

DESTACÁVEL

cinema
de animação

VASCO GRANJA

**REVISTA
DE ANIMAÇÃO
SÓCIO-CULTURAL**

N.º 7
Revista
Trimestral
Maio / 1978
25\$00

INTERVENÇÃO



um texto de
Fernando Namora
cultura e animação cultural

sociedade
pedagogia e espaço
por A. Jacinto Rodrigues

os primeiros jogos
populares transmontanos



animação teatral como instrumento
de animação sócio-cultural
por Francisco Albuquerque

editorial

Os primeiros meses de 78 foram para diversas associações culturais, meses de reestruturação, reorganização, definição de objectivos e métodos de trabalho.

Se a incapacidade de várias associações desenvolverem um trabalho profícuo e estarem muitas delas com graus de desmobilização elevado, tem um significado político preciso, que tem a haver com o refluxo do movimento popular e logicamente com o avanço das forças que jogam no obscurantismo; na passividade e desmobilização das massas populares, tem também a haver com a incapacidade de na situação actual construir uma análise clara da situação (ou desta dinâmica social) e encontrar meios de actuação.

Lógicamente que para os militantes culturais que na acção cultural de base desenvolvem o seu trabalho põe-se neste momento elevadas responsabilidades acrescidas pelo facto de trabalharem a nível da consciência e do conhecimento através da acção cultural.

Daí que a construção e as estruturas de encontro e organizativas destas acções e dos animadores, se tornem fulcrais, para que estas iniciativas se multipliquem, se valorizem e se possibilite o seu intercâmbio e consequente perspectivação a nível global, da função e importância da acção cultural, hoje em Portugal.

Estas estruturas de encontro e organizativas são fundamentalmente a 3 níveis:

1 — Uma estrutura de coordenação e perspectivação das acções de âmbito cultural existentes em todo o país, que combata o isolacionismo destas acções e as dinamize.

Não teria contudo esta estrutura carácter fundamentalmente federativo das associações culturais locais e organismos culturais de base e dos diferentes grupos e centros de animação cultural, mas antes uma capacidade de mobilizar esforços e apresentar objectivos gerais, prioridades e métodos de trabalho.

Se não seria fundamentalmente federativa não deveria também revestir-se de carácter de «Movimento» em que no limite, os núcleos ou associações culturais se dissolveriam enquanto estruturas autónomas, para se tornarem núcleos locais desse «Movimento».

Claro que é um dado à partida o respeito pelas características próprias de cada grupo, da sua organização estrutural e do seu conhecimento privilegiado do meio onde actua.

Esta estrutura deverá ser, no entanto capaz de se, por um lado apoiar e incentivar a acção destes grupos locais, por outro dar-lhe a consciência do significado mais profundo da sua acção pelo facto de não se apresentarem isolados mas antes como elementos de uma estratégia e objectivos gerais comuns de trabalho cultural a nível nacional.

O 1.º Encontro de Coimbra das Associações culturais e de Educação Popular, e o 2.º Encontro previsto para breve pode e deve ser o início desta estrutura (a necessitar de ser alargada e mais estruturada, e de articulação com outras frentes culturais, como a FAPIR).

2 — Uma estrutura que congregue os animadores e permita a sua valorização, pela construção de uma associação representativa dos animadores, a nível nacional. Esta associação deve permitir para além disso o estudo da problemática da animação, e de acordo com a prática existente um estudo e investigação sobre a cultura e a acção cultural no nosso país, capaz de responder às solicitações da prática cultural, e dos problemas que ela levanta.

3 — Uma estrutura que seja um órgão da Animação e dos animadores, ao serviço do intercâmbio das experiências, que divulgue as acções desenvolvidas ou a desenvolver.

Ponto privilegiado de debate das análises e perspectivas que se vão levantando no decurso da prática cultural.

A «INTERVENÇÃO» Revista de Animação Sócio Cultural pode e deve ser esta estrutura.

É para estas estruturas que os animadores devem dirigir os seus esforços e as suas críticas, no sentido de as desenquistarem de as tornarem operacionais de acordo com os objectivos que lhes impuserem.

Serem efectivamente estruturas ao serviço do desenvolvimento, incentivação e generalização da acção cultural de base e da animação sócio cultural, que perspectivem a importância da cultura e do trabalho cultural que apontem as prioridades de trabalho que enfim sejam estruturas capazes de servirem a cultura enquanto arma importante ao serviço dos trabalhadores no sentido da sua promoção e emancipação definitiva enquanto classe social.

DIRECTOR E PROPRIETÁRIO: LUIS MARTINS

Colaboraram neste número:

A. Jacinto Rodrigues

A. Paula Brito

Amílcar Martins

C.E.E.C.

Fernando Namora

Francisco Albuquerque

G.T.A.A.

José António Duarte

L. Martins

Lino Mendes

O Bando

Paulo Póiares

Rodolfo P. Jesus

Vasco Granja

Fotografia:

João Freitas

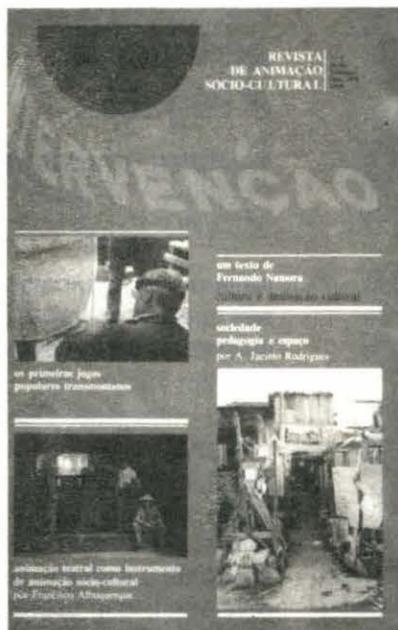
José Moreira

Arranjo Gráfico:

Dorindo Carvalho

Secretariado:

Isabel Guerra



REVISTA DE ANIMAÇÃO SÓCIO-CULTURAL

INTERVENÇÃO

Nº 7

Maio de 1978

Redacção: Edifício do Amparo, 1

Largo do Martim Moniz

Telefone 864056 — apartado 21064

Lisboa 2

Composição e Impressão

Gráfica 2000

Distribuição: DIJORNAL, distribuidora

de livros e periódicos, Lda.

Rua Joaquim António de Aguiar, 64-2º — Lisboa 1

Preço deste número 25\$00

Aqui está o n.º 7 da revista «INTERVENÇÃO».

Pensamos que melhor organizada e com um destacável sobre cinema de animação, de Vasco Granja.

Mas não ficamos por aqui. Fazemos propostas no editorial, que pensamos merecem ser discutidas; divulgamos um texto que não hesitamos considerar exemplar, de Fernando Namora, sobre Cultura e Animação Cultural e a maravilhosa experiência dos Jogos Populares Transmontanos. Enfim, esforçamo-nos para que «Intervenção» n.º 7 fosse melhor que a n.º 6 que, por sua vez, foi melhor que a anterior.

Já reparou, por este andar, o que será a «Intervenção» n.º 8?

Bom, não vamos dizer tudo, mas o que é que diz sobre... uma entrevista a Manuela Silva, ex-secretária de Estado do Plano, sobre a cultura e o desenvolvimento global, económico e social, num país, no caso Portugal...

E um destacável sobre os jogos tradicionais portugueses de Maria Graça Guedes, assistente do ISEF do Porto...

Já viu o prejuízo se não conseguir encontrar o n.º 8 da «Intervenção»? Bem, por causa disso, vamos quase duplicar a tiragem neste número. Mas é melhor fazer uma assinatura.

Aproveite enquanto elas não aumentam, o que não poderemos garantir quando sair o n.º 8.

Escreva-nos já, a fazer um pedido de assinatura, mas se já é assinante, lembre-se que «tem obrigação» de divulgar 4 revistas. Peça-nos num simples postal, claro. Se escrever uma carta com críticas, sugestões, ou uma reflexão ou artigo, tanto melhor é que é para isso que a «Intervenção» serve... Para isso e não só; também para tudo aquilo que os nossos amigos, assinantes e leitores querem que ela seja, e cuja participação está a aumentar continuamente.

Cá continuamos a contar e a exigir essa colaboração... o mesmo é dizer: cá continuamos a esperar que a Intervenção seja o seu projecto...

SUMÁRIO

Sociedade pedagogia e espaços	2	26	Movimento e desenvolvimento
Cultura e animação cultural	8	27	Destacável — Aspectos do cinema de animação
Animação: uma política integrada de animação sócio-cultural	10	41	Os primeiros jogos populares transmontanos
Carta enviada ao Conselho da Europa pela Intervenção	14	46	Grupo de trabalho de alfabetização de Almada
Estatuto do animador-II	16	47	Conceitos de música
A alfabetização integrada no processo de animação sócio-cultural	19	48	Animação e as escolas
O meio ambiente sonoro e a criatividade musical	22	49	Informação
A paisagem sonora		51	Os amigos escrevem
Animação teatral	24		

INTERVENÇÃO

São numerosos os especialistas, sociólogos, psiquiatras, etc... que tentaram abordar a questão da influência do espaço nos fenómenos psicológicos e sociais.

Uma parte destes especialistas têm-se manifestado bastante prudente quanto à influência directa do espaço.

Em 1968, no Colóquio de Royaumont, não se concluiu a directa influência dos espaços urbanos nas nevroses. Pretende a maior parte dos sociólogos atribuir às relações sociais e humanas o factor determinante, sendo o espaço um meio potencial que favorece ou desfavorece tal ou tal reacção.

É, no entanto, bastante conhecida em psico-sociologia, a posição de centralidade espacial, como factor catalizador de uma maior densidade de comunicações. Daí que, o lugar do corte da mesa oval de conferência, seja considerado como potencialmente o melhor lugar para a liderança dum grupo.

Mas, de uma forma mais determinante, cabe ao Doutor Sivadon a análise do espaço como elemento importante no psíquico. No hospital psiquiátrico de Marcel Rivière, este médico pretende instituir uma terapêutica através da articulação de espaços de securização e espaços que provocam a insegurança. A aquisição da autonomia faz-se à medida que se adquire uma capacidade de afrontar o espaço inseguro, podendo o «paciente», constantemente, abrigar-se nas zonas que lhe proporcionam bem-estar e tranquilidade. Este psiquiatra baseia-se nos estudos de etologia iniciados por Konrad Lorenz sobre o «instinto de território».

Estas questões são ainda muito discutíveis pois a influência do espaço não aparece desligada doutros vectores e não tem apenas uma carga unívoca. Assim o espaço é uma **relação**. Essa relação leva em conta a carga criativa do indivíduo ou dos indivíduos no confronto ao meio ambiente. Por isso, a influência do espaço tem a ver com a predisposição sócio-cultural e psicológica das pessoas que recebem o impacto dos objectos materiais que explicitam as coordenadas do espaço. E muitas vezes a «segurança do território» ressalta pela contraste com o espaço envolvente à zona de protecção.

Factores múltiplos intervêm na relação homem-espaço. A organização arquitectural de Grigny-la-Borne, com os seus espaços verdes, as cores feéricas e as formas sinuosas dos edifícios, não permite só por si animar e catalizar relações humanas. Ai habitam diferentes categorias sociais de habitantes, separados por barreiras de linguagem, marcados pelo desenraizamento, pelo cansaço dos vai e vem alternantes, resultantes do trajecto quotidiano ao local de trabalho longínquo, agravado ainda pela fadiga asfal-

sociedade pedagogia e espaços

A. JACINTO RODRIGUES

fante duma actividade de «mão-de-obra banal» a que são sujeitos os trabalhadores estrangeiros e os trabalhadores franceses moradores nas cidades dormitórios.

Por outro lado, a segurança e o equilíbrio ressentidos pelos habitantes da aldeia de Noisiel-sur-Maine, resultante da urbanização paternalista de Menier, não deixa de espantar. Porém o espaço repressivo, a rotina assegurada, devem entender-se aqui como um esquema que tem pelo menos a virtude de estar revelada e que aparece em contraste com a insegurança do desemprego que ameaçava o proletariado do século XIX.

O bairro de lata com a ausência de equipamentos higiénicos e técnicos, tem no entanto duas virtudes: ser um espaço organizado pelos habitantes com uma base de afinidade; apresentar-se também como um gueto de «securização» face à inospitalidade exterior. As relações dos seus moradores permitem maior solidariedade e maior vontade de transformação dos aspectos negativos deste «habitat» subequipado.

É preciso, a nosso ver, escapar à tentação demiúrgica de alguns arquitectos que pretenderam e pretendem reconstruir o mundo como se uma nova sociedade nascesse dum espaço reestruturado. Mas é também necessário escapar a esse simplismo mecanicista de Kaganovic que dizia em 1931 que na URSS «as nossas cidades tornaram-se socialistas no momento da Revolução de Outubro...»

Com efeito, não basta expropriar das mãos da burguesia os meios de produção. É necessário ainda destruir a base material da cidade, o envelope urbano que tende a reproduzir a ideologia da sociedade anterior e a impedir a construção da nova sociedade. O tamanho ciclópico das grandes «megapolis» constitui uma dificuldade no estreitar das relações cidade-campo. Os edifícios hierarquizando espaços, as zonas sectorizadas e especializadas da cidade, ameaçam perpetuar a divisão técnica e social do trabalho da sociedade capitalista.

reflexão

Será possível separar influência social e política, da influência do espaço?

O corpo

O corpo responde às agressões do mundo exterior através duma protecção quase imperceptível. A couraça muscular, de que fala W. Reich, é o resultado das pressões sociais no nosso organismo.

O nosso corpo é pois um «modelo» sobre o qual podemos ler as impulsões vitais, as adaptações dinâmicas face ao meio e, por outro lado, a rigidez defensiva resultante dos traumatismos.

O corpo humano é pois a expressão espacial de uma estrutura intelectual e afectiva que se foi desenvolvendo ao longo da evolução biológica e social.

O corpo humano moldado por factores internos e externos torna-se também produtor e reproduzidor de uma praxis.

Reich mostra-nos que o corpo é núcleo gerador, é base material de uma produção vivencial. A produção gestual veicula e explicita um modo de ser e estar no mundo.

Toda a actuação do homem tem pois uma mediação no «biótipo». Este «biótipo» é considerado por Reich como tendência. Não se pode pois, mecanicisticamente, aceitar esteriótipos inflexíveis à maneira de uma certa caracteriologia antidialéctica.

Os vectores históricos e sociais introduzem modificações no comportamento dos homens. Assim podemos explicar a relação dialéctica complexa entre indivíduo e sociedade. A situação de classe, a prática social desempenham um papel preponderante. A agressão do capitalismo actua no operário mas revela neste formas de luta: o proletário ao responsabilizar-se pela sua subsistência e autonomia adquire uma concepção do mundo, da vida. O proletário na solidariedade de classe encontra uma força que tende a contrariar a submissão, a frustração veiculada pela dominação e exploração capitalistas.

A complexidade, resultante da integração de múltiplos factores, não deixa, no entanto, de permitir que o corpo se torne um «hieróglifo» das várias interacções que aí se inscrevem.

