…
(…)
Marta - Já fazes outro trajecto, como agora para o bar, que já podes ir dar aquela volta. Eu nunca percebi que aquela volta era tão directa, não é?…tão pequenina. Dali até à cantina parecia que havia mais não sei quantas coisas escondidas e afinal não havia nada, não é?… porque aquilo…basta haver articulações diferentes do espaço e mudam as pessoas…
(…)
Ferro - A instituição mudou mesmo muito e se calhar essa história das pessoas e dos espaços e não sei quantas está mesmo… mesmo mudado, quer dizer, não… para já, já não há essas pessoas. Por exemplo, agora, com a mudança do bar…foi positivo porque aquilo estava a morrer muito depressa, muito aceleradamente. A própria Alice, que era uma pessoa que tinha sempre uma relação fantástica, já nem tinha pessoas para ter relação, e esta gente que foi para lá agora está outra vez a manter um certo ritmo de conversas. As pessoas acabam por estar à vontade, poder fumar…já se vende outra vez cerveja e aquele sítio vai… parece que vai

desanuviando outra vez para qualquer coisa em que as pessoas começam outra vez a marcar o espaço.

3-
Ferro –As primeiras memórias que a gente tem são ligadas a esse convívio, seja aulas, seja extra aulas, acho que foi assim um primeiro ano em que se fez muita coisa e que se conheceu logo muita gente e começámo-nos logo a meter uns com os outros e a fazer coisas na sala. Acho que toda a gente viveu assim com muita ansiedade…
(…)
Marta- Isso porque é uma das características que o pessoal fala muito do pessoal de escultura, não é?…nós precisamos sempre de alguém para irmos…para ajudar a acartar o gesso, ou o barro. Há uma entreajuda muito grande porque sozinhos não nos safamos e portanto à sempre uma relação muito grande entre colegas e eu acho que isso também é o que a gente recorda muito do curso. Não é que os professores não tenham sido importantes, bons ou maus… são importantes obviamente, por aquilo que nos fazem passar, mas obviamente que o curso faz-se muito por aquilo que é… são os colegas de curso…as conversas e…os disparates, as coisas todas que se vão construindo em conjunto.
Ferro – É verdade que não tínhamos nenhum…sei lá…que termo utilizar…um macambúzio ou lá o que o valha na nossa turma. Alguém que ficasse assim meio arredado… também não tinha muito espaço para ficar arredado, porque a sala era pequenina, não é?…
Mas depois éramos visitados por gajos de pintura, íamos visitar os gajos de design, os gajos de design vinham lá gozar com a gente (risos)…á! também é verdade que funcionava muito a cantina…
Marta- …e as aulas à noite!… na altura…
Ferro – …sim…e as aulas à noite, em que se encontravam as facções todas, não é?…aquelas guerras bairristas, nós sermos melhores que vocês, vocês são isto, vocês são aquilo…(risos)…ainda com os gajos de arquitectura a meter-se ao barulho que iam lá almoçar…
(…)
Marta- Ela nunca mudou daquele sítio, depois, porque é ela. Porque quando estava lá aquele outro homem, lá a contar não sei o quê… uma pessoa passa e já não apetece mandar uma boca lá para dentro…se saísse a Dona Fernanda o espaço também já não era o mesmo.
Ferro – Passava muitas vezes por ela e dizia: Olá Dona Fernandinha, como vai?…é o quadro mais bonito desta escola… ela desfazia-se toda (risos) é que está ali sempre assim emolduradinha (risos)
(…)
Marta - …do Ulisses… aquele conceito…que era: vamos atirar o barro…que era um conceito que a gente ficava a olhar para ele… lançar o barro implicava irmos ao fosso buscar o barro e fazer a estrutura…implicava montes de processos.. que ninguém nos explicava, portanto lançar o barro era assim uma coisa…lembro-me perfeitamente…
(…)
Ferro – Acho que vivemos muito a escola. E, depois, a escola, também se alterou muito. Ao nível dos espaços e eu não consigo perceber os espaços sem as pessoas, o que é uma dificuldade muito grande. As pessoas como a Julieta, pessoas como o Sr. Oscar, pessoas como o Simão e portanto havia espaços, por exemplo, a sala onde eu estou agora era a sala onde estava a Julieta e havia ali uma articulação com umas coisas em aglomerado e madeira e não sei quanto… que criava uns recantos e esses espaços não eram os mais importantes, não era uma coisa que eu elegia, mas era… mas havia ali uma presença de uma pessoa ou de várias pessoas, mas é…que eram muito importantes e que essas espaços desapareceram, como, por exemplo, desapareceu o antigo pavilhão de tecnologias, foi substituído por este novo, mas que, de certeza, com o ruir desse espaço, também ruíram um montão de espaços de memória que… e de pessoas que estavam lá dentro, o velho Torres… o ….
(…)
Marta – Eu, agora, estava-me a lembrar… estavas a falar do Simão. Há uns tempos atrás o Simão veio-se embora da escola, chegou aqui, bateu-nos à porta, entregou-nos uma caixa com meia dúzia de trancos que ele tinha na escola, que incluíam, a bata azul…a bata…não é?…e ele (apontando para o Rui Ferro) anda montes de vezes com a bata, é a bata do Simão…

6-
Ferro - Basta muito pouco, se calhar, para proporcionares algo de muito bom. Às vezes a gente quer dar o melhor e parece que o melhor tem que vir sempre muito bem embrulhadinho e com um grande volume de não sei quantas coisas que depois são todas para desperdiçar. Olha, o laço vai logo embora, o papel é rasgado, a caixa deita-se fora ou leva o lixo depois por cima e quando se tira lá de dentro é um puto de um bibelô que, se cai ao chão, parte-se todo e que não serve para nada, não é. Eu acho que a gente constrói muito esta caixa, este embrulho…tal…tal e tal e a montanha pare um rato…
(…)
Ferro - Penso que o problema não é imaginarmos as pontes, o problema é mais imaginarmos as margens, percebes?…e a partir do momento em que a gente consiga ter uma leitura nítida das margens, as pontes acontecem. O que eu acho é que nós queremos criar pontes para margens que não estão bem nítidas, e que toda a gente tem medo de atravessar porque do outro lado está nevoeiro, não se sabe bem o que é que está lá, ou é escuro…. e então acho que nós acabamos sempre por ter noção do que é que no final é preciso fazer e não temos qualquer noção do percurso que é preciso encetar. E então, isto é uma crítica geral, isto não tem a ver com a universidade, acho que tem a ver com Portugal inteiro, ou com a portugalidade, com a cultura portuguesa. Vivemos demasiados anos à procura das soluções, que realmente são as pontes, no último sentido, da construção. Há que criar uma ponte para ligar os espaços, mas o problema é que os espaços, eles próprios, estão indefinidos e, portanto, nunca podes criar uma ponte num lamaçal, quer dizer, tem que drenar, tem que criar suportes sólidos para que essa ponte possa existir, não é…porque senão… até a nível de engenharia é fácil perceber o exemplo, não é?… não resulta, não podes fazer uma ponte a levitar. Mesmo que ela levite, então tens de ter margens sólidas. Eu acho que estamos a caminhar para uma definição das margens, dentro da própria universidade, mas não sei se essa definição é sólida. Depois temos este problema, quer dizer, posso-te mostrar uma fotografia de um belo painel pintado, não tem nada a ver com a realidade. OK? Portanto, essa fotografia, perfeitamente nítida, e mostra-te o que eu quero que tu vejas, mas no fundo sei que aquilo não corresponde à realidade, portanto, já não é uma questão de nitidez do que é que está do outro lado, também é uma questão de solidez. Quer dizer, confiar que eu vou criar uma ponte para qualquer coisa que vai estar…não precisa de ser perene nesse sentido de imóvel, mas perene no sentido de se mover mas não se mover rapidamente para outra coisa qualquer. E então, os espaços de relação entre as coisas tem que ter estas características, nitidez e solidez para se criarem pilares de ligação…
(…)
Ferro – Esse espaço que é isto que a gente está a falar, que são as ferramentas básicas da nossa formação, para que nos entendam e

