

✓
Co

ARMANDO AVES - A ARTE DE COMUNICAR, A COMUNICAÇÃO DA ARTE

RUI DE MELO

ABSTRACT

There are thirty years Porto lived the *frenesi* of a political fight for the freedoms in that the art and the artists and intellectuals played an important part. Also when the concept of *avant garde* appeared (in the middle of the séc. XIX) it was, at the beginning, a tied up political concept to radical groups (St. Simon, Marx, Proudhon, William Owen - Utopian and Socialists). Porto, among other, had the group of *Quatro Vintes*, the one that belonged Armando Alves.

Armando Alves was always associated to political, cultural events (as the case of the *Cooperativa Árvore*). Or literary that the approach of several of our largest writers, discovering the convenient forms for the visual expression of the eloquent verb, always with the executive simplicity that facilitates and it enlarges the communication.

The reflection exercise that I develop takes advantage of a citizen experience and journalist of radio that I lived to help to open a road in the communication of the art that the art of communicating needs. A sinuous trip of Aristotle to Benjamin with Armando Alves' adds.

RESUME

Há trinta anos o Porto vivia o frenesim de uma luta política pelas liberdades em que a arte e os artistas e intelectuais desempenhavam um papel importante. Também quando surgiu o conceito de *avant garde* (em meados do séc. XIX) era, no princípio, um conceito político ligado a grupos radicais (St. Simon, Marx, Proudhon, William Owen - Utópicos e Socialistas). O Porto, entre outros, teve o grupo dos *Quatro Vintes*, a que pertenceu Armando Alves.

Armando Alves esteve sempre associado a eventos políticos, culturais (como o caso do aparecimento da *Cooperativa Árvore*) ou literários que o aproximaram de vários dos nossos maiores escritores, descobrindo as formas convenientes para a expressão visual do verbo eloquente, sempre com a simplicidade executiva que facilita e amplia a comunicação.

O exercício de reflexão que se desenvolve aproveita-se de uma experiência de cidadão e jornalista de rádio que vivi para ajudar a desbravar caminho na comunicação da arte de que a arte de comunicar necessita. Uma viagem sinuosa de Aristóteles a Benjamin com o contributo de Armando Alves.

ARMANDO AVES - A ARTE DE COMUNICAR...

FAZER DO OLHAR UM BEM COMUM

EUGÉNIO DE ANDRADE

100

MEMÓRIA DE OUTRO RIO

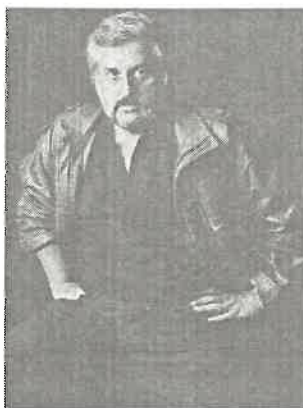
"Lembro-me, eram todos muito jovens, eu já o não era tanto, mas isso não impediu que, no branco extenuado dos mesmos muros, as palavras encontrassem em linhas e cores o seu natural contraponto.

.../...

Uma manhã ouvi-os cantar muito cedo da janela alentejana do Armando, enquanto a terra ia despertando para uma luz de vidro frágil, tão próxima da loucura, que eu acordei o meu amigo para lhe anunciar que a eternidade morava naquela claridade atravessada de pássaros".

21/4/1976

(in "Aproximação ao silêncio", 1987)



ARMANDO AVES - A ARTE DE COMUNICAR, A COMUNICAÇÃO DA ARTE

A situação colocou-se no virar dos anos sessenta para os setenta e parece paradigmática. Um grupo de artistas plásticos do Porto, ainda estudantes de Belas Artes, estabeleceram uma estratégia de comunicação para que as suas obras e os seus nomes adquirissem protagonismo. Isto é, não só se colocava a necessidade de comunicar a sua expressão artística, mas também que ela chegasse ao conhecimento do público.

Desencadearam um movimento/aventura, em que constituíram um espaço de amizade, entrelaçada e crítica mútua, no exercício de uma camaradagem

que se aproveitava também como elemento catalizador de uma estratégia de mercado. Vivia-se um mercado de arte reduzido a duas galerias no Porto (Alvarez e Silva Porto) e os quatro jovens artistas julgaram-no, e bem, melhor penetrável pelo impacto de exposições colectivas do que através de diferentes presenças individuais. Assumidamente sem qualquer unidade estética, os seus membros integrantes são os primeiros a reconhecer que nunca a quiseram e não admira que, alcançados os objectivos da notoriedade, cedo se tivessem dispersado. O próprio título encontrado para o grupo derivava de manifesta tática, aliciante sobre um público potencial. Surgiu do aproveitamento irreverente da classificação académica de vinte valores, obtida no final do curso da E.S.B.A.P.

A estratégia resultou e hoje são quatro artistas plásticos de renome internacional. Armando Alves testemunha como tudo se passou, num percurso repleto de sinuosidades que vai da arte de comunicar à comunicação da arte.

Armando Alves - Carlos Ramos, uma pessoa extraordinária, um homem que tinha uma visão alargada das coisas e ele contava essencialmente com a qualidade. Partindo do princípio de que nós tínhamos qualidade, resolveu ficar com todos nós como assistentes, o que deu uma grande transformação à Escola. A Escola estava um bocado anquilosada e depois deu um salto muitíssimo grande, com as nossas posturas no campo da arte, conseguimos imprimir à Escola outros conceitos e outras cadeiras. Por exemplo, lembro-me que fui eu que iniciei as Artes Gráficas. Artes Gráficas que hoje têm escolas próprias, como é o caso da ESAD e outras. Na altura não se falava em Artes Gráficas. Havia uma cadeira que se chamava Pintura Decorativa e eu, como esse nome era um nome estranho (o que é isso de Pintura Decorativa?), decidi propor ao Mestre Carlos Ramos fazer uma experiência no campo das Artes Gráficas. E então passou a chamar-se à cadeira mesmo Artes Gráficas, internamente, porque, no papel, nas pautas finais tinha mesmo de aparecer "Pintura Decorativa". De facto, só tratávamos de Artes Gráficas. Assim se começou a encarar as Artes Gráficas como uma cadeira importante a ter em conta.

Mas isso só era possível com um espírito aberto como era o Carlos Ramos que, mesmo sendo um homem do Estado Novo, era um homem aberto, com uma visão completamente diferente da política e muito mais avançado.

OS QUATRO VINTES E A SUA ORIGEM

Armando Alves, Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro e José Rodrigues começaram por ser alunos do mesmo ano da Escola. Acabaram por fazer a tese praticamente todos ao mesmo tempo. Todos tiveram 20 valores, uma

nota que não era assim tão invulgar. Havia muita gente que a tinha. Isso não tinha significado nenhum.

A. A. - De resto, muita gente julga que nós, ao usarmos o nome de "Quatro vintes", era uma espécie de ostentação de uma boa nota no final do curso. Não era! Era, de facto, um gozo a isso mesmo. De tal maneira que nós tínhamos um emblema que era exactamente o maço de cigarros 20-20-20 (três vintes) a que nós acrescentámos mais um 20. Então, aparecia o emblema, que era uma maço de cigarros amarelo em que, em vez dos 20-20-20, nós pusemos 20-20-20-20 (quatro vintes). E isso para mostrar exactamente como era uma coisa gozada. Aliás, o primeiro catálogo da primeira exposição que fizemos tinha, entre outras coisas, mesmo nos diplomas que estavam pendurados na aula de Anatomia da Escola de Belas Artes, era assim uma figura do séc. XIX, com choques eléctricos para dar reacções no rosto (de sorriso, de enfado, etc.). Foi daí que partimos para fazer o nosso catálogo, com os nossos diplomas, mas tudo isso com um ar de gozo.