Assim como, para a engorda ou para a disciplina do trabalho, o homem castra o suíno ou o cavalo, a sociedade tem formas particulares de mutilação no

corpo humano. O significado de algumas dessas mutilações é complexo: as tatuagens, o furo nas orelhas e a circuncisão são as marcas deixadas por rituais, por valores culturais e ideológicos.

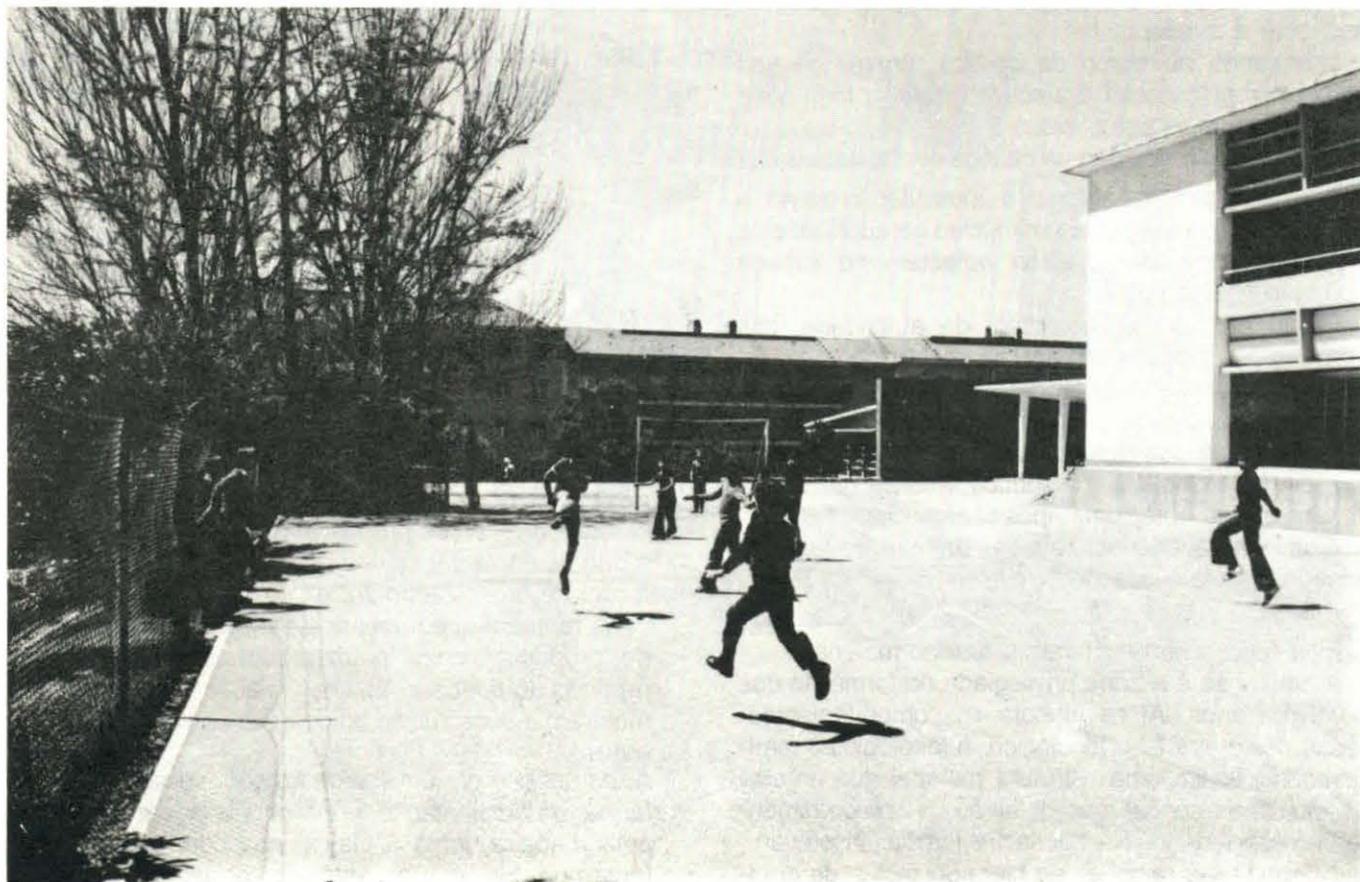
Porém mutilação ainda mais subtil é a que não se retalha na carne com instrumentos, mas que indelevelmente marca o nosso corpo pela rigidez da pelvis, da nuca e dos maxilares. Mutilação feita de frustrações acumuladas ao longo da repressão.

Assim o corpo é terreno onde a agressão social intervém. Assim o corpo é o território enfeitado, escondido ou agredido pelos valores ideológicos, pelas relações sociais.

As cores dos produtos de beleza avivam os lábios, as faces e realçam os olhos. O sexo é escondido enquanto outras partes, e outros contornos do corpo são valorizados. Outras zonas, como a mão esquerda, são subestimadas em favor de uma maior dextriedade da mão direita por exemplo.

O corpo é expressão miniaturizada das relações sociais duma sociedade, reflectidas no espaço em geral. O corpo humano é simultaneamente matriz e núcleo gerador, base material e ideológica da produção gestual, da praxis comunicativa do indivíduo inserido nas relações sociais. Esta produção gestual e comunicativa não é apenas de natureza psicofisiológica. Trata-se de uma resposta social às condições históricas em que se situam os indivíduos.

A evolução histórica, para além de se manifestar na evolução biológica que culmina hoje na etapa do «homo sapiens», pode também ver-se na tecnologia que o «homo faber» foi construindo como mediação entre a criatividade transformadora do homem e a natureza. A série de instrumentos, enchada, macha-



do, arado, martelo, serra... e, finalmente, toda a aparelhagem técnica e científica da nossa época, são o prolongamento histórico que o homem criou pelo trabalho na relação entre o cérebro e a mão.

Certas zonas do corpo, como mostrou Reich, aparecem como mais aptas a caracterizar conflitos e tensões: os segmentos da couraça são o conjunto de órgãos e músculos que possuem um funcionamento cooperante numa dada expressão afectiva. Também, nesses segmentos, se inscrevem as cóleras, as frustrações sexuais, o choro reprimido, as angústias e a repressão autoritária. Seria simplismo mecanicista apenas ver os factores externos a modelarem os mecanismos de resposta do corpo. Toda a realidade é contraditória. Quando se tenta modelar, amputar, reprimir, o corpo reage. A sociedade impregna valores, mas o Eros é força que luta, que se rebela ou se deixa esmagar para surgir de novo em formas diversas, em novas contradições.

Este elemento contraditório deve estar sempre presente para impedir visões lineares, leituras mecanicistas simplificadoras da realidade dialéctica do nosso corpo e da sociedade.

reflexão

Qual a importância do biótipo no comportamento social?

Qual a importância que devemos dar ao trabalho sobre o nosso corpo?

Teremos de mudar a sociedade primeiro?

Teremos de iniciar desde já um trabalho de terapia no nosso próprio corpo para mudarmos a sociedade?

A casa familiar

Grande parte das agressões iniciaram-se nos primeiros anos da nossa vida. Impossível, portanto, esquecer a família.

Interagindo no corpo da criança através do seu comportamento social e afectivo a família forja nova modelagem mais complexo.

Trata-se da mediação da criança com a sociedade.

A modelagem caracterial e muscular inicia-se e processa-se na família. Este «núcleo gerador» veicula as relações sociais que se reflectem no espaço ocupado pela família.

Órgão produtor e reprodutor da autoridade, das normas, dos tabus, a família, na sociedade capitalista, aparece também como terreno selectivo de classe.

O meio envolvente dificulta ou proporciona as condições de sucesso nos actuais modelos escolares.

A situação social e económica propicia ou não as «chances» de obter uma «posição» social.

A situação económica, através da herança, permite assegurar uma sucessão de classe no seio da família burguesa.

Esta função familiar tem um terreno material.

A habitação é a zona privilegiada da formação dos primeiros anos. Aí se elabora os comportamentos-base deste aparelho ideológico. A ideologia da família possui assim uma estrutura material que enraíza os rituais, as acções que definirão os comportamentos em sociedade. Na habitação familiar inscrevem-se também as relações de hierarquização, de disci-

plina, de especialização e de ostentação social. A sala de estar, a sala de jantar e os quartos espacializam funções sociais, normas e tabus culturais.

É de notar que, reproduzindo a divisão técnica e social do trabalho manifestada nas relações de dominação do homem sobre a mulher, a casa expressa também essa segregação sexual. A cozinha é o local mais frequentado pelas mulheres. À volta deste espaço situa-se também o local de jogos das miúdas, que imitam com as bonecas e os objectos culinários miniaturizados os gestos da mãe. O rapaz, é normalmente na rua, que encontra a iniciação dos seus jogos masculinos. Esta demarcação é ainda mais acentuada no mundo muçulmano, por exemplo, onde o geniceu exprime com mais vigor ainda a delimitação do espaço para a mulher.

A classe trabalhadora não está isenta destes mecanismos reprodutores da ideologia dominante. A burguesia tende a inculcar os seus valores morais como valores eternos e imutáveis a todo o resto da sociedade. Isto é, o peso a ideologia dominante no seio da sociedade de classes.

Mas assim como vimos para o corpo, também na família surgem valores contraditórios. A família é também cooperação, solidariedade e afectividade. Estes valores antagonizam-se com a repressão, com o egoísmo dominador das relações capitalistas. Esta ambiguidade é a ambiguidade de todo o effício ideológico da burguesia. A ambiguidade é o traço marcante dessa ideologia que reprime mas também tenta cativar pela adesão afectiva a determinados aspectos que integra ou mistifica.

reflexão

Qual o papel da família e da habitação familiar na modelagem dos condicionamentos afectivos e culturais no individuo?

Que tipo de família e casa poderia permitir maior criatividade e capacidade crítica nas crianças?

O território

Não podemos compreender o significado material dos espaços — território, cidade ou casa — sem analisarmos os conteúdos ideológicos da sociedade. Existe uma reciprocidade constante entre espaço e sociedade. Esta relação inscreve-se historicamente ao longo da evolução dos modos de produção. Estes vários modos de produção — comunitário e primitivo, modo de produção asiático, escravagista, feudal, capitalista explicitam a organização social e espacial ao longo destes vários períodos. Expressam as transformações das forças produtivas, as transformações no modo de implantação das sociedades no território e a forma de organização social.

As rupturas que marcam a passagem de um modo de produção a um outro modo de produção são rupturas do poder no seio das relações sociais, isto é, mostram a substituição do domínio de uma classe por outra.

A estratégia de uma organização social, de uma forma de implantação no território é condicionada pela maneira como a classe no poder reproduz as forças produtivas e as relações sociais de produção.

Esta maneira de organizar a reprodução das forças produtivas e das relações sociais é condicionada pelas relações de força das classes e pelas condições materiais, energéticas e tecnológicas ao longo do processo histórico.

A evolução histórica do território, a evolução da cidade, estão pois relacionados com o modo de produção. Ao longo do processo histórico, segundo o processo de produção, o tipo de energias e a organização social do trabalho apareceram formas diversas de urbanização.

Ao comunitarismo primitivo correspondeu, na primeira fase nómada de economia colectora de frutos e de caça, o abrigo simples e temporário: a caverna, a cabana, etc...

A aparição da produção agrícola vai determinar a fixação sedentária. A estratificação de classes aparece ligada a uma economia de excedentes que estimula a pilhagem e a guerra entre os clãs. Em situações particulares, geográfico-climáticas, sociedades organizaram-se no modo de produção asiático em que os grandes trabalhos colectivos são a expressão de uma organização social específica de sociedades teocráticas.

A sociedade escravagista, assente essencialmente na pilhagem e na guerra vai gerando novas relações sociais. A cidade concentra todas as relações de dominação e poder neste tipo de economia baseada fundamentalmente na guerra e na dominação administrativo-militar. Pouco a pouco as «villas» romanas transformam-se em uniades agrícolas.

No modo de produção feudal, o espaço articula-se em torno de três vectores essenciais de estruturação da sociedade feudal: a igreja, o castelo e o mercado.

O clero, a aristocracia e a burguesia nascente em torno dos mercados florescentes nos principais burgos, vão disputar a hegemonia do poder.

Quando a burguesia comerciante e, mais tarde, a burguesia industrial, vão liderar a sociedade, o território será marcado pela nova divisão técnica e social do trabalho e pelo novo processo de trabalho onde a indústria irá pouco a pouco conquistar a hegemonia do sector produtivo. É importante notar que o espaço aparece assim ligado às relações sociais de produção sucessivas. Mas os vários espaços amalgamam-se em ritmos mais lentos que os ritmos sociais. As transformações sociais implicam renovações espaciais. Isto explica os grandes trabalhos urbanísticos que aparecem em todas as épocas a adaptarem os antigos espaços às novas correlações de forças sociais.

Importa assinalar as várias contradições que surgem portanto derivadas do arcaísmo do espaço em relação às novas necessidades, dos novos modos de apropriação espacial pelas classes, das estratégias diferentes das classes.

Com o capitalismo, as forças produtivas entraram numa fase de crescimento acentuado. Com uma tecnologia, que serve os desígnios de lucro da classe no poder, perturbou-se mais profundamente o equilíbrio dos eco-sistemas. O modelo urbano-industrial veio reproduzir, de uma forma alargada, os focos de poluição do meio ambiente, a degradação da natureza e da paisagem, e o esgotamento dos recursos materiais e energéticos. O espaço poluído é hoje uma realidade quotidiana. Os detritos das grandes lixeiras da cidade, os fumos, os produtos tóxicos que envenenam e poluem os campos, os rios e o mar são



a nossa realidade do dia-a-dia. A agressão da paisagem urbana, com os edifícios em altura para maiores lucros, os engarrafamentos da circulação, o barulho dos veículos, são condicionantes que ajudam ao cansaço quotidiano dos cidadãos obrigados a percorrer os espaços fragmentados e especializados da cidade dividida pelo «zoning» (espaços de produção, espaços de distribuição, de «habitat», de lazeres, de decisão, de circulação, etc...).

Estas agressões fazem surgir no espaço uma nova formulação da contradição homem-natureza que, ultrapassando as contradições de classes, põe em causa a sobrevivência da espécie humana, o próprio destino planetário. É neste contexto que se desenvolve hoje uma tomada de consciência e uma luta ecológica apreendendo o espaço na sua relação com o conjunto da humanidade. Com efeito, sem negar o carácter de classe da apropriação do espaço na exploração da natureza, mas, pelo contrário, chamando a atenção sobre os seus efeitos devastadores, a ecologia põe em evidência que essas consequências negativas vitimizam não só as classes exploradas, mas também aqueles que pretendem beneficiar dessa apropriação privada e dessa exploração.

reflexão

Que tipo de relações se estabelece entre uma sociedade e o seu território?

Haverá simples determinação do segundo pela primeira?

A organização do espaço terá influência sobre conteúdo social?

Como é que a poluição se torna um factor de consciência e de unidade dos grupos sociais?