para que então a gente possa abrir uma exposição e ter público que fala connosco e que nos diz coisas que sejam mais interessantes do que: He, he, gosto muito! (risos) pronto, e ficamos por ali… Então vamos lá beber um copito, pronto!
Para termos mais do que isto temos que dar um bocadinho mais. Mas esse mais não é mais naquele sentido da tal embrulho, é mais começarmos por aí, por este básico.
(…)
Marta – A verdade é que nós gostamos muito de manter essa ideia de que somos artistas e de que somos especiais e de que ninguém nos entende e vive-se muitos anos, como tu disseste, com esse registo, portanto, tem vantagens, porque também qualquer merda que tu queiras fazer está bem porque não tens crítica que seja capaz… foi muito conveniente durante muito tempo. Eu acho que actualmente tem que se fazer uma data de cedências, mas se calhar desde sempre devíamos ter tentado marcar nossa diferença para podermos ter algumas regalias, que não são regalias mas que são coisas características da nossa formação que é, não podemos ter um professor para cinquenta…

26

1/3/2007 – Rute Rosas (Departamento de Escultura)

Encontro a Rute Rosas na rua, perto da FBAUP. Trocam-se contactos telefónicos e deixa-se para "um dia desses" o encontro. Assim foi, passados alguns dias combinou-se a entrevista por telefone. Esta realizou-se em casa da entrevistada.

1- Eu recebo um telefonema de manhã a dizer uma coisa tão simples quanto isto: Tenho a certeza que tu não entras-te na faculdade, e eu disse: Porque é que dizes isso. E ele disse: Porque se tu visses a linda nota que tiraste na prova específica, ficavas logo com a certeza… - e eu não me lembro já concretamente da nota que tirei, mas era assim uma notinha muito baixa, e eu tinha uma média fantástica - e disse-me assim: Nem tu nem o teu amigo Capinha… - porque nós éramos da mesma turma e ele era amigo desse meu amigo – Portanto podes avisá-lo desde já!…que vocês não entraram na faculdade – e ele já estava na faculdade… em design- e… eu desliguei o telefone, nem quis saber mais nada. E eu tinha uma vespa e vesti-me muito rapidamente e fui… e acho que só não entrei de vespa dentro da porta e bati… logicamente com a cabeça no vidro, não é?…Não vi as setas das portas e fui directamente ver nas vitrines as notas das provas específicas e fiquei parva com a minha nota que…ou foi cinquenta… por cento… tipo dez!…ou qualquer coisa assim. E fiquei super assustada na prova de desenho, não é?…que era a prova específica na altura e fiquei assustada, a chorar e depois comecei a olhar para todas as outras provas e…só havia três ou quatro cinquenta por centos, o resto era tudo para baixo…e havia, tipo, a nota máxima era cinquenta e dois ou cinquenta e três ou qualquer coisa assim…que foi uma espécie de alívio. Mas lembro-me de ser assim, de estar um silêncio enorme, de eu ter feito uma barulheira…e continuo a ser uma barulhenta, não é?…mas a sensação que tive é que, ia-me espetando, assim, de vespa e entrar para dentro da escola, que não foi.
A memória distorce às vezes, mas é como se fosse uma espécie de sonho, pesadelo neste caso.
As primeiras memórias são memórias de muito nervosismo, de muita ansiedade. (…)

2- (…) Os espaços prendem-me pelos momentos que eu passei neles. Não propriamente pelos espaços em si, e eu tenho muito boas recordações…
Por exemplo, eu nunca fiz fotografia e eu tenho muito boas recordações dos laboratórios de fotografia, de estúdio de fotografia, do estúdio de vídeo, daquele corredor, porque houve pessoas, até professores, como o Adriano Nazareth, ou até mesmo professores que já não estão presentes, ou até alguns funcionários.
O espaço do pavilhão de tecnologias, eu associo-o a uma pessoa que faleceu à pouco tempo e que foi um choque muito grande para mim. Foi o senhor Armando. E eu associo, literalmente, aquele espaço a ele, claro que associo também a professores, mas associo-o nitidamente a ele.
(…)
Quem visita aquele espaço completamente vazio, aquilo que eu me pergunto, muitas vezes é se aquele espaço completamente vazio…se transmite…conforto…se transmite felicidade…
Os espaços também podem, por aquilo que contêm, sem ninguém, denunciar se eles são espaços habitáveis, felizes ou se são ermos!…o que é que eles são.
E eu acho que as Belas Artes transmite abandono de uma forma generalizada, percebes?…tem lugares mais…outros menos… transmite que quem está lá…não cuida….não cuida bem, não cuida como se cuidasse de si.
(…)
Os espaços…radicalmente varia muito. Por exemplo, o pavilhão sul é um espaço quase clínico, hospitalar, que nem sei se me agrada se me desagrada, não sei!…Não tenho propriamente opinião, aliás, porque só agora é que comocei a frequentar mais o espaço tendo algumas reuniões lá. Estou a dar uma cadeira que funciona nesse espaço e ele, de facto tem condições físicas, não é isso que está em causa, mas parece uma espécie de hospital, é a sensação que eu tenho. Parece que tu entras num outro lugar. E o resto do espaço…por exemplo, quando me acontece, no mesmo dia eu ter de dar uma aula ali e depois passar para outro pavilhão, eu, perece que mudo completamente de planeta!… (…)