A Escola tinha 4 anos de curso e, desde o primeiro ano, aqueles jovens tiveram um relacionamento humano de amizade muito forte. Armando Alves é do Alentejo, José Rodrigues é de Luanda, Ângelo de Sousa de Moçambique e Jorge Pinheiro é de Coimbra. Ninguém era do Porto, mas todos estavam aqui a viver um pouco como imigrantes.

Armando tinha um quarto alugado e Ângelo de Sousa também. Depois, chegaram a ter o mesmo quarto durante bastante tempo. Portanto, havia uma relação de amizade muito grande entre todos. Amizade e discussão das coisas da arte e da cultura de uma forma geral.

Tinham as aulas na Escola durante o dia e, depois de acabarem, iam para um atelier na rua Passos Manuel, que ainda hoje existe, e que Armando alugou no primeiro mês em que foi aluno da Escola de Belas Artes. E nesse atelier trabalharam todos e outros também. Havia ainda outra casa que era o prolongamento das suas residências que era o Majestic. Era uma instituição. Daí partiam para o cinema ou para dar voltas pelo Porto, o que faziam também em conjunto. Foi muito interessante essa descoberta do Porto à noite.

A. A. - Ou então, estávamos ali a "partir lenha", a falar de tudo o que era actual ou não. Havia gente também ligada ao cinema, arquitectos, jornalistas e falávamos de tudo. No fundo, essa proximidade humana que nós tínhamos, deu-nos possibilidades de conversarmos muito até resolvermos fazer um grupo.

Mas um grupo que, curiosamente, também não tinha qualquer afinidade estética a uni-lo. Era um grupo de amigos que tinha como ideia que a união faz a força. E então juntaram-se. Nessa altura, não era como agora em que quem quer que ande a estudar nas Belas Artes tem acesso a uma galeria e, eventualmente, até a vender trabalhos. Na altura, não os trabalhos não eram vendidos. Faziam muita coisa, trabalhavam muito, mas não vendiam os trabalhos.

A. A. - E então, com essa ideia de que a união faz a força, resolvemos juntar-nos e quisemos afirmar-nos assim. Começámos por abordar o Jaime Isidoro, que era a única galeria estabelecida (Alvarez) e dissemos: "nós temos este projecto de fazer uma exposição e queremos fazê-la em Paris". Era logo assim... Ele abriu-se a isso e depois proporcionou-nos um encontro com o Pinto de Magalhães (banqueiro da época) e conseguimos fazer essa primeira exposição em Paris, em 1969. Depois, fizemos a mesma exposição cá, na Galeria Alvarez. Fizemos ainda outra exposição na Galeria 111 e outra na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Jaime Isidoro assumiu a ideia e abriu algumas portas. Por exemplo, Armando Alves teve a sorte de conhecer um colaborador de uma importante revista de artes francesa que apareceu na exposição de Paris e quis fazer um trabalho a propósito dos seus trabalhos, os objectos que fazia na altura. Nessa revista de Paris, a "Connaissance des Arts", aparece ao lado de artistas consagrados, com uma comentário sobre um trabalho seu que estava inserido na referida exposição.

«Armando Alves, 36 ans, fait partie du groupe portugais «Os Quatro Vintes». Ses tableaux se présentent comme des surfaces de bois de couleur unie d'où surgit un accident, déchirure, voilage, pliage ou fente. Cet accro irrationnel accroche la lumière comme une sculpture et met en évidence la tension qui s'exerce entre l'œuvre et l'espace qui l'entoure. Ce que Fontana cherchait derrière une fente, Alves le cherche dans la déformation, la torsion, le déchirement du contreplaqué. Toute pénétration de l'espace nécessitant une dépense de formes physiques, le relief, l'accident du tableau apparemment fortuit et éphémère est envisagé statiquement; les forces qui sous-entendent l'horizontalité sont définitivement neutralisées. L'effort d'un instant qui nécessite le pliage du bois est restitué d'une manière permanente. L'espace est directement perceptible dans ces forces violées...»

Connaissance des Arts
1971

(in "Aproximação ao silêncio", 1987)

É importante que se diga que ainda há muita gente que pensa que se estava perante um projecto estético, mas não. Havia só uma forte relação de amizade. Obviamente que cada um deles, certamente, tinha a sua qualidade estética e isso impôs-se mesmo. E como eram muito diferenciados uns dos outros, isso também dava riqueza às exposições. Aquilo que poderia ser uma unidade estética que não existia era compensado por uma unidade de qualidade. Cada um a expressar-se à sua maneira mas com qualidade.

A COMUNICAÇÃO (SOCIAL) DA ARTE

104

Nessa altura, como agora, os media não davam grande importância às coisas da arte. A relação de amizade daqueles quatro artistas com alguns jornalistas foi determinante para a divulgação das suas exposições. A comunicação organizada tem andado distraída em relação às artes. O Rádio Clube Português era uma excepção e eu tinha a felicidade de ser uma dos seus profissionais e depressa me habituei à visita dos mais diversos agentes culturais (escritores, poetas, artistas plásticos) a quem entrevistava.

A. A. - Por exemplo, eu estive ligado a algumas galerias, houve coisas extraordinariamente importantes que aconteceram no Porto, como o aparecimento da Nazoni (quando foi uma galeria importante no país). Fizeram-se lá coisas extraordinárias em que nós dávamos os press-release à imprensa e não saía uma linha sobre essas coisas. Com o argumento, inclusivamente, de que a Galeria era uma coisa comercial. Quando há projectos culturais válidos, seja comercial ou não, devem ser divulgados. Mas se vier aí um grupo rock qualquer toda a imprensa fala... Trata-se de vender o que já está vendido por natureza. O mérito está em divulgar aquilo que ainda não se conhece e que interessa ao público. Claro que houve excepções, como a página literária do Jornal de Notícias. Hoje então ainda pior! Por exemplo, a gente abre o Expresso e vê muita coisa sobre arte, no Público também, mas são coisas sobre a tendência chamada arte de vanguarda e só um grupinho, o mais ligado a Lisboa, em que só aqueles artistas é que contam e é só sobre eles que se fala. Não é coisa que me afecte grandemente, mas nem por isso deixo de pensar e de constatar. E isso porque esses jornais chamaram para dirigir essas páginas determinados críticos que só têm essa visão das coisas. Que haja crítica especializada, encantado da vida. Mas isto em Portugal é ridículo. Inclusivamente alguns críticos que tinham uma abrangência muito maior sobre as coisas da cultura e da arte, acabaram, alguns deles, por se venderem a essa ideia de que "a arte de vanguarda é que é" e o resto não tem interesse nenhum.

Há um livro publicado na altura, "Os Quatro Vintes", sobre aqueles quatro artistas plásticos e com dois textos muito importantes, um de José Augusto França e outro de Fernando Pernes. O aparecimento desse livro foi facilitado pela ligação de Armando Alves às Artes Gráficas pois conseguiu que a firma Simão & Guimarães tivesse feito um preço muito especial. Foi feito também com a colaboração da Editorial Inova mas depois quem, mais tarde, teve de pagar aquilo tudo foi o próprio Armando porque a Inova já estava em dificuldades financeiras e o artista é que teve de honrar os compromissos.