Qual a sua repercussão na transformação do modelo de sociedade?

A escola

O capitalismo é a resposta social — política e económica — ao conjunto de factores materiais e históricos numa dada situação. O que caracteriza a organização social do capitalismo é que a vida quotidiana, a actividade produtiva, distributiva e reprodutiva, é submetida ao controlo dos interesses da classe dominante. O capitalismo possui assim «uma estrutura auto-reprodutível e que reproduz as suas próprias condições e elementos».(1)

Esse controlo não se exerce por uma simples força ideológica dum grupo de indivíduos manipuladores. Como diz Althusser, «a ideologia tem uma existência material... Uma ideologia existe sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas.»(2)

Prosseguindo com a análise de L. Althusser, no capitalismo, há que distinguir entre o aparelho de Estado e os aparelhos ideológicos. No aparelho de Estado asseguram-se as condições políticas de exercício do poder da classe dominante. Por isso há uma unidade de comando e uma força repressiva capaz de intervir para assegurar a reprodução jurídico-administrativa do poder de classe. Este poder é antes de mais fazer aceitar, «legitimar» a apropriação dos meios de produção por uma classe, um grupo restrito da sociedade, recorrendo por isso à força, a uma lógica directamente repressiva. Os aparelhos

ideológicos pretendem prosseguir a mesma lógica repressiva. Porém, têm uma maior autonomia em relação ao poder do estado e são atravessados pela luta de classes. Com efeito, a ideologia não «legitima» pela força, mas procurando a adesão, propondo imagens da realidade embora fragmentadas e deturpadas.

A escola constitui um aparelho ideológico particularmente importante no capitalismo.

A escola possui, além do conteúdo ideológico dos programas, uma estrutura material. O edifício, as salas e a sua organização espacial, o mobiliário e a distribuição geral dos espaços em relação aos ocupantes da escola são a rede material por onde circula a ideologia e onde se produz e reproduz práticas sociais dominantes e dominadas.

A escola-edifício é isolada da prática social de maneira a impedir o confronto teoria/prática desmistificador da ideologia.

Na escola aparecem os mecanismos típicos da sociedade de dominação e exploração. Assim a espaços «ricos» — entrada do edifício escolar, gabinete da direcção, sala dos professores, estrado e secretária do professor na sala — se opõem espaços «pobres» — as salas de aula, as carteiras dos alunos, os corredores de circulação —; aos centros de decisão e domínio — estrado, secretária do professor, controlo do quadro — os centros de execução reservados aos alunos — carteiras, salas de aula...

Porém a escola mistifica as relações de dominação. O recreio é o lugar da permissão, da algazarra. Mas é apenas uma semiliberdade, vigiada e controlada, dentro dos muros da escola. O tempo de recreio é tempo de evasão, é o escape, da tensão renovada, da disciplina e do silêncio, impostos um quarto de hora depois, na sala de aula.

Por outro lado, o aparelho ideológico ele próprio é hierarquizado: escolas primárias, escolas de ensino secundário e liceus, escolas superiores e universidades.

Segundo estes escalões a burguesia exerce formas diferentes de dominação e selecção. A universidade, vedada quase na totalidade aos filhos dos trabalhadores, tem normalmente um espaço bem equipado e com um certo luxo. Prestes ao exercício da dominação os alunos universitários são exercitados mais à iniciativa. O domínio aqui é muito mais esbatido. Também o liceu é diferente das escolas técnicas. E o ensino secundário em geral diferencia-se dessa maneira geral de formar as massas populares ao mínimo essencial para o aumento da produtividade e para a inculcação dos princípios de disciplina, do mínimo cultural e ideológico que interessa à classe dominante e assegura a reprodução de automatismo elementares. Os edifícios, os espaços correspondentes a estes três escalões codificam a sua hierarquização.

Não podemos deixar de reconhecer que um progresso crescente de libertação tem vindo a proces-

(1) H. Lefebvre — «A reprodução das relações de produção», Publicações Escorpião.

(2) L. Althusser — «Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado», Editorial Presença.

sar-se ao longo da história das instituições pedagógicas. Há um processo de desenvolvimento da teoria científica. E isto tem contribuído na crítica à ideologia obscurantista e repressiva do passado.

O «magister dixit» da escola medieval foi ultrapassado pelo racionalismo que veio transformar as relações professor-aluno, o conteúdo do ensino e o equipamento espacial.

As condições de repressão foram cada vez mais banidas pois a teoria científica da pedagogia veio impor um ponto de vista de autonomização e espírito crítico. Porém, muitas das inovações, visíveis inclusivamente no «design» dos novos edifícios escolares e universitários, não passam de modernismos recuperadores da burguesia para uma maior eficácia ideológica e produtiva. As cátedras dos antigos escolásticos são cada vez mais rejeitadas. E os edifícios napoleónicos das escolas e liceus são substituídos por espaços menos hierarquizados. Irrumpem já por toda a parte da Europa experiências de «escolas abertas».

Graças a Ovide Decroly, Maria Montessori, John Dewey, Freinet, etc... o novo conteúdo pedagógico influenciou toda a concepção da escola repercutindo-se assim nos móveis, nos espaços. A experiência de Freinet merece aqui um particular relevo. A «escola» de Vence é quase uma anti-escola. As concepções de Summerhill e, mais recentemente, as reflexões de Ivan Illich na base da sua experiência de Guernavaca e da sua teoria da «descolarização da sociedade», estão a gerar novas experiências que tendem a romper o gueto fechado da escola tradicional.

É certo que estas experiências e teorias aparecem ainda hoje mais como «contra-poderes exemplares» do que como actividades oficiais. Com efeito, a teoria urbanística do «campus universitário» prossegue nas sociedades capitalistas altamente industrializadas. Esta perspectiva, contrariando a pedagogia da «escola nova» afasta os estudantes das comunidades sociais, fechando a população estudantil em «zonings» reservados apenas às implantações universitárias numa linha funcionalista. Deste modo os Governos têm conseguido asfixiar e isolar mais facilmente a contestação dos estudantes particularmente viva nos anos sessenta.

A escolarização (integração progressiva da escola em toda a sociedade) ou gueto de especialistas são as duas opções que se afrontam actualmente e correspondem a concepções ideológicas e políticas opostas.

reflexão

Em que medida modificando o espaço escolar se pode também actuar nas relações sociais?

A. Jacinto Rodrigues
— docente da ESBAP

A CONTINUIDADE DA INTERVENÇÃO ESTÁ ASSEGURADA...

Depois de um pequeno interregno, de publicação, *Intervenção* reaparece agora com a promessa de continuidade assegurada.

Em entrevista concedida pelo Sr. Secretário de Estado da Cultura à *Intervenção* que esteve representada pelo seu director — Eng. Luís Martins — foi reconhecida a validade do nosso projecto e a disposição da Secretaria de Estado da Cultura apoiar a continuidade da *Intervenção*. Simultaneamente soubemos da igual disposição da Secretaria de Estado da Juventude e Desportos que concedeu um subsídio de arranque que orça aproximadamente em metade da quantia mínima que *Intervenção* considerou necessária para a sua subsistência em 1978. Contudo com o apoio simultâneo da S.E.C., a concretizar ainda, considerou a redacção estar satisfeitas as condições para a saída da *Intervenção*.

Aqui estamos pois, reafirmando vivamente os nossos propósitos iniciais — sermos uma revista ao serviço da promoção cultural do povo português, da animação cultural e dos animadores culturais.

Este é o desafio que fazemos a todos os animadores culturais, amigos e leitores da *Intervenção*, exigindo a sua participação indispensável, única forma da concretização do nosso projecto.

A Redacção

INTERVENÇÃO PROMOVE DEBATE SOBRE A ANIMAÇÃO CULTURAL

Intervenção promove a partir deste numero um debate para o qual abre as suas páginas subordinado ao tema: **Os objectivos da Animação Sócio-Cultural no nosso país e o papel de uma revista de Animação Cultural, hoje e aqui em Portugal.**

Este debate para o qual exigimos já a participação dos nossos leitores será amplamente divulgado a partir da revista n.º 8. Basta enviar a vossa opinião para o Apartado 21064. Lisboa 2. **Cá esperamos.**

INTERVENÇÃO

POLÍTICA CULTURAL

cultura e animação cultural

FERNANDO NAMORA

A ideia de cultura e o intento de a incorporar no quotidiano dos estratos humanos que dela se viram arredados estão, como se sabe, na ordem do dia, e as diligências nesse sentido não esqueceram articular-se na necessária alfabetização sociopolítica.

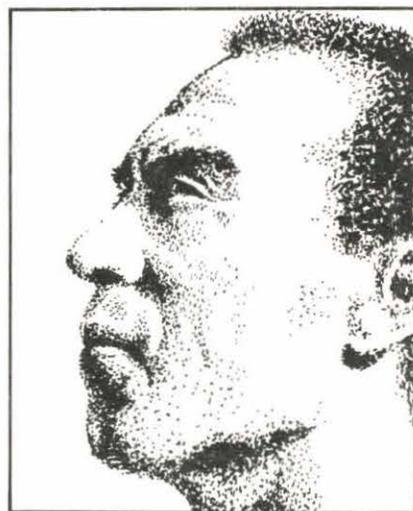
Ninguém deixará de aplaudir tais propósitos. Aos partidos caberá, em simultaneidade, orientar lealmente para uma opção. Que deve ser isenta da demagogia manipuladora da boa-fé dos que só agora foram acordados para a responsabilidade da escolha. Neste País que foi de trevas, nesta hora crucial, cada gesto e cada palavra contam. Neste País, nesta hora, há que ter, em todas as circunstâncias, o senso da ressonância histórica de qualquer das nossas atitudes, sobretudo daquelas que repercutem na comunidade. Para o melhor e para o pior, e por longos anos de aposta no devir.

E porque assim é, mais se justifica que a ideia de cultura se clarifique tanto quanto possível, desembaraçando-a dos convencionalismos que a têm desfigurado. Com efeito, suponho que, para a maioria das gentes, cultura associa-se a uma concepção elitista de sabedoria. Cultura, embora sob um halo nebuloso, confunde-se com erudição, não necessariamente especializada, mas, em todo o caso, aferida por um modelo refinado, sucedendo até que mais vezes se tem por instruído aquele que abordou múltiplos ramos do conhecimento sem se deixar absorver por nenhum, possuindo com quase todos a familiaridade bastante para lhes transpor a porta sem a insegurança de quem entra num quarto escuro. Homem cultivado, homem de livros, com curiosidades e saberes incomuns, e frequentemente também de falas que parecem excêntricas, compartilha, portanto, de uma sugestão de casta e, além disso, impregna-se fortemente de uma

tinta de viver passivo. A esse homem vogando por altas zonas acima do real tolerase, porém, tal passividade, que surge assim, aos olhos do consenso público, ora como benigna esquisitice, ora como uma espécie de regalia indissolúvel das coisas do espírito.

O primeiro ponto a clarear começa aqui. Enquanto esta ideia de cultura persistir, os esforços no intuito de consciencializar as populações em estado de obscurantismo e de as defender de uma receptividade crédula, não poderão ser tão frutuosa quanto se deseja, já que, por um lado, esses esforços parecerão deslocados do auditório a que se dirigem e, por outro, perderá o sentimento de que as palavras ouvidas, as manifestações culturais observadas (mas não saboreadas) correspondem a uma amostra artificial e fugaz daquela que diz respeito a uma forma de vida contemplativa ou ociosa, e de algum modo extravagante, por isso encarada com um misto de deferência, ironia e tolerância — para todos os efeitos, alheamento. Coisas deles, dos outros, que nada sabem da vida autêntica, daquela que é resposta activa aos desafios diários e não consente fugas às circunstâncias. Deste modo, as tais palavras ouvidas, as manifestações culturais a que se assiste, inscrever-se-ão no quadro do «espectáculo», do qual restará a lembrança de um mundo estranho e longínquo que por ali perpassou.

Que é, pois, verdadeiramente cultura, cuja noção importa definir e intuir, para que as pessoas a sintam onde quer que residam, onde quer que sonhem e lidem, onde quer que lutem, seja aonde for que se exprimam como células vivas do tecido social? A definição não é fácil precisamente porque terá de incluir tudo o que diferencia a existência como simples função económico-fisiológica da existência como acto participante e criador — um canto



profundo que irrompe de cada um de nós, indivíduos, e de uma sociedade enquanto organismo solidarizado no intercâmbio desses impulsos singulares.

A cultura será, por conseguinte, uma certa maneira de nos situarmos no mundo, interrogando-o, interpretando-o e refazendo-o, de nos dispormos no xadrez gregário, de uma certa maneira de conceber o trabalho, os lazeres e a fruição de tudo isso, uma certa maneira de apreender a novidade e de a legar, já transfusionada, aos que receberão de nós um universo inevitavelmente modificado.

Nada, pois, menos passivo que cultura. Todo o fenómeno cultural pressupõe alvoroço e adesão fecundante às coisas e aos seres — deles e delas recolhendo as linfas que, após subtis alquimias, irrigam o que de mais vital existe na trama colectiva. Nada menos passivo e nada menos aristocrático. Sabe-se aliás, que é nas épocas de crise, quando o homem joga astuciosamente com a sua esterilidade e o seu desespero, que se propõe uma cultura amaneirada, de difícil acesso, que, como todo o cerimonial ofuscador, não tem verdade nem tem fé.

O camponês que inventa uma dança ou uma cantiga referentes ao seu mundo de anseios e labo-

res, o pastor que, nas horas solitárias, esculpe bichos, objectos ou figurantes do seu agro, o aldeão que representa um auto tradicional e lhe acrescenta a sua perspectiva das paixões, o cidadão que pratica desporto num estádio, a criança que traduz, num desenho, uma cena familiar — todos eles fazem cultura, e fazem-na sobretudo, se cada um desses actos for diverso dos que, no tempo e no espaço, de algum modo se lhes assemelharam.

Porque é justamente na diversidade, e não na obediência a um figurino, que os valores culturais o são como tal e oferecem ao homem a chave da adaptação, o mesmo que dizer: da sobrevivência. Políticos, sociólogos, economistas, são agora unânimes em acusar de paralisadora a uniformidade para que tendíamos, reduzida a orbe, pela informação globalizada, às dimensões de uma vilória em que os acontecimentos e a instantânea reacção por eles provocada eram impostos aos homens de qualquer lugar e de qualquer contexto. O apelo, agora, mostra timbre bem distinto: é dirigido ao que existe de específico em cada povo, em cada agregado, em cada indivíduo, repositório decantado de experiências acumuladas, que a prática a todo o momento reformula, pois essa especificidade revela-se muito mais capaz de agir positivamente sobre o mundo, de integrar as verdades novas, de rectificar as desigualdades, do que a artificial padronização de um estilo de vida.