4- Eu tenho uma espécie… de amor ódio pela faculdade. A minha relação com as Belas Artes é de amor ódio, atracção repulsa.
Eu tanto me sinto muito presa como… em certas alturas, me sinto muito distante…tanto faço coisas…e sempre foi assim. Tanto me sinto muito ligada como noutras alturas me pergunto o que é que eu estou aqui a fazer. Sempre foi assim, acho que praticamente desde o primeiro dia em que pisei aquela faculdade como…na altura como escola de Belas Artes. Como aluna, quer como docente, quer como…portanto é atracção repulsa, nitidamente.
Não era essa a expectativa que eu tinha. Há uma questão de expectativa, antes de e pouco tempo depois de lá estar isso começa a acontecer.
(…)
Com o acelerar da vida, o acelerar do tempo – e o tempo teve, de facto, um processo de aceleração muito grande -, essa aceleração tem a ver com muitas questões de como é que se vivem os momentos e como é que se vive o tempo. Faz com que haja muito

menos convívio interno e que eu o sinto. A escola era o nosso espaço.
(…)
Eu acho que a Faculdade de Belas Artes carrega nas costas, se é que ela tem costas (risos), se a transformássemos num personagem, ela carrega uma…um peso muito grande, que tem a ver com estes anos todos, já são séculos!…não é?… de tradição e de tempo, e que não são muito positivos…
(…)
Eu acho que os motivos dos alunos se reunirem no jardim não são os mesmos. Não é para estarem a apanhar banhos de sol ou estarem completamente bem uns com os outros ali, e por estarem em conjunto, ou na cantina, por exemplo…
Havia uma coisa que não tinha muita graça, mas…que se calhar acabava por ter, que era, a mesa daquele grupo, que era do quarto ano e que ninguém!… ocupava aquele lugar e que nós…e que os alunos quando estavam e sentiam…,os mais novos, sentiam assim…ai….quando eu chegar ali….ai…se eu conhecer aquele….aquela situação que existia e que não tem nada a ver….nem com capas e batinas, nem com aquelas histórias todas, não tem nada a ver com essa tradição académica, mas tem a ver com…uma espécie de deslumbramento e que tem a ver com reunião de gente e com, até, transmissão de conhecimento.
Eu, isso, acho que não acontece. Por um lado é melhor, porque as pessoas eventualmente relacionam-se umas com as outras de maneira diferente, mas isso não tem nada a ver com o núcleo escolar.

8- A produção de um conhecimento empírico e único. Da mesma forma… a arte não é ciência, isso nós sabemos, portanto, o tipo de conhecimento que nós produzimos é um conhecimento muito mais empírico, muito mais, na minha perspectiva, ligado a questões fenomenológicas.
(…)
Não pretende chegar a objectivos concretos, finais, nós não pretendemos resolver nada.
(…)
A arte não é conclusiva, é processual. Não há uma resposta única como em muitas outras áreas há. Não há uma resposta única para uma pergunta.
(…)
Produz-se conhecimento, na Faculdade de Belas Artes, isso eu não tenho dúvidas, em relação a isso. A dúvida que eu tenho em relação à Faculdade de Belas Artes e que…eu não tenho dúvidas nenhumas em relação à …importância que a Faculdade de Belas Artes tem, ou melhor, eu não tenho dúvida nenhuma quanto à relevância…de gerar…gente como aquela que é formada pela Faculdade de Belas Artes. Agora, as dúvidas que eu tenho são: o posicionamento que nós temos ou a importância social que é dada, não internamente, mas que é dada pelo exterior, neste momento, àquilo que nós formamos.
A Arquitectura forma arquitectos e os arquitectos são necessários, não é?…à sociedade ok?…como são necessários os médicos, como são necessários os engenheiros…independentemente de haver empregabilidade ou não haver empregabilidade em várias zonas, depois as coisas vão-se encaixar e formam-se empresas.
Com os designer passa-se, mais ou menos a mesma coisa, porque há uma ligação, se quisermos, muito objectiva.
Com os artistas plásticos o que tem acontecido é que o que nós vemos acontecer aos nossos alunos é eles trabalharem…em museus…, fazerem trabalho que, muito dele, também é feito por outras pessoas ligadas às outras áreas, vêm de letras por exemplo e da história da arte, etc.
Vemos alunos a fazerem esse tipo de trabalho, vemos eles a trabalhar em galerias e esses são os que estão mais ou menos encaixados, ainda assim, no meio. Mas depois, também, vemos muitos, todos os dias, a trabalharem em restaurantes, a trabalharem em bares…esses são a maioria…é aquilo que vemos. Eventualmente, depois há aqueles que são os ditos sobreviventes, que conseguem fazer uns workshops, lançarem umas ideias novas, abrirem espaços, juntarem-se em grupos. E os mais sobreviventes ainda são aqueles que conseguem, que são tipo um por cento se quisermos, conseguem batalhar pelo seu trabalho e vão conseguindo viver da produção artística, que são os ditos…vencedores.
(…)
Durante algum tempo as artes eram tratadas, pelo menos neste país ou…e eu nem sinto isso em alguns lugares…sinto aqui, eram tratadas com alguma dignidade e ás vezes era tão irrisório como achar-se que um artista não era uma pessoa, não é?…não era um ser igualzinho aos outros e isto era a coisa mais ridícula do mundo, mas isso era pura ignorância. Havia uma grande ignorância e então era uma coisa sobrenatural.
A partir do momento em que se tem mais alguma informação, que se percebe que é uma área do conhecimento, mas continua-se na ignorância, tem-se um bocadinho mais de informação mas continua-se na ignorância…e houve muitos erros cometidos por parte dos próprios artistas e dos formadores e de uma série de coisas, há muitas delas que eu nem sequer atinjo nem nunca reflecti muito sobre isso realmente e acho que se calhar um sociólogo ou…teria muito mais interesse nesta situação, especializado nesta área. Mas aquilo que eu acho que acontece, e, também tem a ver muito com um pensamento nosso ou uma forma nossa de diminuição em algumas…e nós somos um povo pouco culto…
(…)
Eu não costumo ser uma pessoa pessimista, bem pelo contrário, bastante optimista, só que…não sou eu que dito as regras e apenas tento-me informar daquilo que se passa na realidade. Claro que eu tenho esperança que as coisas mudem um pouco mas… Portanto, este é o meu lado optimista. Mas a realidade é muito cinzenta, para não dizer que é negra. Não da Faculdade de Belas Artes em si, mas das faculdades de belas artes do Estado em geral. E não digo isto, se calhar, só em Portugal, mas numa situação mais generalista. Porque se nós continuarmos neste…nesta política, digamos assim, de que aquilo que interessa é só aquilo que tem, no sentido imediato, um fim económico e produtivo, aquilo que dá empregabilidade directa, portanto, no sentido económico do termo, não é?… um fim em si, não é?…
O aluno acaba uma faculdade, seja lá de quê…, tem um emprego certo e portanto dá riqueza, no sentido mais, para mim, absurdo.
Então não faz sentido existir a faculdade de Belas Artes, isto…estou a dizer tudo ao contrário daquilo que eu penso…(risos)

27

22/03/2007 – Fernando Gaspar (1963-1980) - Curso de Pintura

O contacto foi por intermédio de uma amizade comum e por telefone, marcou-se um dia em que se iria realizar esta entrevista, no seu atelier.
A generosidade do entrevistado deve ter aqui uma nota. Munido de papeis com datas e com uma preocupação de exactidão única. Testemunho emocional, como outros, mas que desenvolveu uma riquíssima biografia própria e rica em descrições de época, sempre descritas na primeira pessoa.