A. A. - Era uma coisa sobre monocromia na pintura. Eles pegaram num objecto meu, reproduziram-no em grande, ao lado dos outros.

A imagem que procuraram projectar baseava-se na própria realidade da pluralidade da expressividade artística dos "quatro vintes". Não tiveram a pretensão de induzir "imagens de laboratório". O grupo preocupou-se com a sua imagem e tentou geri-a de acordo com uma estratégia, com a consciência de que isso iria ter uma repercussão positiva na afirmação do seu protagonismo.

Como primeira preocupação, o grupo avançou com uma expressão criativa e credível da sua identidade, que foi, além do mais, comunicável ao público específico das artes plásticas e que permitiu que este se identificasse com a sua cultura.

Uma segunda preocupação assentou na prevalência dos pontos fortes de cada elemento do grupo. Isso implicou uma certa gestão da comunicação e das relações externas.

O trabalho a seguir pertencia ao profissional dos meios de comunicação. Foi aí que dei o meu modesto contributo, no então Rádio Clube Português. Sem ter plena consciência do que estava a fazer, segui pelos caminhos da afectividade e do compromisso numa política de mudança geral no país, de que fazia parte imprescindível a arte.

Hoje, o jornalista talvez optasse por um caminho aristotélico, entendendo a arte e a técnica como necessárias à sobrevivência da vida social, o que leva a que a retórica da informação só posse ter o to eikos como projecto, título válido para a retórica como uso público da palavra e para o jornalismo como uso específico do discurso da informação, escrito, falado e audiovisual.

Claro que, na altura, já tinha consciência de que a usufruição dos meios de comunicação punha em evidência múltiplos casos de pouca credibilidade que suscitam muitas mensagens por falta de construção verosímil. E eu sentia que tinha que tratar a questão numa construção muito mais cuidada do que o habitual para que, em nenhum momento da série de trabalhos que fiz, pudesse pôr em causa não só a credibilidade do meio como a dos artistas inovadores para a época.

Todo o arranque aristotélico é comunicativo, num ambiente social próprio, onde a retórica não é a arte ou a técnica de persuadir em geral, mas a consideração de tudo aquilo que é apropriado para persuadir um determinado público, em concreto e em cada momento preciso. Daí que hoje se procure utilizar os argumentos próprios da técnica retórica, os entimemas, e de expor outras provas "extra-técnicas" e as deduções como

provas lógicas, apresentadas através do discurso e inventadas pela inteligência.

106

No tratado primeiro, ou teoria da argumentação, Aristóteles define a retórica como “a faculdade de considerar, em cada caso, o que importa persuadir “. Ou seja, aquilo que hoje faz parte da formação académica dos bons profissionais da comunicação, a necessidade da persuasão, coloca-se com particular incidência em relação a trabalhos de informação sobre arte (notícias, artigos, crónicas, reportagens, entrevistas).

Há trinta anos, eu tinha consciência de que só podia falar de arte e dos artistas aos ouvintes se eu próprio estivesse sensibilizado à proposta artística que era feita e que percebesse, ficando a saber do que estava a falar.

Hoje, a referência de “Os Quatro Vintes” implica a evocação de perfis distintos que singularmente se destacam no contexto cultural português e como tal devem ser reconhecidos. Revelam-se perspectivas necessariamente diferentes dos respectivos processos evolutivos. Mas todos eles viveram específico momento evolutivo da arte internacional, “caracterizado por coordenadas pós-informalistas de metamorfose da dramaticidade expressionista num lirismo espacialista, ambiental ou objectual” no dizer de Fernando Pernes.

Armando Alves é o meu exemplo vivo da arte de comunicar e da comunicação da arte, porque o vi sempre integrado num tempo de nova abstracção e figuração, sabedor da influência criativa da tecnologia e dos meios de comunicação, quando a lisura de superfícies acrílicas tendeu a prevalecer sobre outras espessuras. Cedo o vi escolher um caminho de maturidade aberto à mudança e à originalidade criativa quer nas artes plásticas quer nas artes gráficas.

Da arte de comunicar projectou-se a comunicação da arte, numa tensão dialéctica constante que dura até hoje, num percurso que segui com um dos protagonistas dos “Quatro Vintes” – Armando Alves.

“José Rodrigues, Jorge Pinheiro, Ângelo de Sousa e Armando Alves reunidos nesta grande exposição que reuniu as suas peças simultaneamente pela galeria Alvarez e pela Cooperativa Arvore, pretenderam fazer uma bem-humorada contestação do ensino que lhes fora ministrado na Escola de Belas-Artes daquela cidade.

L
Cao

[...] Atardado numa pintura de tipo matérico, sem grandes ambições inventivas, Armando Alves foi um artista que acabou por amadurecer preocupações técnicas na profissão de gráfico que é hoje a sua. De repente, com esta exposição, Armando surge-nos numa inteira metamorfose: apresenta objectos ou esculturas pintadas, de grandes dimensões. que devem pendurar-se nas paredes, numa grande exigência de rigor quer no desenho, quer na pintura; as cores, intensas e brilhantes, desempenham uma função igualmente importante no seu definir-se.»

Francisco Bronze

Colóquio Artes

1969

(in "Aproximação ao silêncio", 1987)

...de um comentário da exposição de «Os Quatro Vintes» em Paris:

«Armando Alves et José Rodrigues sont plus originaux. Le premier, avec ses panneaux de bois monochrome fendus partiellement ou dont un angle se soulève légèrement comme le coin d'un feuillet de papier donne une vie extraordinaire à des surfaces impeccablement lisses et dépourvues de tout autre accident.»

Le Monde 1970

(in "Aproximação ao silêncio", 1987)

[...] Armando Alves [...] decidiu-se por uma exposição individual. E fê-lo organizando trabalhos que se ligam - quase todos - por um tema comum: o arco-íris. E é uma viagem em vários andamentos [...] que ele propõe, um caminho que se fez de sugestões cromáticas das planuras, de céus carregados de luz viva, de sugestões as mais diversas [...] É uma progressão harmónica e coerente de partículas retiradas de uma memória que nos fala [...] de libertação, de calor, dos grandes espaços e da primeira maravilhosa visão do arco-íris, gala de cor e fantástico, que, aos olhos de um menino, pela primeira vez surgiu. [...]

A.A.: Encerro aqui este ciclo do arco-íris. Terminou. Depois virão outras coisas. Cito aqui o Mário Elói que dizia «tornara que os meus cabelos fossem pincéis para transmitir melhor as minhas ideias». É que a mão está um pouco longe do cérebro e a ideia tem que viajar até ela.

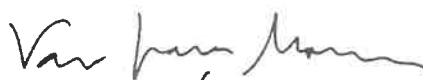
Armando Alves tem um ego político. E há quem diga que os parâmetros desse ego não estão expressos.

A.A.: De facto não há nada nesse sentido e nesta exposição de óbvio. [...] Esta exposição é urna pesquisa estética [...].

A pintura de Armando Alves não é fácil no sentido de percepção geral da sua obra e da ideia-mestra que lhe deu rumo, mas não é uma pintura esforçada, de difícil execução e laboração. Brota e apresenta-se muito pura e concreta, aos nossos sentidos e à nossa capacidade de emoção. [...]»