Assim há pouco René Dubos nos chamava a atenção para a extraordinária estabilidade biológica e psicológica do fenómeno humano, à qual se opõe, naturalmente, a plasticidade social. Mas o dinamismo desta, que reflete uma insaciada insatisfação perante os condicionalismos exteriores, será tanto mais actuante quanto preservar a identidade de uma organização estrutural já apurada. Quando se fala, bem justificadamente, em revolucionar os esquemas mentais para a edificação de uma sociedade diferente, aponta-se para um dos aspectos mais decisivos da problemática actual (e não apenas nossa); todavia, há que ter em conta que todo o organismo violentamente sacudido na sua composição tende, após a surpresa do abalo, a retrair-se como um protoplasma ameaçado, a recompor-se segundo os velhos esquemas. Tarde ou cedo, assistir-se-á ao refervilhar dos anticorpos mobilizados no sentido de bloquearem as forças sentidas como intrusas. As sintomatologias de «rejeição» (digamos regressivismo), de natureza existencial, ou política, ou cultural, que se vão observando e a que nenhum tipo de sociedade tem sido imune, bem o atestam. Nunca será abusivo equiparar a fisiologia das sociedades à fisiologia humana. E esta dar-nos-á úteis ensinamentos, sobretudo quando em presença de uma textura social particularmente frágil ou esclerosada. Num ou noutro caso, a resistência é débil.

A animação cultural, portanto, nesta fase de rudimentarismo das populações, deveria ter em vista fundamentalmente a sensibilização dos espíritos aos seus próprios valores. Ensinar as pessoas a servirem-se dos seus sentidos, a entenderem, a interferirem, a reconhecerem, afinal o significado e a relevância dos actos que as testemunham. Como escreveu Michel Guy: «dar ao público os meios de se identificar». O convívio com obras de arte, a romagem a monumentos e museus, a organização de exposições, palestras, festivais, de pouco valem, ou o seu vinco será efêmero, se as pessoas se sentirem de «fora», se não tiverem sido gradual e insistentemente preparadas para um desfrute genuíno. Daí que a cultura, para ser assumida e dinamizada, precise dos veículos mais diversos. E não dispense nenhum dos domínios da actividade humana, a escola, a oficina, o recreio, em todos eles deverá erguer-se uma antena que capte e transmita esse estremecimento pujante que vibra num povo inteiro quando tem alguma coisa a escutar e a dizer-nos.

Educar, revelar, adestrar o gosto. Mas, primeiro que tudo, incitando as iniciativas espontâneas dos interessados. De contrário, desenharemos abstracções num papel impávido, edificaremos templos mortos, como parece ter sucedido à maioria das Casas de Cultura com que muitos países, ditos civilizados, julgaram satisfazer as necessidades culturais dos cidadãos.

De Fernando Namora
in "A NAVE DE PEDRA"

No despacho normativo n.º 112/77 de 9 de Março de 1977 (que divulgámos na Intervenção n.º 3/4) assinado pelos Secretários de Estado da Cultura, Juventude e Desportos e Orientação Pedagógica, se propõe desenvolver seminários sobre a formação de animadores de acordo com o projecto «Animação: uma política integrada de ASC» do Comité de Educação Extra Escolar e do Desenvolvimento Cultural do Conselho de Cooperação Cultural do Conselho da Europa, iniciámos no nosso n.º 5/6 a divulgação deste documento do qual apresentámos as duas primeiras partes.

Hoje concluímos a divulgação deste documento com as duas últimas partes.

III. A ANIMAÇÃO SÓCIO-CULTURAL COMO ÉTICA

Incidências políticas e culturais

Nós insistimos pouco no efeito paliativo para não dizer terapêutico da ASC que apresentamos por vezes como uma espécie de compensação em relação aos elementos negativos da nossa sociedade, como qualquer coisa que permite minorar as desgraças e suprimir o desgaste humano e material.

É que a miséria humana e o desgaste apelam para uma acção imediata.

É necessário todavia, afirmar com vigor que a ASC não é um simples mecanismo de adaptação. Ela baseia-se em ideias sociais positivas que tenta realizar.

O animador, para citar P. Mouliner, trabalha não somente na sociedade mas trabalha a sociedade, ao serviço duma ética social definida.

Não se trata de qualquer nova **toquade** se bem que se a tenha associado recentemente a palavras em moda como compromisso, apropriação e participação. Assenta antes, numa longa tradição na qual se encontram, entre outros, os valores da democracia ateniense — Péricles na sua célebre oração fúnebre opunha o bom cidadão ao cidadão passivo e que simplesmente respeita a lei e as do cristianismo não sacerdotal.

É uma ética que se manteve durante toda a história da Europa e que, sempre que era posta em causa era reafirmada pelos filósofos políticos ou, ao nível dos acontecimentos, por um acréscimo brutal da acção popular.

Entre os principais artigos do seu credo, encontra-se a ideia de que os indivíduos não atingiram a sua verdadeira estrutura humana enquanto não exerçam um controlo activo sobre as comunidades às quais eles pertencem, e que se eles aceitam passivamente os factos sociais, ficam diminuídos e frustrados mesmo que possuam pão e jogos em abundância.

A isto junta-se a convicção de que o desejo de bem-estar dos outros é uma impulsão humana bastante forte e o facto de a negligenciar ou de a contrariar provoca uma insatisfação e tensões pessoais, sendo moralmente repreensíveis. Esta convicção é partilhada pela maioria das populações da Europa Ocidental e somente contestada por um punhado de moralistas excêntricos. Os que servem a causa da ASC

encorajam os indivíduos a levar uma vida mais satisfatória, somente possível quando estes princípios morais são aplicados.

Uma participação activa e fraternal na vida comunitária não é somente um meio de obter mais compromissos ou de se ver livre doutros, é um objectivo moral em si.

«Cidadania activa», participação na comunidade — chame-se-lhe o que se quiser, ela não pode ser introduzida na vida senão quando as condições são favoráveis, quer dizer, quando o indivíduo pode ver claramente que a sua acção tem uma influência real nas decisões que dizem respeito à comunidade de que faz parte. Sempre que a sua influência se reduz a uma aprovação maquinal, sempre que as verdadeiras decisões são tomadas sem a sua participação, nos gabinetes dos funcionários e tecnocratas, sempre que todo o pôr em questão das decisões autoritárias dos políticos administradores e especialistas é mal vista, desencorajada e ignorada, falar de participação não tem qualquer sentido, a democracia torna-se mais um artigo na **panóplia** dos mecanismos possíveis de gestão duma organização.

É por essa razão que a ASC procura promover a sociedade de participação e, na medida em que isso é um objectivo político, a ASC não pode pretender ser apolítica.

Ela é apolítica no sentido de que não está ligada a nenhum partido ou programa político de direita ou de esquerda, que não é por seu intermédio que trabalha para instaurar uma sociedade verdadeiramente democrática. Ela não vê essa sociedade democrática em termos de escolha entre tal ou tal tipo de legislação ou em termos de escolha entre tal ou tal tipo de legislação ou de estrutura sócio-económica, mas sim ao nível de novos modos de relações humanas, dum novo clima de opinião pública e duma qualidade de vida melhor. Tende para uma sociedade aberta, no sentido em que Karl Popper empregava este termo, na qual existe uma multiplicidade de diálogos na base de uma estima igual pelos valores e opiniões do condutor de autocarros e do cirurgião, do intelectual e do hippie, do industrial e da mulher do operário. A ASC pretende uma sociedade na qual seja plenamente reconhecido o direito do homem da rua de pôr em questão as decisões da autoridade (política, sociológica, científica, etc. — e na qual essas

autoridades tenham em conta essa contestação, na qual o elemento mais humilde das massas anónimas possa sentir-se certo de ter a sua palavra a dizer nas decisões que afectam a sua vida) que o são hoje aqueles que têm um nome, os grandes da indústria e da tecnologia dos sindicatos, da literatura e das artes, dos quais nós sabemos a partir dos seus **diários** e das suas memórias, com que facilidade modificam o curso da história ou «arranjam as coisas» com uma palavra aqui, uma chamada telefónica ali, pela formação de uma junta — comunicações confiantes numa fraternidade que compreende governos e governados.

A ASC pretende estender essa fraternidade a toda a gente. E não menos importante, tende para uma sociedade onde se reconheça o direito a resistir à pressão da maioria — o direito, como disse Camus, de fazer face à História e aos seus acontecimentos — de servir os interesses da minoria. Tudo isto é, evidentemente um ideal e não se poderá negar que muitas coisas existem na sociedade contemporânea talvez na estrutura psicológica da maior parte dos nossos contemporâneos — competitividade, exclusividade e amor da hierarquia, para não referirmo à insensibilidade e impaciência — que tornarão muito difícil o progresso para este ideal.

A ASC dando aos indivíduos (cada vez mais numerosos) o sentido do seu valor e a consciência de ser membro de pleno direito de uma comunidade, ela levará sem dúvida à multiplicação de situações, que muitos chamarão de conflito, mas só há verdadeiro conflito quando uma das partes recusa o diálogo aberto. As desordens, as manifestações e as confrontações produzem-se porque não existe o hábito da comunicação entre o público e as autoridades e porque não existem estruturas adequadas.

A ASC tenta fazer reviver as raízes da vida comunitária tão profundamente enterradas nas nossas sociedades urbanas.

Também no plano cultural, a ASC baseia-se num julgamento de valor positivo.

Não é um julgamento radicalista entre diferentes estilos de vida ou entre diferentes formas de arte.

É uma simples reafirmação da fé europeia na liberdade como bem último — a convicção de que a liberdade de escolha é preferível à restrição da escolha. Todavia, certos críticos cujo grau de sinceridade **não é** reconhecido que por eles próprios, quiseram ver na ASC um julgamento de valor a favor de certas formas e estilos de vida ou de certas formas de arte e o apelo para as divulgar às fontes do Estado no âmbito duma acção fundamentalmente dirigista. Estes críticos (alguns dos quais são inimigos declarados da democracia) podem exercer uma influência desastrosa. Os sociólogos insistem fortemente na necessidade de reconhecimento do pluralismo cultural, «pluralidade de valores» que é uma característica positiva das nossas sociedades.

É por isso que os governos se recusam a parecer impor normas culturais que se podem dizer derivadas de esquemas de cultura duma elite dominante. Se esta acusação de dirigismo prevalecesse contra a ASC seria melhor que esta permanecesse na sua relativa obscuridade actual de preocupação marginal dos diversos ministérios ou serviços municipais e de organizações benévolas.

Torna-se, pois, imperioso precisar nitidamente os seguintes pontos:

O Dirigismo não faz parte, em caso algum, da ASC. Convém, todavia, saber muito exactamente o que está por baixo deste termo e o seu contrário. A oposição ao dirigis-

mo pode nascer dum desejo apaixonado de liberdade e de igualdade.

Pode também todavia mascarar a indolência e «deixar andar», ou pior ainda, a aceitação mais ou menos lírica pelos privilegiados da cultura da ideia que a sua situação é pela natureza das coisas, uma situação de minoria à qual a maioria dos seus cidadãos é absolutamente incapaz de aceder e à qual, de qualquer modo, estes não aspiram.

Uma expressão como «o reconhecimento do pluralismo cultural» pode servir, sob o pretexto de se tratar duma ciência social para dissimular o facto de se abandonar largas camadas da população a um modo de vida que se sabe ser no fundo, menos satisfatório que o seu — uma espécie de **neologismo** científico para o que exprimia **dantes** de maneira mais brutal: «E tudo o que desejam é tudo de que são capazes». Nos momentos de desânimo, mesmo homens de boa vontade são tentados a aceitar este tipo de **apartheid** cultural, mas a maioria não se resignaria a isso de forma permanente.

2. O princípio da «**pluralidade dos valores**» implica a sã tolerância duma multiplicidade de opiniões minoritárias — a «sociedade aberta» de que se falou acima. Ele não pode ser (levado) a ponto de provocar a inibição total de toda a acção social. Toda a intervenção do Estado, da comuna, etc., interfere obrigatoriamente com o sistema de valores de cada um.

Desde a origem até à hora actual, a criação e melhoramento do sistema de instrução pública elevaram-no até aos valores dos que crêem no livre jogo do individualismo concorrencial.

Os governos agiram porque um respeito exagerado pelos valores minoritários mergulharia de novo a educação na atmosfera de amadorismo e de livre iniciativa do início do século XIX. Pois levada até à sua conclusão lógica, a pluralidade de valores, leva a uma aceitação oriental do eterno ontem — à paralisia por receio de perturbar o equilíbrio do mundo.

3. Mas, para voltar ao nosso propósito, a ASC não é dirigista. O julgamento de valor de que parte não é outra coisa senão a reafirmação duma proposição que é uma das pedras angulares do nosso tipo de sociedade livre. Pronuncia-se a favor do desanuviamento e não da limitação da personalidade a favor de uma valorização tão total quanto possível do potencial vital; em favor da liberdade de escolha das actividades por oposição às restrições impostas pela tradição, o hábito e a ignorância, a favor de uma possibilidade máxima de apreciar todas as formas de cultura da nossa sociedade, a favor duma multiplicação das responsabilidades permitindo participar mais na gestão e desenvolvimento da comunidade. Quem são — e quantos são aqueles que se levantarão para dizer que pensam diferentemente? E quem negará que é justo pedir que a ajuda do Estado seja posta ao serviço dessa liberdade? Bem poucos. A ASC não vai além desse julgamento de valor a favor da liberdade. Ela não implica a obrigação de nenhuma cultura ou estilo de vida reconhecido. Não se espere nem contrariedades, nem benefícios no plano profissional ou a nível social, nenhuma medalha de virtude cívica pela participação em tal ou tal experiência cultural ou pelos serviços a uma comunidade — nada mais para além da recompensa contida em por toda e qualquer participação em actividades de expressão ou exteriorização.

Ela não necessita da parte do Estado de dirigismo para além da colocação de equipamentos ou de pessoal e duma publicidade favorável.

4. A ASC reveste-se, pela sua própria natureza, de um aspecto não autoritário, livremente consentido e a sua forma e a sua orientação dependem da escolha responsável dos participantes. Técnicas eficazes, mesmo nas camadas mais tímidas da população, mais apáticas, foram elaboradas detalhadamente, nomeadamente em França.

Este tipo de participação é uma característica essencial da ASC por duas razões. É antes de mais uma salvaguarda contra um ambiente sócio-cultural que, sendo conforme as perspectivas dos peritos, permanece dissociada das grandes aspirações humanas. Encontramos um exemplo um pouco assustador desta tendência em «*Stadstrukturen von Morgen*» de Nicolaus Sombart onde se diz que o **habitat** de amanhã deve possuir uma arquitectura ascendente forçando os habitantes a abandonar o seu modo de vida restrito ao nível do solo, para passar ao plano «aéreo» pois o homem deve ser à medida da cidade e não a cidade à medida do homem. Além disso, a participação é uma característica indispensável da ASC **porque ela** é não somente o objectivo moral mas também o método essencial. Não pode incitar o cidadão a tomar parte activa na direcção da sua própria comunidade por métodos que o familiarizem apenas com o resultado das decisões tomadas por chefes, guardas, tutores e outros pastores de cultura, por muito **bem intencionados** que eles estejam.

Os aspectos positivos, missionários da ASC tanto no plano sócio-político como no plano cultural, atrairão inevitavelmente a crítica.