1- (…)Eu vim para o Porto pela primeira vez, para a faculdade de economia, de Coimbra, numa camioneta de gente das Belas Artes que tinha ido fazer, dar apoio aos estudantes de Coimbra que estavam nas suas greves académicas.
Eu que nessa altura ainda não fazia ideia que iria parar às Belas Artes fui lá pedir boleia e o condutor não nos querias trazer porque eu estava além do número permitido de passageiros então toda a gente saiu: ou vai todos ou não vai nenhum! E acabei por ir sentado na mala no meio da coxia da camioneta até ao Porto.
Portanto, já nesse tempo as belas Artes tinham um pouco mais de actividade, de liberdade, havia alguma efervescência, um pouco mais, no ponto de vista intelectual, no que se refere á política do que noutras faculdades, talvez…
(…)
Entrei em Belas Artes em 1963, foi há muito tempo já como pode ver, ora bem, aconteceu que dois anos antes, para além das greves académicas de Coimbra, etc, tinha também começado a guerra do ultramar e de modo que, quando entrei para as Belas Artes fui logo com a expectativa de ser chamado para a tropa. Ser chamado para a tropa naquele tempo significava ser chamado para o ultramar durante dois anos. Foi uma coisa muito chata porque a gente entrava para lá em Outubro, no princípio do ano lectivo e havia um incorporação em Novembro. Portanto, a gente podia ser chamado em Novembro, senão fôssemos chamados em Novembro, porque éramos estudantes e havia aquilo que eles chamavam a espera, esperavam por nós, podíamos ser chamados em Maio e se não fôssemos chamados em Maio, podíamos ser chamados não sei onde… de três em três meses tínhamos a expectativa de sermos chamados e ter de abandonar o curso. Foi o que em aconteceu. E foi isso que aconteceu passado um ano ou coisa assim do género.
Vinte dias antes de fazer exames fui chamado para a tropa, em Maio, e, portanto, aquele ano foi completamente perdido porque, entretanto, fui para Mafra (…)e depois fui dois anos para a tropa para a Guiné.
Vim, e tinha deixado as Belas Artes, não pensava nisso, paciência. Arranjei emprego, estive a trabalhar, mas fiquei sempre com aquela coisa das Belas Artes.
Consegui, aproveitando umas facilidades que eram dadas aos estudantes que tinham estado no ultramar e tal…, a meio do curso fazer exames nas Belas Artes.
Teóricas a gente ia fazendo, geometria descritiva, história da Artes, uma cadeira de anatomia e tal e coisa e… dizíamos: olhe queria fazer exame… eles permitiam-nos isso e a gente ia fazendo os exames (…)
As práticas era mais difícil, a gente tinha que pintar um quadro, e pintar um quadro leva o seu tempo, e portanto lá fui fazendo umas coisas e outras…
Até que, finalmente, em 68, voltei para lá e acabei o curso.
(…)
Fiquei com o curso de pintura e nesta altura tive um novo grupo de colegas, que, passados cinco anos eram completamente diferentes, acabou-se essa fase, tinha aquilo que era um bacharelato, uma coisa intermédia…
Fiquei com pena de não ter ficado com a licenciatura e então mais tarde em 79, bastante mais tarde, voltei outra vez para as Belas Artes, teimosamente e resolvi acabar aquilo. Nessa altura já havia gráficas e plásticas, fui aluno de colegas meus do Dario, do Nuno Barreto… enfim de várias outras figuras…
E finalmente conclui a licenciatura.
Está a ver, eu estive nas Belas Artes de sessenta e três a oitenta! Em três fases diferentes, cada uma das vezes com uma fatia diferente de colegas… desde o Nuno Barreto… o João Dixo… que eram ligeiramente mais antigos que eu… o Armando Alves, o Angelo de Sousa que andavam no terceiro ano quando eu entrei até ao António Modesto, o Mário Bismark e gente assim que foi o último grupo com quem eu estive lá.
Há uma coisa que é muito interessante, o receio inicial de chegar ás Belas Artes, porque era ligeiramente mais velho e de não ser bem aceite pelos colegas, esse receio que senti, nunca mais teve razão de ser, porque das três vezes em que lá voltei, desde 63 a 80 sempre fui bem aceite e sempre fui tomado lá como mais um dos nossos, até nos tratávamos sempre por tu, tudo muito à vontade. Entrava nas Belas Artes tratava toda a gente por tu e toda a gente me tratava a mim.

2- (…)O jardim ia-se pelo meio daquele carreiro até lá ao fundo no meio daquelas árvores, que eram muito bonitas e que é um espaço de quietude e tranquilidade no meio da cidade do Porto.
Havia ali alguma coisa de clausura, havia assim uma espécie de claustro monacal. Aquilo era um pouco um convento onde a gente se sentia um pouco fechado e afastado do resto e depois ao fundo havia o pavilhão de pintura. Logo ao pé, do lado esquerdo, ao pé daquele lago era o pavilhão de arquitectura, naquele tempo, exclusivamente dedicado à arquitectura.
Depois, no meio, o pavilhão de escultura, e depois lá ao fundo a pintura e realmente o cheiro da tinta, as telas espalhadas por todo o lado. As paredes mais ou menos sujas de alguém que com o pincel tinha passado por ali assim. As batas penduradas, sobretudo das senhoras, das colegas penduradas aqui e acolá sujas de tinta. Era realmente um ambiente muito agradável. A gente sentia-se envolvido por aquelas solicitações todas que cá fora não tínhamos. Isso é um pouco ridículo dizer-se mas aos vinte anos era assim que a gente sentia e não se pode levar a mal que a gente se sentisse assim. (…)

3- Nós tínhamos modelo de um no segundo ano, no meu tempo a escola tinha dois cursos, eram pintura e escultura. O primeiro era comum e nós tínhamos desenho de estátua de gesso e tal… depois no segundo ano já havia desenho de modelo. Recordo-me que alguma emoção que havia era a primeira aula de modelo, suponho que agora continua a ser a mesma coisa, lá… agora o nu já não tem o mesmo significado que tinha no nosso tempo o nu era como que, digamos, entrar num espaço sagrado. E recordo-me muito bem que na primeira aula… que… quando a gente ia lá… amanhã vamos ter modelo nu… nós, quatro, cinco, seis rapazes da minha turma com as trinta raparigas que lá havia estávamos ansiosos para ver o que é que aquilo ia dar. E foi muito interessante…

eu recordo-me que chegados lá cada um tomou o seu cavalete, cada um pegou no lápis, na prancheta, no carvão e finalmente lá apareceu o modelo, o momento tão ansiado. E, de repente, a nossa preocupação em desenhar alguma coisa que tivesse jeito que não fosse indigna do nosso talento (risos) foi tão grande que nos esquecemos do facto que… era uma mulher e tal… e, enfim, e como sabe, e como sabe toda a gente que já desenhou modelo, realmente, perante um modelo porque a gente quer é fazer um bom trabalho e fazer um bom modelo e ignora completamente e esquece completamente o facto de que se trata de uma mulher ou de um homem, de um velho ou de um novo.