Jorge Cordeiro
Jornal de Notícias
1978
(in "Aproximação ao silêncio", 1987)

Restaria falar do Armando Alves professor da ESBAF, decorador, galerista, fotógrafo, autor de posters, panfletário, gráfico, desenhador, sei lá..., desse outro *arco-íris* de ofícios, dos espaços que tornou diferentes, das molduras que pensou como ninguém tinha pensado antes dele, dos desenhos que foi executando, que foi fazendo e refazendo ao longo de toda a carreira, com minúcias de Dürer e levezas de impressionista, com sentidos imprevistos da mancha e do jogo das linhas, com um pressentimento quase subliminal das pontes entre o abstracto e o figurativo, entre a caligrafia e a representação. Mas, quando se trata de «escrever sobre...», é bom que fiquem resíduos de algumas coisas vistas e de algumas coisas ditas, para que um dia haja matéria para outras coisas ainda por dizer...



(in "Aproximação ao silêncio", 1987)

ARMANDO ALVES – O PINTOR, O ARTISTA GRÁFICO E OUTRAS COISAS

Armando José Alves nasceu em Estremoz, em 1935. Radicado no Porto, aí completou o curso de pintura da E.S.B.A.P., onde foi professor assistente de 1962 a 1973. O seu interesse no estudo e pesquisa das artes gráficas fez dele um dos nomes mais prestigiados nesta área profissional, ligado a bastantes dos mais exigentes empreendimentos editoriais dos últimos trinta anos.

No entanto, o brilho que tem caracterizado aquela actividade não pode subalternizar o desempenho do artista plástico, onde o espírito inovador do panorama cultural nortenho começou cedo a ficar marcado pela sua presença no grupo "Os Quatro Vintes". Foi o período de um objectualismo de volumes elementares e cores lisas, onde a pureza plástica e a sensualidade se abraçavam num completo envolvimento ambiental. Os seus objectos, dotados de desenho criativo e de simplicidade formal, eram o resultado de experiências sucessivas e pintura expressionista, onde vibrava a matéria e o tom terroso da paisagem alentejana.



Paisagem – acetato de polivinilo s/ tela, 43x53, 1963

Tapiès foi um artista que interessou Armando Alves, com o sentido crítico de haver coisas que o entusiasmassem mais que outras. O que acontece com todos. É um exemplo de grande qualidade e com uma coerência muito grande.

110

Quando andava na Escola de Belas Artes, Armando Alves aprendeu com alguns mestres, não com todos. A escola é para isso mesmo. Mas houve uma aprendizagem que foi importantíssima que foi a que tiveram uns com os outros. A discussão sobre as coisas.

A. A. - Uma pessoa está a fazer tecnicamente um trabalho e, por exemplo, está a sair mal, e depois está outro ao lado e diz para experimentar de uma outra maneira. Experimentava e daqui se adquiriam conhecimentos que doutra maneira não se conseguiam.

Uma vez, por exemplo, mesmo no princípio de tudo, no atelier de Passos Manuel, começaram a fazer umas godotípias. Colocavam tinta nuns vidros, desenhavam sobre a tinta, punham papel em cima, tiravam provas e julgaram ter ali uma originalidade.

A. A. - Com a nossa ignorância total de principiantes, julgávamos que tínhamos descoberto a pólvora. No dia seguinte fomos ter com o António Quadros, que era uma pessoa que estava um pouco acima de nós, era um ou dois anos mais velho que nós, e já estava na Escola a sair quando nós estávamos a entrar. Dissemos-lhe que tínhamos descoberto uma coisa bestial e explicámos-lhe. E ele lá nos disse que aquilo estava mais que descoberto há muito tempo. O episódio só tem piada pela nossa ânsia de experimentação e descoberta.

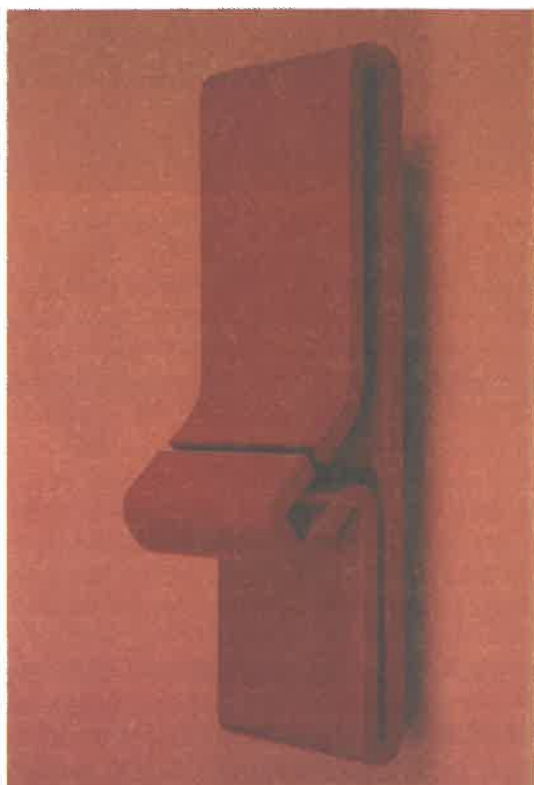
Portanto, há uma aprendizagem inicial, por um lado com os mestres e, por outro, uns com os outros. Depois, a partir de uma certa altura, no caso de Armando no terceiro ano da Escola, começa a aparecer uma certa necessidade de afirmação pessoal, embora num primeiro tempo passasse por algumas influências. De Eduardo Luís, de Augusto Gomes e de Júlio Resende porque eram artistas de referência e todos os trabalhos que Armando Alves faz na altura andam à volta dessas influências. Mas já no final desse ano, começou a fazer algumas coisas, algumas incursões na paisagem, a pensar sempre no seu Alentejo, com uma certa originalidade. Já não era Resende, nem Eduardo Luís, nem Augusto Gomes, começava a ser alguma coisa, começou a ser Armando Alves.

Começa com uma pintura muito térrea, muito escura, tons terrosos e alguma matéria também. Isto também se passa com o aparecimento do

informalismo com o Tapiès e outros. Armando Alves e José Rodrigues foram os mais influenciados por essa corrente. Rodrigues também tinha uma pintura muito à base de matéria. Enfim, Armando experimentou novos materiais e apareceu essa paisagem do Alentejo feita à base de muita matéria, cores muito surdas e escuras.

A. A. - *Não tinha exactamente consciência de que estava a ser inovador. Estava a fazer aquilo sem pensar que estava a ser inovador. Se pensasse nisso, era capaz de não ser muito bom... Eu acho que as coisas aparecem, acontecem e depois então podem ser catalogadas.*

A necessidade que tinha era de pintar sobre o Alentejo, massacrado. A sua pintura nunca teve figura humana. Ainda hoje continua a pintar o Alentejo sem figura humana. Mas aquela pintura sem figura humana, obviamente que tem a carga humana na própria paisagem. Nesse período, Armando andava muito pelas cores surdas, intencionalmente surdas e escuras, e da matéria.



Objecto – madeira pintada, 125x35x34 – 1969

OS OBJECTOS DE ARMANDO ALVES

A sua pintura evoluiu e houve uma altura em que passou a experimentar outras técnicas. Exactamente quando se formou o grupo dos "Quatro Vintes" teve necessidade de aprofundar outras técnicas.

Era o ano de 1969. Começou a pensar em pegar nas telas e enrolá-las. Não era só a tela esticada na grade, enrolá-la e fazer dali formas.