Não se trata de um simples conjunto de técnicas mas um movimento. Resumindo, pois:

Nas páginas precedentes, expusemos resumidamente as razões pelas quais apresentamos a seguir uma declaração de política em matéria de animação sócio-cultural enquanto esperamos que a sua recepção pelo Comité de Educação Extra-Escolar e do Desenvolvimento Cultural e pelo CCC, assim como as medidas a tomar a seguir mostrem a via à Europa.

IV. PROJECTO DE DECLARAÇÃO POLÍTICA EM MATÉRIA DE ASC

Considerando que:

1. Nas sociedades nacionais que formam o Conselho da Europa, certas proposições fundamentais são tidas como evidências às quais a acção dos governos se deveria conformar e que todos os países interessados assinaram tratados que implicam obrigações;
2. Estas proposições impõem permanentemente aos governos o dever de cuidar no âmbito da constituição e das leis, que todos os cidadãos tenham maior possibilidade de se exprimirem e de se expandir e possam sem restrições aproveitar-se de toda a gama de experiências sócio-culturais que oferece a sociedade;
3. Sempre que para indivíduos, grupos ou categorias da população, o exercício destas liberdades se encontre limitado, os governos têm o dever de procurar eliminar essa desvantagem;
4. A despeito dos grandes progressos realizados na supressão dessas desvantagens graças às políticas fiscal, educativa e social, a livre escolha de actividades sócio-culturais é ainda, em todos os países europeus fortemente restringido para uma grande parte da população;

5. Essa desvantagem refere-se essencialmente a hábitos mentais, restritivos, a uma ausência de aspirações e a tipos de comportamentos herdados do passado e não nasceu de sistemas sócio-económicos ou educativos actuais;
6. Os mecanismos normalmente considerados como constituindo o sistema de ensino e colocados sob a responsabilidade dos poderes públicos competentes, preocupados como geralmente estão em assegurar a igualdade de hipóteses de carreira e a produtividade máxima, são incapazes por si próprios de corrigir esse desequilíbrio que tende a anular a sua própria contribuição no investimento social;
7. Esta situação exige urgentemente uma acção governamental pelas seguintes razões:
 - ela é em grande parte responsável pelo descrédito crescente que a democracia sofre e do facto das noções de ordem e direito serem rejeitadas com impaciência.
 - favorece um consumo gerador de inflação e contamina as relações no mundo industrial, lesando assim o equilíbrio da economia;
 - está na origem de um sentimento generalizado de insatisfação e de frustração que ameaça esgotar as fontes sociais, particularmente no domínio da saúde mental;
 - é um poderoso factor de escalada no desperdício dos recursos naturais e degradação da biosfera;
8. A democracia traz em si mesma a obrigação moral de trabalhar para a instauração duma sociedade na qual todo o cidadão sabe que dispõe duma voz que será respeitada nas decisões que afectam a sua vida e a da sua comunidade.

É pois, urgentemente recomendado:

- a) que os governos tomem mais consciência de toda a extensão destas desvantagens nas suas populações e se dêem conta que as autoridades competentes — educação, saúde, protecção social, alojamento, etc., não as podem remediar senão insuficientemente pois actualmente as responsabilidades estão dispersas e nenhuma destas autoridades esta encarregada desta tarefa prioritariamente entre as suas numerosas responsabilidades.
- b) que os governos elaborem e apliquem uma política distinta da ASC e lhe atribuam, na planificação nacional, uma importância igual à que atribuem às políticas em matéria de educação, alojamento, protecção social, etc.
- c) que esta política vise os seguintes objectivos:
 - atenuar, para finalmente eliminar, o **handicap** sócio-cultural e dar a todos oportunidades iguais nesse domínio;
 - diminuir, para finalmente eliminar, o fosso sócio-cultural entre as camadas sociais;
 - criar condições próprias para incitar o maior número de pessoas possível a fazer valer plenamente as suas potencialidades próprias assim como os benefícios que elas podem encontrar na associação com outros;
- d) sabendo que o efeito de uma tal política não pode ser quantificado se preveja um meio de avaliar objectivamente os progressos realizados fazendo apelo, periodicamente, a indicadores tais como:
 - o número de pessoas que participam activamente em agrupamentos de beneficência, associações de inquilinos, associações de pais, professores, grupos de

- protesto, formações religiosas, sociais e políticas;
- o número de pessoas que exercem o seu direito de voto por altura das eleições;
 - o número de pessoas participantes em actividades musicais ou dramáticas de amadores, praticantes de um desporto, participantes em actividades educativas ou que frequentem as bibliotecas públicas.
- e) que o pôr em marcha desta política seja confiada a um organismo dispondo de competências globais que possa centralizar as actividades dos ministérios e dos governos locais e seja dotado de recursos suficientes.
- f) que a 1.^a tarefa desta autoridade seja planificar e esboçar — ao nível dos programas e da organização — um sistema para a formação de animadores profissionais assim como de todos os que qualquer que seja a sua profissão cuja actividade sirva ou possa servir a ASC.
- g) que o estabelecimento de ligações operacionais entre a ASC e a Educação visando a que os dois sectores se completem e desenvolvam ao máximo a sua eficácia, seja considerada como uma tarefa de igual importância.
- h) que uma prioridade comparável seja reconhecida à planificação e à aplicação de técnicas e métodos, permitindo à rádio e à TV, que exercem uma influência enorme e durável sobre a população, desenvolver-se de modo, não somente a oferecer uma distração passiva, mas a apelar para uma resposta activa crítica e criadora à qual será necessário dar meios materiais para se exprimir.
- i) que no enunciado como na aplicação desta política fique bem claro que fora da afirmação da convicção fundamental que é necessário promover a liberdade, não está em causa impor tal ou tal valor cultural, tal ou tal tipo de vida ou de comportamento. É necessário precisar que esta política visa uma democracia cultural verdadeira na qual todos os modos de vida e formas de actividade legítimas serão respeitados na medida em que permitam a expressão e a realização pessoais, assim como a comunicação social. Isto estende-se, bem entendido, a tipos de cultura que dantes eram inacessíveis à maioria dos que actualmente se democratizam;
- j) que seja igualmente precisado, no plano teórico e prático, que se a iniciativa vem em numerosos casos do governo ou órgãos dele dependentes, um dos elementos fundamentais da ASC é que ela comporta uma participação tão completa quanto possível dos indivíduos e das comunidades interessadas ao nível da planificação e da direcção, e que essa participação é indispensável tanto como método, como objectivo;
- l) que se tenha consciência que é tanto mais difícil obter essa participação quanto o **handicap** sócio-cultural é mais marcado; donde a necessidade de fazer apelo a técnicas especiais tendo em conta as possibilidades de atraso e dos obstáculos que devem ser ultrapassados pacientemente graças a um verdadeiro diálogo mesmo que os planificadores não vejam interesse nisso;
- m) que se reconheça honestamente que a ASC implica uma modificação das relações pessoais no conjunto da sociedade, que ela deseja um tipo mais igualitário de vida sócio-cultural e sócio-económica graças ao alargamento da tomada de consciência, das faculdades críticas, das responsabilidades, da confiança na expressão pessoal e no respeito por si própria e que, agindo a todos os níveis inclusive a vida económica e política, a ASC é um factor de mudança social, permanecendo apolítica no sentido

de que não é o resultado nem o corolário de nenhuma acção de partido.

- n) que é necessário velar para que a ASC não seja mal compreendida e considerada como dizendo respeito exclusivamente a uma esfera particular de actividade, tal como as artes ou a cultura no sentido tradicional do termo ou reservada a certas categorias sociais, pessoas de rendimentos fracos e necessitadas ou habitantes de bairros de lata. Se os mais necessitados estão no primeiro plano das nossas preocupações não há dúvida que a Animação Sócio-Cultural engloba todos os domínios da actividade comunitária a todos os níveis da sociedade.
- o) que os governos ao planificarem a efectivação da sua política tenham em conta os pontos d), e), f), g), h) e k) acima referidos, das buscas em curso e dos estudos comparativos e relatórios estabelecidos sob a égide do CCC em domínios tais como os métodos de avaliação, as estruturas governamentais, a formação de animadores, as relações entre programas educativos e sócio-culturais, a animação pelos **mass media** e as técnicas próprias para obter uma participação positiva.

«ACERDA DOS ERROS»

Não pensamos evidentemente aqui justificar os inúmeros erros tipográficos e gralhas, que têm surgido abundantemente nos diferentes números da Intervenção, e que diminuí o interesse da sua leitura e logo da sua qualidade, que também passa por aqui...

Mas se isso é motivo de autocritica, não é evidentemente motivo para daí inferir qualquer significado ideológico desses erros...

Mas isto vem a propósito pelo facto de termos na última revista cometido uma gralha que levantou protestos, o que é justo, mas que mais do que isso levantou algumas considerações e interpretações sobre a «gralha». Tratou-se de no artigo «Estatuto do Animador», termos divulgado um projecto de Estatuto assinado pela «Equipa Nacional de Animadores da FAOJ», o que provocou quer por parte do FAOJ quer por parte de elementos que faziam parte dessa equipa, algumas deduções sobre o seu significado.

Isto deve-se (embora não seja justificação) ao facto de ter ido para a tipografia uma fotocópia do projecto de Estatuto, cujo original policopiado tinha sido editado pela «Equipe Nacional de Animadores do FAOJ».

O nosso erro não foi, escrevermos esta denominação, porque não o fizemos, mas sim de não a termos feito proceder de «-ex».

Com efeito esta equipa que foi demitida quando da nomeação dos responsáveis para o sector do 1.º Governo Constitucional, foi a única existente; nunca houve outra Equipe Nacional de Animadores nem antes nem depois no FAOJ, nem em qualquer outro organismo ou departamento oficial. Contudo aqui fica as nossas desculpas...

Um erro lamentável, esse sim, deu-se na entrevista que fizemos acerca do levantamento cultural em que participou o escritor Mendes de Carvalho e cujo nome foi trocado na impressão, tal como o do nosso colaborador Manuel Brito, que iniciou a sua colaboração na Intervenção com os Parques Infantis em destacável do n.º 5/6.

A ambos pedimos as nossas sinceras desculpas.

ANIMAÇÃO / ANIMADORES

INTERVENÇÃO

1 — Breve referência à situação portuguesa

Não nos compete a nós fazer uma descrição exaustiva da situação portuguesa. Arriscamos, contudo, uma análise sucinta da situação social e cultural portuguesa para melhor nos permitir localizar a importância, no nosso país, da animação sócio-cultural e da nossa acção enquanto um grupo organizado de animadores, e de uma revista de Animação Sócio-Cultural.

Se nos países europeus com uma situação democrática estabilizada, com os problemas sociais mais prementes resolvidos, se apresenta de fulcral importância a definição de uma Política de Animação Sócio-Cultural, com vista à diminuição das diferenciações de ordem cultural existentes, com vista a uma real democratização cultural e social, em Portugal essa política torna-se cada vez mais de uma importância e significado imprescindíveis.

As tremendas diferenciações herdadas do fascismo, de ordem económica, social e cultural, todo o seu hermetismo ideológico e cultural, com as suas ambições colonialistas, que fazia de Portugal simultaneamente um país colonizador e colonizado, asfixiou todas as iniciativas de ordem cultural que o não servissem — o mesmo é dizer que estivessem ao serviço do desenvolvimento das capacidades integrais do homem — afastou largas camadas populacionais do acesso à educação e à cultura, para que assim melhor pudesse perpetuar uma sociedade baseada na injustiça, na exploração e na discriminação social.

Se o 25 de Abril veio permitir a transformação deste estado de coisas, contudo a situação cultural, existente não se alterou dum maneira significativa em todo o país, e arriscamos mesmo a dizer que a ideologia fascista não foi de todo suprimida e se continua a manifestar (1), aproveitando-se das massas populacionais com um deficiente nível cultural.

Entendemos mesmo que a definição e a concretização de uma política de animação cultural não é só fundamental para a consolidação da democracia como ainda para a sua construção, segundo os princípios consignados na nossa Constituição.

2 — O QUE SOMOS, O QUE QUEREMOS SER

Se essa política não está ainda definida, há contudo, disseminadas por esse país, iniciativas e trabalho de ordem cultural que, embora desconexas, são de importância assinalável.

Se, há pouco, falámos das ambições fascistas de descobrir novas terras, põe-se como tarefa importante de hoje o descobrir a nossa terra, todas as suas riquezas culturais, de Trás-os-Montes ao Minho, às

carta enviada ao Conselho da Europa pela Intervenção

Beiras, regiões tão desfavorecidas quanto isoladas, quanto ricas em matéria de tradições dispareas.

Portugal é, neste aspecto, pela sua diversidade geográfica e cultural, um campo fecundo de trabalho e que se apresenta como uma «aventura» apaixonante de descoberta e valorização da cultura de um povo que anseia e luta pela sua libertação do obscurantismo e exploração a que foi submetido durante largos anos.

Se em Portugal é necessária uma Política cultural, ela é uma política de animação sócio-cultural e terá necessariamente que ter em conta estas experiências e tradições, ligá-las, dar-lhes perspectivas e apoio necessário à sua sobrevivência e concretização.

Acrescente-se ainda (se isto não fosse ainda suficiente) que num país em que os recursos não abundam e, em que há ainda camadas populacionais (principalmente do interior) que não satisfizeram ainda necessidades básicas, a animação sócio-cultural pode ser um poderoso meio de incentivar as populações (nomeadamente através dos seus órgãos locais e de base), a levarem elas próprias a efeito, e contando com as suas próprias possibilidades, a satisfação dessas necessidades.

Não pretendemos, contudo, com isto, diminuir ou anular (evidentemente), as responsabilidades que o governo tem de proporcionar a essas populações o direito que têm de verem satisfeitas as suas necessidades básicas.

3 — O APOIO QUE PRETENDEMOS, O NOSSO PROJECTO

Se subscrevemos os princípios gerais de animação sócio-cultural do Conselho da Europa, isso não quer evidentemente dizer que abduquemos, sob pena de desvirtuarmos esses mesmos conceitos, de assumir a responsabilidade de recriarmos uma prática (e teoria subsequente) de ASC para o nosso país, de acordo com as nossas necessidades, de acordo com a sociedade que queremos construir.

Daí que Intervenção, ao surgir e ao afirmar-se como uma revista de animação sócio-cultural, e, acrescentando-se, a única em Portugal, tenha por objectivo, a partir da confluência de todas as experiências culturais e culturas próprias de cada região, de todo o país (sem aceitar uma eventual supremacia de umas face a outras), perspectivá-las, permitindo assim a prossecução deste objectivo.

Intervenção não é, fundamentalmente, uma revista de formação de animadores (essa responsabilidade é dos organismos oficiais), é antes de mais um ponto de encontro, uma tribuna, um espaço de discussão ao

serviço de todos os que estão empenhados, por este país, numa prática de ASC. Daí a sua importância.

Contudo, a «Intervenção» é só parte do trabalho que queremos desenvolver.