(…)

O atelier, já nesse tempo, não era apenas um espaço de trabalho, naturalmente que era necessário, porque enfim, fazer escultura ou até pintura com cheiros de terebintina e água rás e tintas e pincéis sujos é uma coisa que exige um espaço próprio. Mas sobretudo era um espaço de encontro, já nesse tempo era um espaço de certo diálogo, de conversa, de discussão, uma espécie de liberdade individual que se procurava. De alguma reunião, inclusivamente, até, talvez, em alguns casos, com algum ambiente político provavelmente já existiam coisas dessas. Portanto o facto de um atelier e os alunos estarem associados a isso, tinha algum significado, realmente representava já alguma atitude de liberdade do aluno de Belas Artes, do estudante de belas Artes relativamente aos outros.

(…)

O professor Lagoa Henriques, um excelente desenhador, um excelente escultor. Um homem que, para mim, foi talvez dos professores mais marcante de toda a minha passagem pelas Belas Artes e que tinha o atelier exactamente ali naquela zona de São Vítor. Nessa altura era costume vê-lo passar acompanhado de Eugénio de Andrade que também parava muito por aquelas zonas e tal…

Foi quando surgiu, depois da confeitaria Lobito, o café São Lázaro que era uma espécie de dependência da escola de belas Artes onde se passavam longas tardes de conversa, de desenho, de discussão, muito interessantes, era um ambiente muito agradável. O que eu queria dizer é que toda a escola tinha uma influência muito maior do que tem hoje sobre aquela zona de São Lázaro e os alunos das Belas Artes eram marcadamente diferentes. Havia realmente uma certa liberdade que se concedia aos alunos de Belas Artes que hoje já não distinguirá ninguém, visto que já há um à vontade muito maior, mas naquele tempo, se fosse a uma faculdade qualquer os alunos andavam de gravata e de camisa apertada e naquele tampo as Belas Artes tinham um pouco mais de à vontade. Não era muito importante mas tinha algum significado porque realmente nos conferia alguma liberdade em que nós procurávamos algum incentivo para sermos um pouco mais criativos e um pouco mais afirmativos na nossa forma de expressão.

(…)

Uma coisa engraçada, um momento engraçado associado às Belas Artes era a confeitaria Lobito, no Largo do Padrão, onde toda a gente se juntava e onde se vivia um pouco ainda, um ambiente ligeiramente diferente do resto da cidade. Eram os artistas das Belas Artes, era a gente das Belas Artes, um bocado mais descontraída, um bocado, talvez, mais mal vestida. Algum tempo depois um bocado com o cabelo mais comprido como acontecia com os "Beatles", que surgiram por essa altura.

(…)

A meio da tarde, lá para as cinco, seis horas da tarde, no Lobito que era uma pequena confeitaria que havia ao pé da farmácia do Padrão chamávamo-lhe a hora egípcia porque era tanta gente lá dentro que só era possível passar de lado com as mãos no ar porque realmente aquilo enchia-se com os alunos das Belas Artes onde era realmente uma confraternização muito grande. Nessa altura também o Majestic, que agora é um salão de chá elegante, era realmente à noite um café - à noite – onde se reuniam famílias de bom nome do Porto mas à tarde era, sobretudo, de gente das Belas Artes.

Essa gente juntava-se para almoçar na Adega do Sardão que era do Sr. Rocha o pai de um ilustre urologista, infelizmente já falecido, meu amigo.

(…)

Um dos nossos modelos era o senhor António que era realmente um homem muito velho, doente, com uma doença qualquer que lhe dava uma deformação e que era muito paciente, coitado. Com as barbas, com os cabelos compridos e tal e que serviu de modelo a gerações das Belas Artes.

Creio que alguns desenhos do José Rodrigues começavam com ele. Muitos dos desenhos do José Rodrigues agora que são provavelmente um auto-retrato às vezes me fazem lembrar o senhor António.

Lembro-me da Maria que era uma modelo gorducha que lá havia.

Lembro-me de uma outra que não me recordo o nome mas que tinha uma perna mais curta que outra. Eu tenho em minha casa um desenho que fiz com ela e as pessoas fazem-me notar que aquela perna está mais curta que a outra e eu digo que a culpa não é do pintor, a culpa é do modelo (risos) que ela era mesmo assim.

Depois mais tarde a Julieta, é uma magrinha que de facto… Os modelos eram pagos mensalmente, creio que agora e felizmente já não é bem assim, já são pagos com alguma dignidade na função que desempenham. Naquele tempo não, era uma escolha que se lhes dava e muitos deles viviam muito mal e mais, e depois houve alguma ingratidão, até no final, por exemplo, no caso do Sr. António que eu vim a saber que ele andava pela rua praticamente abandonado quando deixou de poder exercer até aquela simples função de estar sentado num pedestal para alguém o desenhar. Ouvi contar histórias muito tristes sobre o fim de vida dele. A própria Julieta acabou também bastante mal, creio que teve uma alergia ao pó, eu recordo-me que das últimas vezes que a vi nas Belas Artes ela andava com uma máscara para o pó.

(…)

Numa altura qualquer, o Lagoa Henriques resolveu fazer junto ao laguinho da estrada – na altura o portão virado para a rua era aberto era só os ferros, creio que agora tem uma chapa que não deixa ver para dentro – e naquele lago, à noite, nas noites de verão a partir talvez de Maio Junho, uma vez por semana, montava um ecrã e à noite fazia uma projecção de slides de um artista qualquer que ele escolhia. Então a gente ia para lá, sentarmo-nos todos na relva num grande à vontade e não faz ideia, é quase impossível dizer, como isso significava uma afronta a tudo o que acontecia à volta, toda a gente sentada ali na relva, praticamente às escuras, não acontecia em mais sítio nenhum, só nas Belas Artes.

Então o Lagoa Henriques projectava trabalhos de um autor que tivesse escolhido e dissertava sobre ele. Era interessantíssimo ver gente – mas é extraordinariamente valioso – ver gente que passava na rua e que, ou através do portão ou, porque o portão estava aberto e entrava para lá e juntava-se aos alunos das Belas Artes que se encontravam ali no chão, uns quarenta, cinquenta, sessenta alunos sentados na relva a ouvir o mestre Lagoa Henriques a falar de um pintor qualquer.

(…)

Os empregados nessa altura também eram uma instituição da escola, não sei se ainda são, mas naquele tempo desde o senhor Abel lá das ferragens ou o senhor Gonçalves do desenho ou o senhor Manuel que era o homem que fazia as telas, as molduras lá em cima no museu, eram instituições.