112

A. A. - Tenho ainda hoje um quadro comigo, completamente branco, com duas metades, uma metade normal e a outra enrola para dentro, fazendo uma dobra a meio, enrolada. É essa tela que depois ainda dá origem a uma meia dúzia de quadros, com as telas enroladas. Há uma exposição que eu fiz, em 1981, sobre o arco íris que tem também uma série de intervenções com telas enroladas. Mas essa primeira tela que fiz em 1969 deu-me depois necessidade de transformar aquilo noutra coisa que era o objecto.

Procurou a madeira e, então, numa viragem completa, o suporte deixa a sensibilidade da tela e passa a ser madeira, lisa e pintada, lacada mesmo. Portanto, a abordagem estética é completamente diferente. Esses objectos têm muito de sensual, mas têm também muito do que já antes tinha iniciado com alguma intensidade, as artes gráficas. Há uma fusão, uma espécie de simbiose entre as artes gráficas e outra coisa que é uma escultura pintada, uma pintura que é escultura. No fim de contas, não se pode dizer que aquilo é pintura nem se pode dizer que é escultura, por isso é que lhe Armando Alves lhes chamou objectos. O que tinha a ver com essa fase, com essa necessidade que teve de mudar e que deu aquele tipo de formas, uma sequência vasta de coisas. Nas primeiras exposições dos "Quatro Vintes", esses objectos apareceram sempre como a participação de Armando nas actividades do grupo.

Mais tarde, voltou a fazer pintura de cavalete, que teve várias fases, em que a exposição sobre o arco íris foi uma exposição concreta. Depois teve vieram as "janelas sobre o Alentejo". Tudo sempre a ver com o Alentejo. E, mais tarde, voltou à pintura com matéria. Só que, desta vez, não é uma pintura escura nem sombria, é uma pintura bastante luminosa. Uma espécie de triunfo da luz sobre a paisagem que é aquilo que o preocupa neste momento e é aquilo em que está a trabalhar já há uns anos largos.



Paisagem – acrílico s/ tela, 90x79, 1985

A. A. - Fiz essa série de objectos nos anos 69, 70 e 71, nesses três anos. Tinha uma série de desenhos dessa série que, mais tarde, bastante mais tarde, já em 1988, fiz uma exposição na Nasonni, em Lisboa, de objectos meus que foram feitos nessa altura mas com desenhos feitos na época dos Quatro Vintes, em que eles surgiram., desenhos que nunca tinham sido executados.

Porque esses objectos tinham uma coisa: primeiro, não se vendiam, eram coisas difíceis de vender porque eram coisas que as pessoas não se habituaram a pôr na parede; nessa altura era um pouco inovador haver objectos de pôr na parede, pareciam coisas esquisitas e as pessoas não compravam. Eu fazia-os e tinha de os ter em algum sítio e não tinha espaço físico para ter aquelas coisas todas que algumas delas eram grandes. Consegui vender alguns desses objectos, talvez uma meia dúzia deles. Depois iam-se estragando nos armazéns, iam-se deitando fora e depois era preciso fazer outros.

Foi o lado da aventura que eu não contei aos meus ouvintes de há trinta anos, pela simples razão de não saber esta consequência da arte não

negociada. Com todos os inconvenientes que possamos encontrar em muitas das acções do trabalho social dos jornalistas e outros profissionais da comunicação, a actividade aparece aos olhos da opinião pública como algo aproximado a outros trabalhos de cariz social, como os que têm a ver com o ensino, com a saúde, com a arte, com a segurança, e outras afins. Nenhuma destas actividades tem razão de ser sem uma referência de estar ao serviço da sociedade humana em geral e correspondente satisfação da necessidade em causa. Qualquer destas actividades exige uma peculiar capacidade intelectual e apurada formação técnica dos respectivos profissionais.

20 anos depois, Armando recriou os objectos a partir de desenhos daquele período. E foi, para além da constatação de todas as evidências de uma época, a possibilidade de redescobrir a actualidade das suas funções e do seu projecto, a que Bernardo Pinto de Almeida considerou "*consequentes com o momento em que se exaltavam, em registos de diversidade poética, novas modalidades de relação estética com o mundo urbano, orgulhoso de se rever moderno e claro nas luzes novas de uma nova cultura que rompia enfim com as tristezas do pós-guerra e se oferecia alegre na graciosidade de um culto hedonista das velocidades.*"

Bernardo realça a evidência de urbanismo na arte dos objectos de Armando, estabelecadora de relação com as tecnologias e os conhecimentos num tempo espacial que se plasma na sua criatividade, embora só com ela se confronte 20 anos depois, assinando o texto do catálogo da exposição sobre objectos de 1990.

A PROBLEMÁTICA CONVIVÊNCIA DOS MEDIA COM A CULTURA

E regressa-se às insuficiências de chegar à comunicação mediática.

A. A. - *Para ganhar aquilo que ganho e para ir vivendo e ter a minha vida com os parâmetros que entendi que devia ter, tenho as artes gráficas. Aí trabalho muito, mas ganho muito dinheiro também. Na pintura, tenho tido a sorte de sempre que faço uma exposição, vendo-a toda. Curiosamente, a última exposição que fiz, foi a primeira vez que tive uma experiência diferente. Fiz a exposição na Árvore, no final do ano passado, e vendi dois quadros. A exposição acabou, os quadros vieram para a minha oficina, e nos quinze dias seguintes, sem fazer nada por isso, vendi a exposição toda. Foi estranhíssimo.*

1
90

A Árvore também não fez o que devia fazer. Hoje, quem promove a exposição, tem que fazer por vender. Tem de chamar os compradores, enfim, tem de trabalhar. E isso não compete ao artista.

Armando Alves parece não fazer pintura para vender. Vai pintando e, quando tem obras suficientes para expor, expõe. Com aquele espírito de se vender vendeu, se não vendeu não vendeu. Portanto não está preocupado. Tem a felicidade de a sobrevivência não depender da pintura. Sem saber se isso é bom se é mau. Sabe que há outros artistas, como o Resende, que só fez pintura toda a vida, e tem vivido muito bem da pintura. Armando prefere ter uma base de sobrevivência alicerçada noutra campo, que é o das artes gráficas.

A. A. - *Como tenho uma actividade muito grande no campo das artes gráficas, tenho necessidade de ter uma disciplina muito grande. Quando tenho necessidade de pintar, vou mesmo pintar e não há nada para ninguém. Paro mesmo o meu atelier, não há telefones, não há nada, e, quando é preciso, meto-me no Alentejo e estou lá quinze dias, um mês e faço muita coisa.*

Completamente diversificada a aproximação a estéticas de "envolvimento", alastrava para outras acções suas que permitem o registo das primeiras manifestações portuguesas da "earth - art". Aqui o artista apresenta uma nova dimensão lúdica, a transpor-se para o inédito, com vibrações cromáticas, invadindo a sua posterior produção de pintor.

"Foi uma necessidade. Perguntava-me no que é que havia de fazer de diferente. Depois lembrei-me daquilo, de quem conhece as reacções do campo, do vento e daquilo tudo. Comprei daquelas mangas de plástico de que se fazem sacos e que é vendido ao metro. Foram 150 metros daquilo. Tentei meter ar lá para dentro numa bomba de gasolina, mas não resultava nada. Depois, cada vez que havia uma aragenzinha, abria a boca daquilo para o lado do vento que ia entrando e foi enchendo aquela história. Quando encheu, foi uma maravilha. O vento passava e saía logo. No dizer de José Augusto França, parecia um bicho hilariante em que muitas mãos tocavam e onde a alegria e a música serviam de fundo. Com o vento, começava a andar, parecia uma cobra. E depois com os cardos, aquilo foi-se rasgando, mas mantinha-se formado. Fazia movimentos lindíssimos até que se desfez todo. Foi uma tarde inteira, ficámos todos cansados e sujos, mas foi um gozo muito grande."