Um centro de documentação que não apoie só a revista, mas dinamize a formação de grupos de trabalho com o objectivo de procura e recolha de aspectos de cultura tradicional portuguesa, de aprofundamento de metodologias afins à animação, e que sirva igualmente de apoio e informação sobre ASC às instituições que o solicitem, é um dos nossos objectivos.

Assim, o CEDAC (Centro de Estudos e Documentação de ASC) não é uma biblioteca passiva, mas um centro vivo de encontro, de discussão, descoberta e investigação de ASC.

Pretenderia, além disto, o CEDAC editar os trabalhos que se forem desenvolvendo através de cadernos (não periódicos ou de periodicidade lata, isto é, quatro por ano, por exemplo), e mesmo editar trabalhos de técnicos internacionais sobre ASC (que nos advirão pelo intercâmbio que queremos fomentar com organizações internacionais de ASC).

Com os nossos cumprimentos,

«Intervenção»

Revista de Animação Sócio-Cultural

 Edições **SEARA NOVA**

COLECÇÃO CARROCEL

Textos de qualidade para as crianças, ilustradas por alguns dos nomes mais representativos das artes gráficas portuguesas.

OBRAS DE LÍDIA DA FONSECA



O GRANDE ACONTECIMENTO
Ilustrações de Álvaro Patricio
PREÇO: 80\$00



A MENINA TARTARUGA
PEÇA DE TEATRO INFANTIL EM 3 ACTOS
Ilustrações de Henrique Rui-vo
PREÇO: 100\$00



O LIVRO DA STELINHA
Ilustrações de António Pimentel
PREÇO: 80\$00
Uma colecção infantil na tradição de qualidade da



O LIVRO DA TERESINHA
Ilustrações de Soares Rocha
PREÇO: 80\$00

Uma colecção infantil na tradição de qualidade da

SEARA NOVA

R. Bernardino Lima, 42 — R-C

LISBOA

Condições especiais de venda para colectividades

(1) — Vide processos que a SECS instaurou a jornais tipo «A Rua», etc.

estatuto do animador (II)

Iniciámos no n.º anterior o estudo do Estatuto do Animador. Divulgámos 2 projectos de Estatutos, feitos por 2 grupos de Animadores portugueses.

Hoje divulgamos algumas experiências internacionais neste campo, recolhidas fundamentalmente das conclusões e relatórios do «Symposium sur la Deontologie, la Statut et la formation des animateurs», efectuado pelo Conselho da Europa em Bruxelas, Nov. 1974.

O nosso trabalho vai consistir de 3 partes:

- I — Deontologia do Animador
- II — Formação
- III — Estatuto

I — A deontologia dos Animadores

Recolha de Jean-Marie MOECHLI

1 — Introdução

Nos últimos anos, grandes divergências existem quanto à eficácia da Animação, ao valor da formação dada aos Animadores e mesmo quanto à existência de uma categoria especial de trabalhadores sociais — os Animadores. Desta maneira, a necessidade de uma deontologia do Animador, faz-se sentir de uma forma crucial, no preciso momento em que ela é a mais difícil de estabelecer. Assim, este documento apresenta-se como uma reflexão sobre a deontologia dos Animadores, devendo alimentar, se possível, os debates de um simpósio onde serão discutidos, numa interligação estreita, as questões do Estatuto e a formação do Animador.

2 — Tipologia prática dos Animadores

2.1. — Animador voluntário

O exemplo típico é o *militante* numa associação, num sindicato. Será também o dirigente de um grupo informal. Este Animador, essencialmente, pertence às «bases». Tem uma vontade enorme e exerce sobre o grupo a que pertence uma motivação essencialmente ideológica. O que o faz agir não é o dinheiro mas o desejo de fazer triunfar certas ideias.

2.2 — Animador especializado

Será um amador, que pelos seus conhecimentos específicos em determinada matéria, poderá ser modestamente pago para prestar ensinamentos. Estes Animadores podem surgir das «bases» mas, na maior parte dos casos, pertencem a outra origem sócio-económica e geográfica.

2.3 — Animador profissional

Será exemplo o animador de um Centro de Animação de Jovens ou de um Centro de Férias. Este Animador não pertence às «bases». A sua motivação é, na maior parte dos casos, de natureza ideológica. O facto de ser pago não constitui a sua motivação essencial.

3 — A situação do Animador

3.1 — O emprego do Animador

Não poderá haver animação que não seja num grupo ou numa colectividade. E só será o grupo ou a colectividade que poderão julgar a sua prática e o seu comportamento moral. Ao grupo e à colectividade deverá poder decidir as modalidades do contrato ou renunciá-lo.

3.2 — O Animador enquanto provocador ou mediano de conflitos

A acção do Animador consiste em permitir aos membros de um grupo, ao qual está ao serviço, identificar a sociedade e as suas próprias ligações com ela e por conseguinte, torná-los mais autónomos. Graças a esta acção, os conflitos profundos se revelam e tornam-se mais agudos: mais visíveis, mais explosivos, mais eminentes, mais reais. O Animador terá que ser, pela sua acção directa, «criador» do conflito, ou melhor, «revelador» do conflito. Pela sua acção directa, ele talvez consiga a intervenção no conflito.

3.3 — O Animador e o Poder

É preciso destruir o mito, aquele em que o Animador aparece destituído de qualquer poder, o de Animador — vítima consagrada. O Animador é dotado de um poder importante, tanto pela sua formação específica como pelo seu estatuto profissional. Por outro lado, a acção do Animador, não é o de transmitir um poder, mas o de multiplicá-lo pelos membros do grupo que anima.

3.4 — O Animador, a liberdade e a imaginação

Ressalta dos pontos precedentes que o Animador é um factor de liberdade; de liberdade cultural, o que quer dizer, de liberdade política também. Ele abre a via à imaginação criativa da colectividade, do grupo, da pessoa; ele favorece as condições de liberdade. Hoje, que isto se consegue, assiste-se a uma espécie de «corrupção» que inquieta, pois compromete uma ordem estabelecida. Este trabalho não é um trabalho sem riscos... Mas a liberdade e a imaginação são riscos que vale a pena correr.

3.5 — O Animador como pesquisador

Todo o trabalho de animação, é um trabalho de estudo e de descoberta constante. A sua progressão não se pode planear e deve-se dar ao Animador o estatuto de uma pessoa empenhada num projecto de pesquisa.

4 — Elementos de uma deontologia comum aos três tipos de Animadores

Se concordarmos com tudo o que foi escrito até aqui, principalmente os pontos 1 e 3, ver-se-á que é impossível elaborar um catálogo de direitos e deveres e de codificar as responsabilidades, por natureza, não codificáveis. Apesar disso, podemos estudar uma espécie de acordo sobre o qual, as partes — patrão e trabalhador, podem assentar o seu contrato.

Os três tipos de Animadores — voluntários, especializados e profissionais, têm exactamente o mesmo objectivo: a animação sócio-cultural, desenvolvimento comunitário e democracia cultural.

4.1 — Cumprimento dos contratos

Uma ruptura de contratos, escrito ou verbal, nunca será uma decisão unilateral do patrão mas sim, uma decisão do grupo que o animador anima.

4.2 — Servir o grupo

A grande missão do Animador é de pôr os membros do grupo em comunicação entre eles e com eles próprios. Deve ser ainda a de pôr o grupo em comunicação activa e recíproca com os outros grupos e com a sociedade, ao serviço de um trabalho bem difícil que é a identificação e autonomia dos elementos do grupo.

4.3 — Ter em atenção os objectivos globais do grupo

O trabalho pontual que desenvolve um grupo, deve inscrever-se num campo mais largo e mais profundo e é bem importante que o Animador consiga que o grupo tome consciência disso. Montar uma peça de teatro, não tem o mesmo significado se o objectivo é um produto acabado — a representação, o espectáculo — ou a expressão de um grupo, o resultado de uma reflexão colectiva de uma mesma realidade.

4.4 — Tornar-se inútil

Porque a animação visa a democracia cultural, a autonomia das pessoas, dos grupos e das colectividades, o Animador deverá desenvolver o poder potencial do grupo e dos seus membros, tornando-se, assim, inútil ao grupo.

4.5 — Pôr-se em causa

O grupo e o Animador devem estar continuamente em mudança. A sua actividade deve estar subordinada aos novos aspectos e às novas perspectivas que vão aparecendo. Isto não significa instabilidade, mas sim, o equilíbrio dinâmico do homem em marcha.

4.6 — Espírito de procura, de imaginação e de concepção

O Animador deve ser bastante lúcido e atento perante todo o trabalho que desenvolve em grupo. Deve pois evitar a rotina e a repetição pois, um trabalho de Animação implica a necessidade de imaginar novas formas de acção e reflexão correspondentes às novas fases dos seus projectos.

4.7 — Responsabilidade

Os métodos de animação são eficazes e têm um impacto bastante profundo na transformação das estruturas mentais e sociais das pessoas e grupos. Logo, o Animador terá que ter uma acção que não provoque a frustração dos membros do grupo, nem constitua uma manipulação.

4.8 — Reconhecimento e exploração do erro

A própria natureza da acção de um Animador — um trabalho de pesquisa — implica o erro que deve ser sempre integrado nas previsões e nos comportamentos do Animador. O erro deve ser circunscrito e explorado com vista a uma nova progressão no trabalho do grupo.

4.9 — Direitos do Animador

- Direito ao erro
- Direito à crítica, relativamente ao grupo e à instituição patronal
- Direito à participação em todas as determinações dos objectivos e meios
- Direito a convicções pessoais, manifestas ou não

5 — Deontologia específica aos Animadores profissionais

5.1 — Os pontos 4.1 e 4.9

Para o Animador profissional, as exigências são as mesmas mas mais acentuadas que para o Animador voluntário ou o especializado, pois o seu contrato é de natureza profissional.

5.2 — Contrato profissional

O contrato de um Animador profissional deverá ser sempre por escrito e feito pelas três partes interessadas: o grupo a animar, a entidade patronal e o Animador.

5.3 — Disponibilidade

Um trabalho feito com lucidez e seguro implica, necessariamente, que o Animador não se disperse por muitos grupos, simultaneamente. Deve ainda dispor de um leque razoável de horas livres à noite, sábados e domingos, pois serão nestas alturas, que muitos grupos desenvolvem as suas actividades. Claro está, deverá dispor de horas livres noutras ocasiões do dia, geralmente durante a manhã, período que o grupo aplica noutras actividades.

5.4 — Formação

Entre os direitos essenciais do Animador, figura a formação, quer por acções propositadamente feitas para a fornecer, quer a autoformação,

através de estudo individual, análise e crítica sistemática ao seu grupo. É fundamental notar que o Animador deverá exigir que o direito à formação deverá constar no seu contrato profissional.

5.5 — Administração e gestão

É necessário que o Animador tome consciência que os aspectos administrativos são de grande importância para o bom êxito da sua acção. As negligências administrativas serão exploradas pela entidade patronal, inevitavelmente, contra o Animador e a animação.

II — Formação dos Animadores

Algumas indicações sobre a formação necessária aos Animadores profissionais

Em 1968, em França, um grupo de reflexão da Secretaria de Estado da Juventude, publicou um documento que começava por definir o Animador como sendo «trabalhador social, que tinha por função, fazer nascer e desenvolver actividades de carácter educativo, cultural e desportivo. Estas actividades dirigiam-se a todos e deviam tender para uma educação global e permanente». Este documento estabelecia a tipologia seguinte:

- «Animador global» (em contacto directo e efectivo com as pessoas habitantes de um bairro ou frequentadores de um Centro). Ele deveria saber fazer um estudo ou um inquérito sociológico numa dada zona; possuir noções de pedagogia, de técnica de conselho, de dinâmica de grupos; e conhecer os equipamentos e os serviços sociais e sócio-culturais do seu sector.
- Director (de um Centro ou estabelecimento). Ele devia ter as mesmas habilitações que o «Animador global» com mais conhecimentos em matéria de gestão, formação de pessoal e de relações públicas.
- Formador (Animador técnico). Ele devia conhecer um assunto específico e a maneira de transmitir esses conhecimentos, segundo as idades dos grupos; saber organizar cursos; ser capaz de utilizar a sua especialização como base para a desinibição individual, para organizar concursos, exposições, etc.
- «Coordenador (Animador de síntese)». Ele devia conhecer os objectivos gerais e a metodologia da Animação, os métodos de administração e de trabalho em comunidade; e as técnicas de relações públicas. Uma versão posterior (1973) dava:
- «Animador difusor» — função: facilitar o acesso aos conteúdos culturais e sua assimilação crítica. Ele devia ter um conhecimento profundo do sector cultural; dos métodos da pedagogia activa; e das motivações populares.
- «Animador monitor» — função: suscitar interesse e competência num dado domínio, por exemplo, o teatro ou a pintura. É exigido um conhecimento profundo do assunto e da sua pedagogia; e a faculdade de se servir dele para realizar uma animação global.
- «Animador de grupo». Ele esforça-se por constituir grupos e de servir os objectivos por eles traçados. Um tal Animador deverá conhecer a psicologia e a dinâmica de grupos; ser capaz de facilitar a acção e a expressão, compreender os objectivos da animação global.
- «Animador coordenador». Todos os conhecimentos atrás mencionados, mais competência em matéria de gestão e de relações públicas. Na maior parte dos países, tais como em França, na Suíça, na Bélgica e no Reino Unido, as teorias avançadas sublinham a concordância nos pontos seguintes:
- A formação não deve estar desligada da prática efectiva que o Animador realiza no seu local de trabalho;
- Ela deve ser dada, quer em tempo de trabalho, quer em tempo livre;
- Ela jamais deverá ser autoritária ou didáctica, mas deverá estar modelada em função das necessidades exprimidas pelos estagiários, ao longo de discussões com os dois tipos de intervenientes — os formadores e os que vão adquirir a formação;
- Ela deverá permitir a qualificação por meio de unidades de valor capitalizável;
- Ela deverá fundamentar-se nos objectivos do trabalho dos Animadores em geral, independentemente da sua acção específica e do seu diferente estatuto;
- Ela deverá mostrar o carácter não directivo de um trabalho de animação que deverá ser para libertar as pessoas e não para as manipular ou de as influenciar.

Sistemas de formação em alguns países

França (1973) — Existem 35 centros de formação de Animadores profissionais. Nalguns casos, a formação destina-se também a actividades para a juventude, acção social, educação de adultos, animação sócio-cultural. Dos 35 centros, dos quais 6 são institutos universitários, são

financiados pelo Estado, 21 pertencem a entidades particulares e 13 destes últimos só formam o seu próprio pessoal. Existe ainda um centro de formação com fins lucrativos. Todos estes centros totalizam 2311 estagiários, repartidos em 52 cursos diferentes. 58% destes estagiários estão empregados. A maior parte destes cursos dura um ano e há alguns que têm a duração de 2 anos. Os principais temas dos programas de formação são: relações humanas, conhecimento do meio, técnicas de gestão e relações públicas. O Governo francês, em 1970, instituiu dois diplomas para Animadores — o *Base* (certificado de aptidão para a animação sócio-cultural) e o *Capase* (certidão de aptidão para a promoção de actividades sócio-culturais). O *Base* constitui um primeiro grau e os que o obtêm podem ter acesso ao *Capase*. O *Base* atesta que o seu detentor provou, ao longo de dois anos de trabalho de Animador, que ele possui as qualidades requeridas para este trabalho. Ao longo destes dois anos, o estagiário deve também frequentar cursos, fazer testes e fazer um memorando.