4- Transformou-se completamente desde esse tempo até agora. Nós estávamos muito influenciados por Mondigliani, etc, pelos

casacos pretos, pelos vestidos pretos de bombazina (risos), etc., por o artista pobre a viver numas águas furtadas, que é uma coisa que agora não há, o artista que agora se vê é um empresário, é um senhor muito bem posto que anda com o seu carro esquisitíssimo e que não tem nada a ver com o aspecto romântico que tinha, nós ainda vivíamos aqui assim o romantismo do século dezanove, não tenho dúvida nenhuma.
(…)
E depois nunca mais lá voltei porque realmente é um bocado doloroso, apesar de tudo, a gente quando vai a um sítio desses onde viveu intensamente… a mesma coisa acontece com a reunião de curso com os nossos antigos colegas. A gente vai para essas coisas com a expectativa de voltarmos a ter a mesma idade que tínhamos quando andávamos por lá e de encontrarmos os nossos amigos e as nossas pessoas e todo o ambiente que recordamos. É uma desilusão e uma tristeza verificar que afinal está tudo diferente.
(…)
O grande distanciamento que existe em relação ao momento actual, eu vou a exposições de pintura às *vernissages* acho que é assim que agora se chama e não tem nada a ver com as exposições, que poucas havia, as exposições de pintura daquele tempo. Não havia galerias, os compradores eram gente muito discreta que nem sequer se queria dar muito a conhecer e que conhecia o artista e encomendava-lhe um trabalho, não é como agora que uma *vernissage* é um momento social de gente bem posta e bem disposta.

6- (…)O design, para todos os efeitos, no meu tempo eram os engenheiros que o faziam ou os arquitectos, a Bauhaus foi uma primeira forma de design. Não sei se aquele tipo de pintura que eu desejei quando fui para as belas Artes estaria próximo da universidade que a gente entende nas áreas de das engenharias, das filosofias, das medicinas, etc. Nós éramos realmente um grupo à parte. Tenho a impressão que esse espaço se esbateu, esse sentimento se esbateu. Agora um engenheiro de informática ou um pintor de coisas digitais são a mesma coisa. Talvez a finalidade de cada um deles seja diferente, mas os métodos, os conhecimentos e os utensílios a que recorrem são iguais. (…)
7- As Belas Artes é uma maneira de ser. É um pouco como o seminário. Ir para as Belas Artes é uma vocação, é uma entrega de corpo e alma "Eu sou assim porque sou artista!" Provavelmente quem vai tirar um curso de letras, provavelmente, ia lá, naquele tempo, para ser professor e mesmo que isso viesse a acontecer com muitos alunos das Belas Artes não foi com essa finalidade, era porque realmente sentia que era essa a sua maneira de ser, no seu íntimo, que era essa a sua vocação. Portanto havia uma devoção muito maior em relação ao curso que estava a tirar do que noutros cursos.
É que da mesma forma que uma enfermeira, naquele tempo, achava realmente que tinha uma vocação, era o seu sacerdócio cuidar dos outros, dedicar-se aos outros e cuidar de um velhinho que está a morrer e tirar as dores e os padecimentos de quem cuida. Como um professor que ensina a criancinha a formar-se; quem ia para as Belas Artes ia com uma missão, realmente de tornar o mundo mais belo, de fazer alguma obra que realmente, enfim, traduzisse a beleza do mundo, o que quer que isso seja, o que quer que isto queira dizer. A maior parte das pessoas que iam para a universidade iam para tirar um curso e para ganhar uma profissão que lhe desse o pão. Estou convencido que havia gente nas Belas Artes que não pensava muito nisso, ia para lá porque sentia o apelo da criatividade, da arte, mesmo que depois acabasse muito modestamente por ser professor numa escola secundária qualquer lá para Trás-os-Montes.
(…)
Havia uma preocupação social naquele tempo que talvez agora não se veja tanto.
Antigamente havia uma palavra que se usava muito, que depois até se ridicularizou um pouco que era a mensagem, no cinema, na literatura, na pintura, havia sempre a ideia de contribuir com alguma coisa para a mudança do mundo.
Tenho a impressão que agora ouço falar menos disso. Dá-me a impressão que agora, muito do que se vê em galerias de arte é um bocado experimentação a adopção de novas tecnologias, conseguir criar ainda algum espanto em quem vê, em quem frui, que faz a fruição da arte.
Naquele tempo havia alguma intenção, não sei… lembre-se que foi o tempo em que Zeca Afonso cantava (risos). Era uma forma de chocar, de agitar, de incomodar, dá-me a impressão que já não existe tanto isso.
(…)
Se a gente pensasse na literatura ou no direito ou na medicina nada acontecia lá por fora que suscitasse a curiosidade de quem aqui estudava. A anatomia é a anatomia, o direito romano é o direito romano. Em compensação a pintura, as Belas Artes estavam nessa altura – e podemos pensar que foi dez anos depois da guerra, ou pouco mais do que isso – em grande evolução lá por fora, e havia realmente grandes movimentos, grande exuberância, a gente ouvia falar do que se passava em Paris, sobretudo em Paris nessa altura e de facto isso despertava interesse. A gente procurava revistas, procurava… Dali ou Picasso estavam perfeitamente… a gente de vez em quando ouvia falar disso nos noticiários, no jornal.
E, portanto, havia uma curiosidade muito grande em relação ao que acontecia lá fora mais do que talvez noutras áreas.
O sonho de qualquer estudante de Belas Artes era ir passar, com uma bolsa de estudo, um verão a Paris. Ver o que é que por lá se fazia. E isso referia-se não só às artes, à pintura, à escultura, às correntes artísticas mas também um pouco ao ambiente social do ambiente político.

9- (…) Pintar quadros ou fazer escultura são coisas que demoram muito tempo, é preciso estar lá muito tempo. Há momentos de sucesso onde a gente se sente bem, há momentos de fracasso em que a gente não vê o que é que aquilo vai dar, ou que depois de tanto tempo aquilo afinal não deu nada. E portanto há uma palpitação no dia-a-dia e da maneira como se vive a escola que não existirá, por exemplo, numa Faculdade de Letras, suponho eu, ou como numa Faculdade de Medicina que a gente estuda anatomia. Ali, a escola, propicia um ambiente de certa emoção e de certa partilha.
(…)
Posso ter dito muita asneira acerca do que era a arte, a pintura… mas… vivi essas coisas… asneira ou não enfim… cada um é o que é… neste momento eu sinto-me um pouco distante dessas coisas todas, não sei muito bem falar disso… são coisas que me ultrapassam um pouco, já não sei muito bem o que é a arte… Há pintura agora?
- Fará sentido a pintura de cavalete hoje em dia?
- Se calhar não, apenas por diletantismo, por prazer pessoal, valerá a pena fazer um retrato? Eu consigo com um computador, com o *photoshop* fazer retratos lindíssimos, fazer toda o género de efeitos de iluminação, de texturas, de profundidade, de contraste, etc. Vale a pena sujar tintas e pincéis e tal?… se calhar não vale.

28

28/3/2007 – Manuel Cruz (frequentou curso de Design, 1992 - ...) e Susana (1992 – 1997) - Curso de Design de Comunicação

Este encontro foi o que se pode chamar um encontro acidental, no sentido em que não existiu uma prévia premeditação.
Os dois entrevistados apareceram no mesmo café onde eu me encontrava.
Combinámos então para daí a uma semana a entrevista, e após sucessivos adiamentos, por diversos factores pessoais de ambas as partes, aconteceu neste dia em casa dos entrevistados.