Tinha acontecido um dos primeiros *happenings* em Portugal. O meio das artes plásticas soube da iniciativa não obstante a insignificante expressão mediática do evento. A convivência dos media com a cultura tem sido problemática, viajando entre a ingenuidade e a intelectualidade hermética. A

verdade é que o conceito de cultura tem-se desenvolvido no seio dos estudos etnológicos, etnográficos e antropológicos. A secular definição de Edward Burnett Tylor, no primeiro capítulo de *Primitive Culture* (1971), referia: "A cultura ou civilização (...) designa esse todo complexo que compreende simultaneamente o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e quaisquer hábitos e capacidades adquiridas pelo homem enquanto membro da sociedade". A partir daqui, cultura passa a possuir, tanto na antropologia em particular como nas ciências sociais em geral, uma multiplicidade de definições. Pode pensar-se que cada teoria, cada metodologia científica em função dos seus interesses, fixa um determinado sentido a conceito tão polissémico. Cada cultura dá um determinado sentido ao termo cultura.

Com a palavra *ars*, os romanos, e com *techne*, os gregos, entendiam a capacidade e habilidade para construir objectos que funcionassem de modo perfeito e ordenado. Mas a sanção positiva aludia ao modelo enquanto ele fosse belo. É evidente que a cultura de massas modificou tal concepção. Nem em arte é possível opor o belo ao falso nem, questionado o conceito de vanguarda, é possível seguir o original na cópia.

Um breve artigo de 1936, "A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamim, talvez seja o texto mais referido e nem sempre bem compreendido quando se fala de repetição e de produção em série. Benjamim afirmou que as novas condições da produção e da fruição da obra de arte que se determinam na sociedade dos *mass media* transformam a essência da arte. É certo que a obra de arte sempre foi passível de reprodução, mas é na época da reprodutibilidade técnica que a técnica reprodutiva desvincula o reproduzido do âmbito da tradição. A obra de arte parece perder a sua aura, vendo-se o estatuto e a função da obra de arte substancialmente alterados. Mas isto são outros caminhos para outra reflexão. O que interessa à comunicação da arte é que na época da reprodutibilidade técnica, a obra de arte nasce e é concebida para ser reproduzida. Esta mudança supõe uma novidade de todo positiva, segundo Benjamim: a transformação do outrora valor "cultural" (de culto) em favor do seu valor "exibicional" ou "expositivo". O valor único da autêntica obra de arte radica no ritual em que teve o seu primeiro e original valor útil. Esta fundamentação, diz Benjamim, está tão mediada quanto se queira, mas mesmo nas formas mais profanas do serviço à beleza aparece perceptível enquanto ritual secularizado. Este serviço profano que teve forma no Renascimento, para durar três séculos, permitiu reconhecer com clareza tais fundamentos. Ao irromper o primeiro meio de reprodução, verdadeiramente revolucionário, a fotografia, a arte sentiu a proximidade da crise. Pela primeira vez na história universal a reprodutibilidade técnica emancipa num

ritual a obra de arte. A obra de arte reproduzida transforma-se, em medida sempre crescente, em reprodução de uma obra de arte disposta a ser reproduzida. Na fotografia, continua Benjamim, o valor cultural é substituído pelo seu valor exibicional. Por interpretação extensiva pode deduzir-se que o valor exibicional da arte se alarga aos meios visuais e audiovisuais em geral.

Perante estas considerações pode falar-se de uma nova "estética social", de um horizonte comum de gosto na actual cultura de massas. Trata-se do fenómeno da repetição e da produção em série cuja presença é hoje massiva nos *mass media*, cuja estética adjectivaram alguns como pós moderna, pós pós moderna ou neobarroca.

Obviamente: sem qualquer cunho confessional, há muito de teu quotidiano íntimo nestes quadros que ofereces ao nosso olhar, mergulhando no coração frio da noite a tepidez de imemorial e rubro poente solar. Porém, o que deles mais se significa é o que neles de ti sobeja. Até vir de encontro ao mais complexo da «vida universal» onde se entretecem a angústia e a esperança inomináveis, de que somos todos feitos. Mas que és tu a dizer e revelar-nos. *O resto é silêncio*. Aí, contudo, será o lugar exacto, raso à terra, para ver a tua pintura... Meu Caro Armando Alves.

Fernando Alves

Armando Alves e a impossibilidade dos críticos terem um papel de *medium* entre o facto (obra de arte) e o público em geral

Quando os "Quatro Vintes" apareceram, a crítica foi unânime em achar que as suas propostas individuais eram interessantes. E falou-se disso nos media da época.

A. A. *A crítica acho que é uma coisa está comprometida com um certo partis pris que é muito difícil. Eu gosto muito mais daquilo a que eu chamo as leituras paralelas da minha obra, ou da obra dos outros artistas. Por exemplo, um escritor que pega nas minhas coisas, olha para elas e se encanta por este ou por aquele aspecto e fala sobre isso. Por exemplo, o Eugénio de Andrade, o Vasco da Graça Moura, o Óscar Lopes e muitos outros que têm escrito sobre as minhas coisas. Acho isso muito mais interessante do que aqueles críticos que começam a escapelizar as coisas numa maneira que, geralmente, só têm a ver com a cultura que eles têm e depois tentam meter este, aquele e outro artista dentro dos parâmetros que eles próprios determinaram que têm de ser os importantes para as épocas. Hoje em dia, isso ainda é pior porque alguns dos críticos que disseram muito bem de todos nós, têm nesta altura opiniões completamente diferentes e*

mais negativas. Estão mais virados para determinadas correntes da arte, a que eles chamam arte vanguardista e que tudo o resto que não seja dentro desse campo, não tem interesse nenhum. Acho que isso é uma limitação muito grande. O crítico deveria ser, quanto a mim, antes de mais, um veículo de transmissão da obra do criador para o público. É aí que eu entendo a função verdadeira da crítica de arte. Porque para ensinar os artistas, não serve com certeza. Os artistas são o que são e não precisam dos críticos para nada. O trabalho deles surge na mesma sem a existência dos críticos. Os críticos, no fundo, vivem daquilo que nós fazemos. Portanto, eu, à crítica, não dou importância nenhuma.

Armando Alves deseja dos críticos um papel de *medium* entre o facto (obra de arte) e o público em geral. O crítico não tem para tal a formação técnica do jornalista. Basta ler os seus textos para constatar que desconhece (ou despreza) em absoluto a linguagem jornalística. Daí que eu entenda que o jornalista pode informar melhor o público sobre a arte e o artista que qualquer crítico sem formação jornalística.

Quando se põe em causa, à boa maneira pós moderna, a existência da linguagem jornalística, vem-me à memória, por aproximação, que a extensão do processo semiológico anunciado por Saussure reforçou, inclusivamente, o prestígio da noção de linguagem audiovisual: se as imagens são inteligíveis e legíveis, isso há-de dever-se à presença de linguagens específicas.