República Federal Alemã — Existem duas categorias de Animador.

1. Os que são titulares de um diploma que é obtido depois de quatro anos de estudo, sendo um de experiência prática. Esse estudo recai sobre as seguintes matérias: trabalho em grupo, educação de adultos, gestão, etc.

2. Os que são titulares de um diploma obtido depois de 1 ou 2 anos de estudo num estabelecimento de formação.

Dinamarca — A formação dada nos institutos pedagógicos tem um duplo objectivo: ensino e formação. A situação é a mesma na Finlândia.

Itália — Existe uma formação especial para os Animadores que se destinam ao trabalho social.

Irlanda — Quase todos os Animadores vêm do ensino; eles podem seguir cursos de reconversão ou de iniciação.

Suíça — Existe a Escola de Animadores na Escola de Estudos Sociais, de Lausanne, que fornece um curso de 3 anos em tempo parcial. Existe ainda a Escola de Animadores da Escola de Serviço Social de Geneve. Aqui o curso tem a duração de 3 anos em tempo inteiro, e é um curso universitário.

Reino Unido — Existe uma larga gama de entidades que promovem a formação de Animadores. Não existe qualquer tipo de organização que una e dê significado a este trabalho.

III — Estatuto do Animador

A questão do Estatuto do Animador diz respeito quanto à maneira como a função do trabalho de Animação é reconhecido e quanto à sua originalidade na sociedade.

Os aspectos do Estatuto são fundamentalmente os seguintes:

- I — A consideração e a dignificação social: a definição da profissão de Animador.
- II — A instituição e as condições económicas: problemas de contrato de trabalho e remuneração.
- III — O direito de profissionalização: problemas de recrutamento e carreira profissional.
- IV — A institucionalização na sociedade: problema da profissionalização e do reconhecimento do Animador enquanto profissional.

I — Consideração social e dignificação: relação com os Animandos

O conceito holandês propõe os seguintes deveres:

— O Animador tem a obrigação de justificar continuamente os objectivos e a estratégia do seu trabalho, perante aqueles que participam no seu trabalho.

— O Animador deve evitar que o trabalho cultural conduza a outras dependências permanentes. Ele é obrigado a garantir que os participantes sejam capazes de dominar os desejos, as necessidades, as possibilidades e as dificuldades novas que resultam do desenvolvimento do processo do trabalho cultural e de lhe dar forma pelos seus próprios meios ou, se isso não é ainda possível, assegurar o desenvolvimento do trabalho cultural através de uma relação competente.

— O trabalhador cultural tem o dever e o direito de discutir relativamente ao que ele aprende no exercício da sua profissão, sobre os participantes, enquanto pessoas e no grupo.

— O trabalhador cultural não trabalha com quem não consiga manter uma relação de plena aceitação mútua.

— O trabalhador cultural é obrigado a expor claramente aos participantes, quais os serviços que ele é capaz de prestar e está autorizado a oferecer-lhes, no limite dos objectivos do contexto do trabalho ou da instituição a qual eles são dirigidos.

II — Estatuto institucional e posição jurídica

Uma protecção legal dos direitos e deveres dos Animadores não é possível sem organização em sindicatos. Assim todos os Animadores têm direito à sindicalização e à greve.

A remuneração e as regalias sociais a ela ligada, os horários de trabalho, estão longe de estarem resolvidos.

Em relação aos ordenados é compreensível que um Animador trabalhando numa associação onde os meios financeiros são precários, não seja bem pago, mas é inadmissível que o seja quando é trabalhador dos poderes públicos. Deverá então também o sindicato intervir e não deixar o Animador isolado e fraco perante tal situação de injustiça.

Os trabalhadores da Animação não devem reconhecer a hierarquia institucionalizada entre os Animadores formados e aqueles em via de formação que exercem já as mesmas responsabilidades e lutarem para fazer desaparecer as diferenças salariais que daí resultam.

A função de Animador levanta questões quanto ao horário de trabalho. O trabalho cultural é uma actividade móvel, difícil de se enquadrar em semanas de 40 horas. Outro problema, surge a nível de outras condições de trabalho, tais como a liberdade ideológica e independência político-partidária.

A situação ambígua que o Animador tem, que por um lado é estar solidário com o grupo que anima e por outro com a entidade de que depende, é geradora de tensões e conflitos. Aconselha-se, por isso, estar definido o seguinte:

a) No código profissional, deverá constar a possibilidade de sempre que existe tal situação, esta ser resolvida através de um inquérito com arbitragem.

b) Reconhecimento do princípio de interpretação pluralista do papel e da função de animação em termos políticos.

c) Deverão ainda, nas direcções das entidades que empregam os Animadores, estarem representados os Animadores e os animandos.

III — Neste ponto põe-se a questão de saber quem é reconhecido como Animador, que pessoas formam a classe profissional dos Animadores e como são reconhecidos pelas suas organizações representativas (associações profissionais, sindicatos, etc.).

A estas questões, estão ligados os problemas de recrutamento, de carreira, de direito ao trabalho, etc., e estes de solidariedade e de crítica pela sua classe profissional.

É necessário, para o desenvolvimento da animação, que a profissão seja acessível a pessoas com formação académica e experiências diferentes.

A elaboração de uma lista de aptidões básicas reveste-se de um grande significado a fim de poder definir o Animador:

- Consciência da função da animação e do papel do Animador;
- Aptidão para estabelecer um diagnóstico da situação em que se encontra o desenvolvimento do trabalho cultural entre o grupo;
- Aptidão para formular os objectivos fundamentais do trabalho, através de relatórios que fornece ao grupo;
- Aptidão de utilizar os meios indicados para concretizar os objectivos traçados.

Um último aspecto importante é o da necessidade de uma forte organização profissional que defenda e dignifique a profissão do Animador e que permita a crítica mútua evitando o isolamento do Animador.

IV — Profissionalização: reconhecimento pela sociedade

A noção de profissionalização implica necessariamente um processo no qual o exercício da actividade profissional deve estar exclusivamente dedicado a pessoas qualificadas para este fim.

A qualificação aquire-se:

- Pela constituição de uma bagagem de conhecimento teórico;
- Pela criação de formação específica;
- Pela constituição de uma organização profissional que assuma o co-responsabilidade quanto ao exercício adequado da profissão;
- Pelo desenvolvimento de uma atitude e de uma ética profissional, que se exprime no código profissional;
- Pelo reconhecimento pela sociedade do interesse público por este tipo de profissão.

a alfabetização integrada no processo de animação sócio-cultural

CENTRO DE ESTUDOS, EDUCAÇÃO E CULTURA

EXPOSIÇÃO DO MÉTODO DE ALFABETIZAÇÃO PAULO FREIRE

1. Levantamento do universo vocabular

a) Este levantamento deve ser visto como um aspecto do inquérito, a ser realizado pela equipa do curso (monitores mais equipa de apoio).

b) O objecto do inquérito é saber quais as condições de vida do povo, os seus problemas objectivos, as suas capacidades e aspirações.

Para tal inquérito, a equipa deve ter um plano de investigação.

c) Um aspecto essencial deste inquérito é o contacto directo com a população. O conhecimento teórico não pode substituir o contacto com a situação real, quando se quer realizar um trabalho prático.

d) O contacto com o povo pode dar-se de múltiplas formas: conversas informais, presença em reuniões da comunidade (sindicato, caso do povo, junta de freguesia, partidos, etc.). A detecção dos analfabetos também se deve constituir por meio de contacto com o povo.

e) Através do inquérito são identificadas as *contradições* vividas pelo povo e as *palavras* utilizadas para se referirem a tais problemas.

2. Selecção das palavras geradoras.

Critérios para a selecção:

- frequência da palavra na fala da população
- riqueza fonética
- dificuldades fonéticas
- riqueza de significado

As palavras geradoras são aquelas que decompostas em sílabas, propiciam pela combinação desses elementos, a criação de novas palavras.

3. Método de tratamento dos temas seleccionados

Uma vez levantados e seleccionados as palavras geradoras e os problemas, é necessário preparar o tratamento destes problemas enquanto temas de debate.

É necessário não confundir os problemas objectivos que vive a população e o nível de consciência que tem a população dos seus problemas. O ponto de partida de qualquer debate é o nível de consciência da população sobre um problema.

Toda a equipa deve participar da elaboração dos temas, contribuindo com a sua formação específica e procurando melhorar o seu nível político teórico. Quando houver uma pessoa exterior à equipa que conheça melhor um problema, deve ser convidada para auxiliar na discussão do problema.

Finalmente deve chegar-se a uma selecção de aspectos a serem abordados. Quando a selecção dos aspectos corresponder a uma percepção correcta dos problemas e do nível de consciência popular, o monitor terá maior facilidade para suscitar e animar debates. O monitor, no entanto não deve seguir o guião de trabalho de maneira rígida. Trata-se sempre de uma hipótese de trabalho; só a prática do debate com e entre alfabetizandos poderá demonstrar a correcção ou incorrecção inicial.

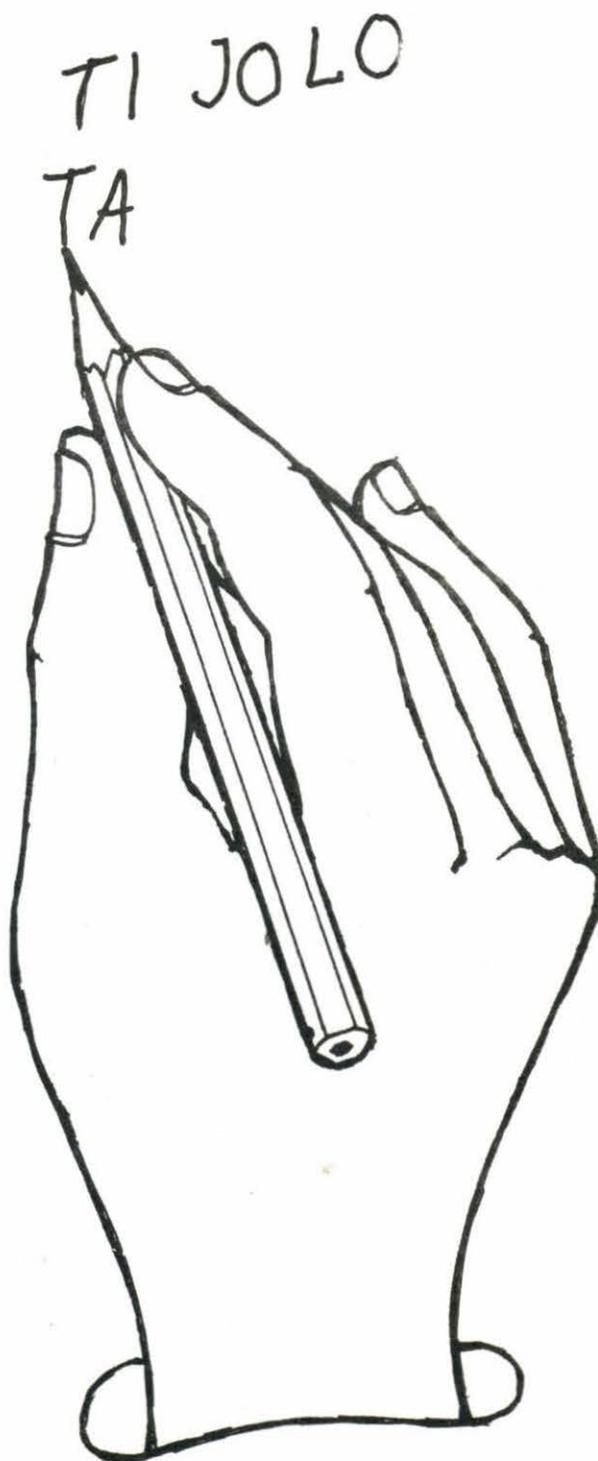
4. Material de apoio para lançamento do debate

Para apoiar o lançamento do debate, pode utilizar-se fotografias, diapositivos, cartazes, pinturas, recortes de revistas, gravações, diaporamas, texto lido, cena mimada, pequeno filme, etc.

Por exemplo, a foto de uma rua com casas abandonadas pode servir de apoio para o lançamento e desenvolvimento da discussão sobre emigração. As vilas e aldeias em decadência, o campo deserto... são imagens que

talvez permitam localmente identificar uma realidade provocada pela emigração.

Esta sugestão deve ser apenas o ponto de partida e de apoio para o debate. A partir da identificação do problema, cabe suscitar a sua discussão, socorrendo-se do guião, se necessário: quem emigra? quem se beneficia com a emigração? são exemplos de questões, que poderiam estar num guião de aspectos.



A qualidade principal para que o material utilizado desafie uma discussão é que a situação em causa esteja representada de uma forma exemplar, de modo a evidenciar a contradição principal (por exemplo, um slide para a discussão do problema da habitação, poderá conter um arranha-céu ao lado de um barracão); não deve também focar aspectos secundários em relação à questão em causa, que façam desviar a atenção para estes, em prejuízo do aspecto central (por exemplo, se se quer lançar uma discussão sobre o lixo num mercado, no slide não deve aparecer os produtos com o preço marcado).

É aconselhável que a cada tema e palavra geradora corresponda uma situação diferente, que permita renovar a motivação do debate.

5. Preparação de fichas com a decomposição das famílias fonéticas

Uma vez levantado o universo vocabular e os problemas, seleccionadas as palavras geradoras, definido o tratamento dos problemas, escolhido o material de apoio, resta preparar as «fichas-descoberta» ou fichas de famílias fonética.

6. Descrição de uma sessão do curso de alfabetização

Exemplo: «palavra geradora» tijolo

a) Apresentação da imagem de apoio.

Somente depois de o grupo ter esgotado, com a colaboração do monitor, a análise de problema a ser tratado;

b) É apresentada a palavra geradora (em letra de imprensa) com a imagem;

c) É apresentada a palavra geradora sem apoio da imagem;

e) Escreve-se, de novo, os bocados em separado;

f) Convida-se um alfabetizando a escrever a palavra no quadro;

g) Escreve-se a primeira família a que pertence o primeiro bocado da palavra;

h) Convida-se um alfabetizando a reconhecer nessa família o primeiro bocado da palavra;

i) Convidam-se os alfabetizando a ler, de per si, os bocados dessa família;

j) Procede-se do mesmo modo para as outras famílias;

l) Escreve-se a ficha de descoberta;

m) Descobre-se algumas palavras e incentiva-se a descoberta de outras;

n) Convida-se todos os alfabetizando a escrever e a ler as palavras descobertas;

o) Entrega-se a ficha de descoberta.