1 -
Susana – "(…) eu estudava na Soares dos Reis e fui ver a escola, para conhecer a escola, devia andar no décimo ano. Na altura tinha dois professores que estudavam lá. Um deles foi o Rui Mendonça que foi um dos professores na Soares dos Reis e nas Belas Artes e, por isso, fui lá visitar."
Manuel – "(…) Fui visitar aquela arrumação de quadros, que tem lá, de quadros muito conhecidos (…) uma arrecadação, já não me lembro quem foi mas, com um senhor que já devia ser muito antigo lá. Era mais puto fui com a minha mãe por causa de um amigo que já não me lembro quem é, não sei se era o Paiva, talvez, não sei, mas sei que foi tipo visitar uma *salinha* que tinha montes de quadros enrolados (…) foi tipo a primeira cena, que aquilo era tipo uma arrecadação."

2-
S – …daquela sala onde tínhamos fotografia, uma das paredes é toda em vidro em janelas quadradas e foi a sala onde eu fiz uma prova, acho que a única que fiz, de desenho, para entrar nas belas artes, e devo ter achado que as salas eram todas assim com aquela luz (…)
M – …eu gosto daquela parte lá atrás, atrás de escultura e de figura humana (…) e tinha uns *anexosinhos* (…) onde se fumava um *cacetito* (…)
M – (…) mas também havia as Belas Artes e o Belas Artes que acabava por ser um percurso que realizava. Eu ia das belas artes ao Belas Artes para tomar um café (…) ir ao jardim e estar lá nas tardes de sol deitado no jardim, era altamente. (…)
S – (…) Os pavilhões da madeira, do metal e pedra achava…acontecia muita coisa ali, visível, e nas nossas salas não era assim. (…)

3-
S – Era um dia em que eu estava grande parte do tempo nas aulas a trabalhar, almoçava na escola, depois voltava para as aulas. Lembro-me das aulas serem de três horas, aulas grandes. Era ali muito… almoçar na escola, trabalhar na escola, ir ao café Belas Artes que é nos arredores da escola. No quarto e quinto ano já vejo o ir à escola e fazer outra coisa qualquer, longe da escola e trabalhar em casa, voltar à escola no mesmo dia, o sair e voltar no mesmo dia (…)

4-
M – Aquilo que me ficou das Belas Artes, e que é um denominador comum com as outras todas: há um percurso académico que se pode ter, independentemente de tu estares efectivamente lá dentro ou não. Podes meramente limitares-te a fazer os anos e a chegar ao fim daquele percurso e tens o teu canudo, a tua profissão, mas não há um incentivo no sentido de experimentares, de, pronto, teres o teu caminho. E acho que isso é um denominador comum de todo este sistema académico.
(…)
S- Às vezes acho que perco aquela imagem romântica que tinha no início e depois perdi, e depois de deixar de lá ir, parece que voltei a ter um bocadinho. Acho que às vezes também posso perdê-la ou desencantar-me um bocado mas neste momento sinto-me um bocado afastada da escola, não tenho uma ligação forte à escola. (…)

29

13/11/2006 - Vítor Almeida (Departamento de Design)

O Vítor não foi difícil de encontrar. Como antigo colega, e leccionando ele a disciplina de Cine-Vídeo na FBAUP, foi aí que o encontrei, e aí que se realizou a entrevista, na sua sala de aula, no Pavilhão Sul.

1- A primeira memória foi precisamente, vir tratar da inscrição no curso e entrar na secretaria e sentir uma agressividade latente que não compreendia e só mais tarde é que compreendi que era a maneira de funcionar de certas pessoas da secretaria. Neste caso estou a pensar numa em particular, que, mais tarde, até fiz amizade com ela. Que era a Adalgisa, que tem uma alma muito grande. (…)

2- Gosto muito do jardim e até do aspecto, algo de *esboceto* que o jardim tem, um bocado confuso e desorganizado. Mas há outro espaço do qual eu gosto muito, talvez porque foi o primeiro espaço que se definiu como local de trabalho, que é a sala que se chama do aquário. Dantes eram lá as aulas de audiovisuais e aquela janela tem qualquer coisa de Mies van der Rohe (…) Por outro lado o edifício de pintura e escultura, foi um espaço que eu vivi muito, quando fui aluno aqui. Quando fiz o curso de escultura. Então, também tenho uma relação especial com o próprio edifício de escultura. Sinto-me de certa forma mais em casa, por estar próximo desse passado.
(…)
Só consigo identificar esse espaço pelas pessoas que estão nesse espaço.
Pegando na ideia da contestação silenciosa, fez-me pensar um outro termo, mas este termo que eu vou dizer agora deve ser entendido de uma forma intemporal, que é uma espécie de resistência criativa e ao mesmo tempo que seja aberta às coisas. Aberto ao que é novo e aberto ao que é antigo também, e aberto ao quotidiano. Para mim, o que torna singular o espaço da escola, que me fez

continuar a trabalhar aqui, no fundo, já que estás a tocar na ferida, são… a possibilidade de poder conviver com certas pessoas que têm esse valor de afirmação cultural e de resistência cultural. Mas, ao mesmo tempo, a sensação anual que eu tenho de conhecer, de interagir com pessoas que eu conheço naquele ano e que tenho que ajudar a construir qualquer coisa naquele ano. Então são relações completamente diferentes, uma tem uma duração mais efémera, de uma não ou dois anos de possibilidade de relação, de construção, a outra é mais duradoura e de graus diferentes. Há certas pessoas aqui que já se reformaram e sei que vou ter saudades e que marcaram para mim o espaço, de formas divertidas até. Há pessoas que ainda continuam aqui e eu sei que vou ter saudades no futuro, quando se forem embora. Por isso, a minha relação com o espaço e a possibilidade de encontrar singularidade com esse espaço, é sempre consoante os momentos de convivência com as pessoas. Claro que o espaço ajuda, é um bocado como um filme. Se eu estou com uma pessoa que, ao longo do tempo eu vou descobrindo as suas particularidades e porque é que essa pessoa é especial, porque é que sinto uma empatia especial com essa pessoa…se está um dia chuvoso, se está um dia de sol, se são mais outonais ou menos outonais…dá efeitos diferentes nessa memória emocional, mas antes de mais com as pessoas.
(…)
Sempre gostei muito do anfiteatro antigo da escola. Mas, lá está, gostei daquilo porque era lá que tinha as aulas com o Álvaro Lapa e eu gostava das aulas dele. Porque, o espaço, os lugares em si são muito desconfortáveis, mas como tem aquele aspecto assim, meio, século dezanove, até me atrai. (risos)
(…)
Quando chegamos ao verão e a escola fica vazia eu, em regra geral, entro numa espécie de crise emocional na relação que tenho com o espaço. E é como se essa singularidade desaparecesse porque fica um espaço fantasma.
3- (…) Há pessoas que contestam, ou que afirmam o seu próprio percurso nas Belas Artes e que não são vistos como revolucionários, mas fizeram a sua pequena revolução, estou convencido disso, pelo menos…com algumas pessoas aqui.