Rapidamente foi postulada toda uma série de novas linguagens "audio-visuais" que coincidiam tanto com as diversas belas artes como com os diferentes novos meios de comunicação massiva: linguagem da pintura, da escultura, do teatro, do cinema, da rádio, da televisão, do vídeo... Uma autêntica inflação de novas linguagens que, na maior parte dos casos, não estava justificada numa prévia identificação dos signos e códigos que deviam articulá-los, com o que a própria noção de linguagem perdia todo o conteúdo semiótico rigoroso para terminar por se converter numa expressão metafórica que se limitava a constatar a dimensão comunicativa dos fenómenos em questão.

Se se deve afastar a ideia da existência de tantas linguagens audiovisuais como meios de comunicação ou belas artes existem, cabe ainda a possibilidade de colocar-se até que ponto as imagens visuais e auditivas que formam as mensagens audiovisuais permitem reconhecer a existência de uma linguagem audiovisual geral, de que participariam de uma ou doutra maneira todos estes fenómenos comunicativos.

90

Nestas relações devem-se enquadrar também os signos iconológicos, próprios das convenções das artes plásticas para as suas representações segundo as escolas e épocas, e os signos iconográficos ou convencionalismos adoptados pela sociedade que alcançaram já um certo grau de iconicidade pela sua analogia com uma realidade abstracta como uma virtude moral ou uma ideia política, por exemplo, a pomba como símbolo de paz.

Uma hipótese minha descreve a imagem acústica da rádio digital e como ela vai ter de ser desconstruída para construir um espaço intemporal no interior de um mesmo programa áudio, por meio de "colagens" que se colocam fora do tempo mas sempre numa harmonia parente próxima daquela que conhecemos na música. Penso que o ouvinte pode fazer "parar o tempo", sempre que saltar do áudio principal para qualquer das "colagens" PAD.

Outra hipótese leva-me a encarar uma nova prática significativa para a rádio digital, objectivada na realidade de maneira diversa de todos os outros meios. Isto significa que, no mesmo plano do narrativo, colocam-se imagens acústicas consistentes com abertura a experiências de enquadramento sonoro, com multiplicação de composição de materiais sonoros, com outra maleabilidade na gestão do ritmo e com outra agilidade de movimentos de realização. Trata-se de uma informação impressiva feita de sensibilidade dinâmica de conteúdos ajustados em sub-conjuntos significantes no mesmo plano de uma informação semântica (simbólica) feita de palavra, música, efeitos, silêncios, dados, tecnologia e ouvintes. Este propósito impressivo, possibilitado pela qualidade digital, pressupõe ouvintes/utilizadores multi-segmentados, participantes e incluídos numa estética radiofónica multimédia presente nos conteúdos áudio interligados com os PAD.

Uma última hipótese coloca a ponderação estética. Leva-me a considerar o equilíbrio entre a semântica e a estética já que ambas representam a polissemia contida em qualquer produção de significado e respectiva interpretação num contexto de comunicação. Ora, se o meu entendimento da rádio digital parte da ideia de que um suporte novo nos coloca perante um modelo que pede uma organização sonora renovada, não posso deixar de dotar este propósito de um sentido estético próprio, considerando os valores da sociedade em que me insiro e tendo presente as funções expressiva e descritiva da composição, em que assenta a arte de fazer rádio enquanto princípio de organização formal.

A propósito de Armando Alves, da comunicação da sua arte e da arte da comunicação, parece-me evidente que a cultura geral dos que trabalham nos media não pode subalternizar a arte em tudo quanto ela implica de sensibilidade estética da comunicação. De que Manuel António Pina, entre muitos outros (felizmente), é apenas um exemplo no jornalismo.

«Armando Alves «inventou» as artes gráficas em Portugal. Eis um domínio em que, hoje, se faz entre nós «igual» ou «diferente» de Armando Alves. [...] O leitor, mesmo o que não vai a galerias nem a livrarias E!) conhece-o dos cartazes das paredes da sua cidade. As paredes das cidades são uma imensa galeria onde, desde o 25 de Abril, Armando Aí ves tem exposto uma grande parte da sua obra.»

M. A. Pina, Jornal de Letras, 1982
(in "Aproximação ao silêncio", 1987)

O TRATAMENTO INFORMATIVO DA VIDA EFÊMERA DOS QUATRO VINTES

Talvez por não haver uma linha de coerência estética no grupo e uma vez que estava conquistada a meta de em conjunto afirmarem as suas individualidades artísticas, conseguindo uma certa abertura daí para a frente em todos os sítios onde era preciso expor, mesmo individualmente, entenderam também que não havia necessidade do grupo continuar.

A. A. - Portanto, tão naturalmente como começou, à mesa do Majestic, acabou, possivelmente noutra reunião qualquer, mas sem rancores absolutamente nenhuns entre qualquer de nós. Pelo contrário, a amizade continua entre todos, de formas diferentes, obviamente. O Jorge, inclusivamente está em Lisboa sozinho. O Zé Rodrigues, o Ângelo e eu estamos cá, mas temos vidas completamente diferentes uns dos outros e encontramos-nos de vez em quando e sempre que nos encontramos é uma festa.

O tratamento informativo da iniciativa cultural dos "Quatro Vintes" teria sido diferente nos dias de hoje. O panorama de hoje é plural e os meios, possuidores de uma linguagem específica, raramente exploram as suas virtualidades com intenção estética. O profissional de comunicação, quando tem ao seu dispor recursos tecnológicos de possibilidades quase ilimitadas, tem consigo meios acrescidos para compor e interpretar uma expressividade específica muito mais rica do que antes da erupção de todo o actual instrumental digital. Assim, o profissional da comunicação contemporânea, ao trabalhar com o material de que dispõe, e no âmbito da linguagem que particulariza cada meio, pode agora associá-la a outras linguagens, imprimindo uma outra dinâmica dentro dos contornos formais e estéticos próprios e determinantes da linguagem do seu meio.

Desta forma, a comunicação, a expressão e a correspondente apreciação da comunicação social pressupõe um saber particular e um instrumental de leitura específicos dos seus códigos estéticos e da sua estrutura formal.

L
Co

A generalização de géneros e formatos tem mostrado tendência para confundir comunicação, difusão e expressão, desvalorizando a componente expressiva e artística. Daí que se me afigure que a linguagem de cada meio não pode ser subvertida ou secundarizada, sem preocupação de codificação visual, sonora ou audiovisual com todos os recursos disponíveis, sem que da mensagem façam parte integrante a semântica e a estética, conforme ensina Adriano Duarte Rodrigues. Mas o pós-modernismo veio tornar tudo precário, as ideologias e a liberdade, relativizando a estética ou a política, estabelecendo a confusão nos gostos e preferências. Está feito o convite para valorizar tudo por igual, na convicção de que se vive o verdadeiro pluralismo.

A questão da estética é aqui trazida porque a arte tem-se revelado como referência na articulação harmoniosa da forma e do conteúdo, da função e da expressão, de perspectivas objectivas e subjectivas e pela necessidade do nível a atingir pela qualidade dos conteúdos mediáticos.

Cada época, cada ambiente ideológico, cada corrente filosófica, tem discutido o que é o belo, sem se atingir a definição exacta. O âmbito da beleza está aberto a um livre jogo da criatividade humana. Também é certo que todos desejam de um objecto que, para lá de ser útil, seja belo. E é verdade que o homem procura dotar todas as suas produções, mesmo as mais mezinhas, da mais valia da beleza, pois que, quando a beleza não está presente, os objectos encurtam o prazo da sua utilidade num contexto global de vida dotada de sentido.