8- O progresso é que caracteriza as sociedades modernas. Se não é só um progresso tecnológico – que é o mais fácil de identificar . Há o progresso, quanto mais não seja, no sentido do melhorar do bem estar da Humanidade. Então, onde é que a arte pode contribuir para este bem estar? É precisamente naquilo que a ciência, se calhar, não traz, que é a subjectividade, é o sonho, é a insegurança, é o factor onírico, é a afirmação dos imaginários individuais que podem ter relações contraditórias com os colectivos, mas, que nós precisamos disso. Nós precisamos de sonhar e mesmo esses espaços de sonho podem estar inseridos num espaço académico que aliás é, também, o que caracteriza o crescer das sociedades, mas é sempre conflituoso.
(…)
Existe um equilíbrio que às vezes é mais ou menos pacífico e um oportunismo mútuo que quer dizer: nós precisamos da ciência mas gostamos de destruir a ciência e pôr em causa a ciência. Mas, também, precisamos de manter o … de reivindicar, de vez em quando, o feiticeiro ou o mágico para criar coisas que não são tão fáceis de demonstrar, de desconstruir como o que é, em parte, a ciência. Desconstruir para perceber porque é que funciona assim. Se calhar, por vezes, nós passamos por esse tipo de processo de trabalho, porque é uma escola. Que é desconstruir para aprender a fazer mas, ao mesmo tempo, também assumimos factores como, o acaso, o inconsciente, como contributos para construir novamente, ou seja, nem tudo é definível e é ferramenta reconhecível. Há coisas que, às vezes, não são assim tão reconhecíveis. É como quando se fala de instinto, e felizmente as artes conseguiram conquistar esse espaço da casualidade, do indefinido ou mesmo da mentira como território para afirmar ideias e emoções ou sentimentos, às vezes mais ou menos fechados, mas, mesmo quando não estão viradas para o exterior, no fundo, no fundo, a vontade é estar virado para o exterior.
(…)
Quando existe um confronto de ideias ou quando nós publicamos ou deixamos que as ideias sejam confrontadas e o que está em causa são questões estéticas ou problemáticas específicas da arte, muitas vezes, entra-se em universos que são, antes de mais, individuais. E esse universo individual pode, inclusive, ser constituído de tal forma que a relação com o exterior não é relevante. E então como é que se pode de alguma maneira provar que ainda assim, por ser uma história que caracteriza as artes, como é que se pode inserir isso num contexto académico na Universidade do Porto? Em que, antes de mais, os processos estão apoiados ou ancorados em lógicas pragmáticas e de progresso que, logo à partida, são eventualmente contrários às problemáticas que nós trabalhamos. Mesmo esta ideia de progresso, pode ser contrária a iniciativas de autores das Belas Artes, tanto alunos como investigadores ou professores. Por isso, é sempre difícil lidar com isso mas, ao mesmo tempo, é precisamente nessa diferença que, se calhar, se consegue mostrar que faz sentido essa isenção. Porque, por exemplo, se na arquitectura ainda existe esse espaço de comunicação com a arte, que permite alguma liberdade, por outro lado os espaços são vividos, têm que ser vividos. Se calhar, num espaço de arte nós podemos é pensar em espaços que não têm, necessariamente, de ser vividos, mas ser imaginados.

30

21/1/2007 – José António (1990 – 1995) - Curso de Pintura

Encontro ocasional num bar em que se combinou para um posterior telefonema a entrevista.
Combinamos entretanto por telefone ser na Escola Secundária Soares dos Reis, onde este lecciona, mas, entretanto a entrevista foi feita em casa do entrevistado.

1- (…)Eu sempre morei aqui no Porto e, sobretudo, sempre morei ali na zona das Belas Artes. Eu morava na rua do Heroísmo há muitos anos atrás e quando entrei para as Belas Artes ainda morava na rua do Heroísmo, que é mesmo à beira. E as memórias mais antigas das Belas Artes, antes de ser lá aluno… lembro-me de passar em frente àquela escola, passar de carro, no carro da minha mãe, miúdo, e sentir-me intimidado, completamente, por aquele edifício, porque queria ir para ali. Aquilo intimidava-me. A escola de Belas Artes, a escola da pintura, da escultura… e eu a partir de determinada altura, tinha eu, para aí, doze anos…ou treze, aquela escola intimidava-me tremendamente. Eu tinha quase medo de passar ali. Então eu passava de carro e olhava para o edifício e aquilo parecia-me um bocado maior do que hoje me parece, hoje, se calhar, até me parece pequenino demais.

2- (…) O auditório das Belas Artes, que foi um espaço muito importante, onde travei muitas batalhas na assembleia de represen-

tantes, assembleias gerais de alunos, do pontode vista político e interventivo na escola. E também do ponto de vista do gozo de viver as Belas Artes, da amizade, dos amigos e da brincadeira, as peças de teatro que fizemos com os *Miosótis* naquele auditório ficaram para sempre marcadas.
(…)
Há sempre a questão do namoro e do jardim…

4- Acho que as Belas Artes têm valor pelos seus alunos, que é uma contingência da falta de qualidade dos professores daquela época, sobretudo. Hoje já nem tanto, aliás, hoje já não posso dizer mal, os alunos daquela época são os professores de agora, portanto, se disser mal estou a entrar em contradição.
Acho que a escola está claramente a melhorar e tem um espaço de progressão muito grande.
Uma dificuldade da escola, uma deficiência, constituiu-se numa força, num elemento de força, que foi: o conhecimento das Belas Artes é um conhecimento produzido pelos alunos. Isso é difícil de reproduzir em qualquer outra parte do mundo.
Aquela escola, em termos de produção artística era uma escola em anarquia absoluta. Os professores, as disciplinas, aquilo não interessava nada.
Excepto o Lapa, que era muito respeitado e um ou outro professor da pintura, da escultura, do design, que nós respeitávamos, que gostávamos dele. Mas a gente não lhes dava muito poder, não é… a malta fazia um bocado aquilo que queria.
(…)
Eu acho que eles se se esquecessem de ir à escola durante um mês a malta continuava a pintar, a trabalhar, a fazer as mesmas coisas e a escola existia exactamente da mesma maneira.
Eu acho que os professores das Belas Artes, naquele tempo, nos anos noventa, se deixassem de ir à escola, se esquecessem que ela existia, a escola existia exactamente na mesma, com as pessoas a ir para os ateliers; não iriam para as aulas teóricas, não fazia sentido, mas iriam para os ateliers, estaria o pessoal na biblioteca a ler os mesmos livros, a procurar as mesmas referências, a discutir as mesmas coisas.
(…)
Eu acho que havia uma revolta silenciosa de um grupo, pequeno, mas muito pequenino, que era a favor das tradições académicas e que foi absolutamente mitigado e maltratado. As pessoas não foram excluídas, as suas ideias acerca disso é que foram completamente excluídas e portanto a gente fazia quase de conta que els não existiam, mas eles estavam lá.