Gregorio Avilez¹ enquadra a estética como um âmbito específico da reflexão, apontando para a sua subordinação a outros pressupostos de ordem metafísica em que o juízo sobre o belo encontra a sua fundamentação. Efectivamente, a vinculação platónica do belo ao bom e ao verdadeiro supõe uma imbricação metafísica da beleza que a faz aparecer como uma das propriedades transcendentais do ser, sendo assim manifestação de um acordo *objectivo* na unidade do Ser, do perfeito. Pode inferir-se daqui que a consideração sobre o belo, na dimensão clássica, apresenta uma dimensão cognitiva, porquanto pressupõe a apreensão de uma das condições objectivas do ente².

¹ Gregório et al., 1997: pp. 437 a 441.

² Gregório fala da "*distancia entre autor y obra, y entre autor y receptor, e incluso del autor consigo mismo, es para E. Lévinas el lugar de la relación ética. Si a todo esto se suma la reflexión de M. Heidegger .../... entonces nos hallaríamos ante una doble perspectiva: por una parte, la inserción de la obra en la historia, en un diálogo siempre inacabado que abre nuevos horizontes nunca agotados de significación; por otra, la distancia íntima de la obra y su recepción ocultan y hacen indispensable - en su movimiento inconcluso - alguna significación dada. Hablaríamos, pues, de un sujeto que no se entiende como totalidad cerrada y excluyente*

García Moriyón diz-nos que "*La percepción de la belleza supone una ruptura en la percepción de la temporalidad y la fugacidad. Al contemplar un objeto bello, parece como si la temporalidad se suspendiera, como si dejaran de pasar los momentos e irrumpiera en nuestra vida un fragmento de la eternidad, o de la plenitud del sentido*"³. Ao longo dos anos foi-me possível descortinar esta força animadora no trabalho de alguns profissionais da comunicação, independentemente da possibilidade da sua aplicação, nem sempre dependente dos meios ao seu alcance.

Sabe-se que a beleza tem um *carácter simbólico*. Reconhece-se que estamos a falar de qualquer coisa particular e concreta que remete para uma totalidade. É na presença do belo que desenvolvemos uma actividade constante de compreensão, pois sempre haverá nesse objecto qualquer coisa que se manifesta perante nós e, simultaneamente, algo que permanece oculto. É este fascínio que pode fazer com que o receptor dos media se deixe seduzir pela contemplação visual, sonora ou audiovisual sem que o comunicador esgote, uma vez que seja, as suas possibilidades expressivas.

No entanto, Ribeiro pega numa definição e apresenta o belo como "*tudo o que na realidade, afecta a nossa sensibilidade e a nossa afectividade, revelando-nos um pouco ou muito da natureza humana*"⁴. No entanto, está por provar qualquer importância normativa que os sistemas estéticos tenham sobre os artistas ou sobre as suas obras de arte.

Convém ao profissional de comunicação um conhecimento claro do sentido próprio das noções estéticas que fazem parte da vida e, portanto, também dos media, com a sua especificidade própria.

Há que conhecer as figuras do funcionamento de cada meio e penetrar na sua natureza estética específica para dotar a mensagem de originalidade e de autonomia em relação aos outros meios. Estamos noutra tempo, dispomos de outros meios e já se aprofundaram os estudos sobre a expressividade nos media.

- árbitro universal de lo real - sino que, más bien retrocede ante el (lo) otro en un rehusar la unificación dialéctica que suprimiría la distancia irreductible. Esta consideración sería oportuna en tiempos como los nuestros, donde la imagen muestra su extraordinario poder constitutivo e instrumental, tanto en el terreno de lo que se ha dado en llamar hiper-realidad (la imagen construye una realidad más real que la realidad misma) como en la constitución de identidades, sean estas sociales, nacionales o étnicas" (Gregorio et al. 1997: 440 e 441).

³ García Moriyón et al, 1997: 148.

⁴ Ribeiro: 1964: 224.

Balsebre diz, por outro lado, que a informação estética de uma mensagem encontra o seu fundamento na relação variável e afectiva que o *eu* sujeito de percepção mantém com os signos-objects (objecto de percepção). Para ele, "*La información estética de un mensaje es portadora de un segundo nivel de significación, connotativo, afectivo, cargado de valores emocionales o sensoriales, donde el enunciado significante surge del repertorio de sensaciones y emociones que conforman la personalidad del receptor. La información estética del mensaje influye más sobre nuestra sensibilidad que sobre nuestro intelecto. La comunicación es más compleja pero igual o más de eficaz; dependerá en una gran medida de la proximidad social-cultural de los códigos del emisor y el receptor*"⁵.

É esta relação de proximidade que leva, noutro contexto, Ribeiro a afirmar que "*além de corresponder às exigências da sensibilidade, a Arte é também um testemunho humano e social que proporciona uma comunicabilidade directa e revela virtualidades do ser humano em todas as suas relações vitais. Tal é, mais completamente, a noção que norteia o ponto de vista de estética geral, baseado nas exegeses de um Diderot, um Platão, um Kant, um Schopenhauer, e nas constatações modernas*"⁶.

A tecnologia digital resulta de um aperfeiçoamento das características intrínsecas da tecnologia convencional. Se a tecnologia oferece padrões superiores de qualidade, ela só resultará se os conteúdos corresponderem a essa qualidade. Então, impõe-se o domínio da composição expressiva para a podermos aperfeiçoar, o que exige do comunicador sensibilidade estética.

É interessante notar como a credibilidade deste enunciado se alimenta também de certas tradições dos discursos sobre a arte — estética, crítica, história de arte, poéticas artísticas —, que remontam pelo menos às estéticas românticas, que pensavam a arte em termos de expressão. Se uma obra de arte "expressa", se nela um sujeito "se expressa", se determinada emoção "alcança a expressão" é, pensa-se, porque certa linguagem artística e audiovisual (ou só áudio ou só visual) está aí presente. Hoje acredito que uma comunicação da arte exige, também ela, uma arte da comunicação.

Foi com Armando Alves que comecei este exercício há trinta anos. Ainda não acabou.

Nota: As frases em *itálico* com a indicação "**A. A.**" reproduzem declarações do próprio Armando Alves em entrevista por mim conduzida.

⁵ Balsebre, 1996: 20.

⁶ Ribeiro, 1964: 223 e 224.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, B. P. , 1985, *A exposição Os Quatro Vintes Quinze Anos Depois*, in *Colóquios de Arte*. Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

García Moriyón, F., 1997, "Belleza", in *Diccionario de Pensamiento Contemporáneo*. Madrid, ed. San Pablo.

Gregorio Avilés, J., 1997, "Estética", in *Dicionário de pensamento contemporâneo*. Madrid, ed. San Pablo.

Pernes, F. e Moura, V. G., 1987, *Armando Alves - Aproximação ao silêncio*. Porto, Ed. Oiro do Dia.

Ribeiro, F. C., 1964, *A Rádio*. Lisboa, ed. Arcádia.

Sanchez-Bravo, A., 1991, "Retórica informativa" in "*Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*", dir. de Ángel Bonito, VV. AA.. Madrid, Ed. Paulinas.

Vários Autores, 1986, *Os Quatro Vintes*. Porto, Ed. Câmara Municipal do Porto.

Vários Autores, 1989, *Os Quatro Vintes*. Porto, Ed. Fundação António Almeida.