SUGESTÕES PRÁTICAS PARA ALFABETIZAÇÃO

1. Levantamento do vocabulário

1.1. Através de conversas informais directamente com as populações locais surgirão determinadas palavras que são usadas mais frequentemente e que estarão de acordo com problemas reais e específicos que afectam essa região.

1.2. Essas palavras, anotadas ou gravadas, deverão ser agrupadas por temas, como por exemplo problemas de habitação, saúde, educação, meios de transporte, etc.

A ordenação dos temas deverá atender a alguns critérios, entre os quais se aponta:

- 1.^o — questões mais sentidas pelas populações ou em relação às quais haja um processo de luta;
- 2.^o — questões com capacidade de mobilização da população para a sua solução;
- 3.^o — questões que permitam uma visão global dos problemas focados anteriormente.

1.3. Depois de ordenados os temas, anotar-se-ão todas as palavras utilizadas em relação a cada um deles.

Dessas palavras serão escolhidas cerca de 20 das mais frequentemente utilizadas.

1.3.1. Essas palavras deverão ter toda ou quase toda a combinação de sons da língua portuguesa e uma certa riqueza fonética que possibilite a formação de outras palavras, ou seja, que gere outras palavras. Chamam-se então palavras geradoras.

1.3.2. Como se pode chegar à conclusão de que se trata de uma palavra rica quanto ao aspecto fonético? Para isso, divide-se a palavra silabicamente e formam-se as famílias fonéticas de cada sílaba.

Se com esses elementos das famílias fonéticas for possível a formação de várias palavras, então estamos em presença de uma palavra rica quanto ao aspecto fonético.

Assim, por exemplo, a palavra tijolo

TI	—	JO	—	LO
TA		JA		LA
TE		JE		LE
TI		JI		LI
TO		JO		LO
TU		JU		LU

Com as famílias fonéticas das sílabas da palavra tijolo podem formar-se muitas outras palavras como, por exemplo, tola, lata, tela, lote, juta, luta, loja, Tejo, talo, etc.

1.3.3. Portanto, palavra geradora deve ser aquela que:

- a) esteja relacionada com um problema real e específico da população local, que possibilite uma discussão de todos os aspectos sociológicos dele derivados;
- b) e que, por outro lado seja frequentemente usada e possua riqueza fonética suficiente para gerar outras palavras.

2. Ordenamento das palavras geradoras

2.1. Deve iniciar-se o ordenamento por palavras que não ofereçam dificuldades quanto ao aspecto dos sons (fonemas), uma vez que é sobre os sons que se vai basear esta aprendizagem.

Por exemplo, nas listas em anexo escolheu-se, para início, a palavra TIJOLO, palavras cujos sons e grafia não apresentam qualquer dificuldade.

2.2. Os vocábulos, sempre que possível, deverão apresentar um elemento de ligação sonora com a palavra anterior. É o caso da palavra FATO cuja sílaba TO apresenta a mesma família fonética da sílaba TI de TIJOLO.

2.3. Para certos sons com *c, r, s, g*, deverá seguir-se uma sequência como a que é sugerida nas listas.

Assim, por exemplo, ao apresentarmos a família *co* de *comida*, feremos referência a *ca, co, cu* e deixamos em branco os espaços referentes a *que, qui*, que aparecerão logo na sessão seguinte da palavra máquina.

2.4. Deve caminhar-se sempre do mais simples para o mais complexo. As palavras em que aparecem grupos consonânticos como, por exemplo, *tra* de *trabalho*, só deverão surgir depois de outra que apresenta o fonema T + vogal, isto é, só depois de *TA, TE, TI, TO, TU*, poderá aparecer *TRA, TRE, TRI, TRO, TRU*. Do mesmo modo, os sons palatais, *lh* e *nh* deverão surgir depois de palavras que tenham l + vogal ou n + vogal e alternando os sons no (*terreno*) / *nho* (*vinho*), *lo* (*tijolo*) / *lho* (*trabalho*). Para os alfabetizando poder-se-á, por exemplo, dar como explicação que os grupos consonânticos *nh* e *lh* precisam de apoio, sem no entanto, falar no *aga*.

3. Que fazer com as palavras geradoras

Antes de enunciarmos as várias etapas por que passarão estas palavras, uma sugestão de ordem prática: sempre que possível o alfabetizador procurará formar grupos homogêneos de alfabetizando, ou seja, grupos que já tenham alguma iniciação e grupos sem qualquer iniciação, para que não aconteça que um alfabetizando se sinta diminuído por estar mais atrasado ou que outro se desinteresse por estar mais adiantado.

3.1. Apresentação da situação (diapositivo, cartaz, fotografia, colagem dessa situação, em diálogo, sem apresentar ainda a palavra, ou seja, sem chamar a atenção dos alfabetizando para o vocábulo que se encontra na parte inferior do diapositivo, cartaz, etc.

Depois de discutidos os aspectos mais importantes de ponto de vista sociológico, o que não deve preencher todo o tempo estipulado para a sessão, passar-se-á à etapa seguinte.

3.2. Apresentação da palavra

3.2.1. Visualização da palavra pelos alfabetizando.

Como deverão o alfabetizando ver a palavra geradora?

Tendo em conta que este processo de alfabetização deverá ser o mais rápido, segue-se que, no caso de se estar em presença de círculos já com alguma noção de leitura e escrita, poderia a palavra geradora ser

REVISTA
DE ANIMAÇÃO
SÓCIO-CULTURAL

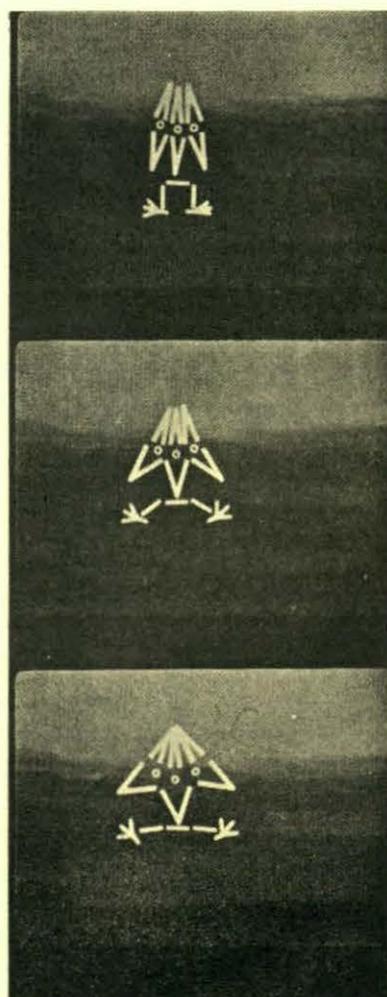
N.º 7
Revista
Trimestral
Maio / 1978
25\$00

DESTACÁVEL

INTERVENÇÃO

aspectos
do cinema
de animação

VASCO GRANJA



forma e expressão no cinema experimental

Certamente seria um truismo, afirmar-se que o elemento permanente na humanidade, que corresponde ao elemento da forma em arte, é a sensibilidade estética do homem, se por estética se compreender a ciência da percepção. Hebert Read divide-a em três graus: a mera percepção das qualidades materiais — cores, sons, gestos e outras reacções físicas complexas e indefinidas —, a ordenação das percepções em formas ou modelos agradáveis e quando a combinação dessas percepções corresponde a um estado prévio de emoção e sentimento. E é a isso que chamamos emoção ou sentimento da *expressão*.

Por expressão deve-se entender, logicamente, as reacções naturais emotivas que levam o artista a trabalhar a forma de tal ou qual maneira se consitua em seu estilo. Assim, forma e expressão constituem medida, equilíbrio, ritmo e harmonia intuitivos na elaboração da obra de arte.

Em se tratando (no caso do filme artístico de experimentação) de se realizar pintura conjugada com movimento, resulta que além de dinamizar a pintura, dá-se sentido novo à plástica obtida pela luz, tornando a cor em algo de mais vivo e transparente, produzindo formas dinâmicas coloridas duma beleza e duma magia até agora sequer imaginadas.

A matéria (a pintura é uma matéria, sem dúvida) desaparece, sempre em função da luz e da cor, tornando-as mais ricas e substanciais sem a barreira da textura e o sentido da linha e da cor ligados à dinâmica, assumem características verdadeiramente cósmicas dentro do aparente caos de luz-cor-forma sobrepostos, em movimento contínuo e tendo por suporte a coluna musical sintonizada em marcha linear paralela à temática da película, o que dá causa a impactos emocionais sucessivos e rapidíssimos.

A primeira vista, isto é, ao primeiro contacto visual, esses filmes exercem sobre a sensibilidade do espectador a mesma acção que o electrochoque exerce no sistema nervoso do paciente. Há como que uma obnubilação dos sentidos, anestesiano a faculdade de raciocínio e análise. Porém, à medida que o mesmo se vai familiarizando com o desenrolar do filme, as suas faculdades sensoriais adaptam-se ao inusitado desenrolar das formas coloridas e começa a sentir a beleza do seu conteúdo e tão logo consiga uma perfeita sintonia com a dinâmica luz-cor-forma-som, as-senhoreia-se de sua inteira capacidade de análise e de crítica, passando então a fruir uma agradável sensação de euforia intelectual — paz e equilíbrio visual-auditivos —, que permite a aceitação e interpretação da obra com naturalidade, sem os choques e conflito iniciais.

Portanto, torna-se normal o que a princípio parecia anormal por ser novo e desacostumado aos sentidos do espectador. Há sem dúvida, inicialmente, um primeiro obstáculo a vencer, ocasionado pela dificuldade cerebral em acompanhar o movimento do filme com as suas centenas de imagens por segundo, sempre diferentes, em mutações rapidíssimas, criando um clima de emotividade a que se torna necessário adaptar para alcançar uma clara e lúcida percepção do conjunto em função, do tema, o qual não invoca, nem nos seus fins, as aparências visíveis do mundo.

Superada essa barreira física da inteligência humana, ainda não afeita a tal multiplicidade de formas em movimento velocíssimo e contínuo, o espectador já iniciado experimenta uma sensação de iluminação interior e pode fruir da beleza contida na obra do artista em seus valores reais e intrinsecos, tal como acontece nos voos espaciais, quando o cosmonauta

passa da velocidade conhecida para a do som e do ultra-som, cujo impacto traz fenómenos fisicomentais e ocasiona uma espécie de vertigem, para depois, numa reacção natural, tornar ao estado anterior de equilíbrio. Assim, também o espectador, depois desse alumbramento, começa a ver com normalidade as imagens projectadas, adaptando-se perfeitamente à nova situação criada pelo filme de animação em painéis de luz e cor.

O cinema de animação, como o compreendemos, de certa forma realiza o ideal do movimento futurista que anteviu no dinamismo plástico a grande expressão do futuro, expressão essa que nunca atingiu, por não possuir os recursos técnicos do nosso tempo, acabando por abandonar a ideia, por não ter condições materiais para realizá-la.

O cinema de animação vai além desse dinamismo plástico futurista, também vaticinado por Georges Sadoul no seu livro *O Cinema*, porquanto acreditamos ter encontrado os meios técnicos e materiais adequados para criar uma arte nova, com a sua expressão própria, com a sua ética e a sua estética bem definidas e capaz de reformular todo o conceito de artes plásticas.

Moreira Chaves

definição de animação

Cinema de animação, do grego kinema, movimento; e do latim *animare*, dar vida.

Criação cinematográfica realizada imagem por imagem. O cinema de animação difere do cinema de imagem directa pelo facto deste proceder a uma análise mecânica, por meio da fotografia, de acontecimentos semelhantes àqueles que serão reconstruídos na tela, enquanto o cinema de animação cria os acontecimentos por outros meios diferentes do registo automático. Num filme de animação os acontecimentos realizam-se *pela primeira vez no «ecran»*.

Émile Reynaud inventou e montou em 1889 o Teatro Óptico, baseado no praxinoscópio, de sua invenção, e que era capaz de *projectar desenhos animados*. Em 22 de Março de 1895, no momento em que apareceu o cinematógrafo dos irmãos Lumière, o Teatro Óptico de Émile Reynaud já tinha apresentado quatro mil sessões, vistas por cento e setenta mil espectadores. O problema da projecção animada estava resolvido teóricamente e praticamente havia seis anos, três meses e vinte e dois dias, e explorado publicamente vinte e oito meses antes daquela data.

terminologia do cinema de animação

O cinema animado, ou melhor, o desenho animado, nasceu na Europa mas encontrou nos Estados Unidos condições favoráveis para se desenvolver. O mesmo fenómeno aconteceu com as histórias em quadrinhos: durante muito tempo (há quem situe a sua evolução num longo processo de séculos, com início na Pré-História...) os Europeus conceberam narrativas desenhadas, procurando, mais ou menos conscientemente, uma linguagem diferente. Mas só os Americanos, mercê de condições bem específicas, conseguiram dar à banda desenhada um ritmo peculiar e uma audiência universal que mais ninguém conseguira concretizar.

O desenho animado e a história em quadrinhos são duas linguagens que têm muitos pontos comuns. Embora autónomas, há alguns princípios, algumas regras concordantes nos seus princípios técnicos e estéticos. Com muita frequência, os autores de desenhos animados trabalham na banda desenhada, ou vice-versa. Há uma influência mútua que acaba por ser benéfica na afirmação da perfeita autonomia de cada um destes dois meios de expressão.

Se o desenho animado nasceu nos Estados Unidos, é perfeitamente natural que os termos técnicos que utiliza sejam próprios do país onde se desenvolveu harmoniosamente. Daí uma terminologia que, à força de entrar nos hábitos dos espectadores estrangeiros que procuram conhecer os seus princípios técnicos, acabou por fazer parte da sua linguagem quotidiana.

Propomos aos nossos leitores uma terminologia portuguesa do cinema de animação. Trata-se de uma selecção das expressões correntes utilizadas entre técnicos e que se encontram nos livros dedicados ao assunto. Esta selecção nos termos mais comuns é susceptível de todas as rectificações e acrescentamentos que os leitores queiram apresentar.

Abertura progressiva — Fade-in.

Uma série de imagens que surgem completamente escuras vão adquirindo a luminosidade normal. Serve para assinalar o início de uma cena.

Acção — Action.

Tudo o que sucede no desenrolar de um filme, referente à maneira de actuar de personagens e objectos, e que faz parte integrante do enredo.

Acção animada — Animated action.

Registo imagem por imagem de fases sucessivas de movimentos ou formas em movimento.

Acção directa — Live action.

Registo contínuo de imagens de actores, objectos ou cenas naturais.

Aerógrafo — Air brush.

Instrumento em forma de lápis para espalhar tinta, por vaporização, sobre determinada superfície desenhada.

Aerógrafo 6 Air brush.

Instrumento em forma de lapis para espalhar tinta, por vaporização, sobre determinada superfície desenhada.

Animação — Animation.

Processo de filmagem que consiste em registar, imagem por imagem, fases sucessivas de movimentos ou formas em movimento.

Animação de marionetas — Puppet film.

Processo que consiste em filmar bonecos articulados, de extrema mobilidade, registando, imagem por imagem, fases sucessivas de movimentos.

Animador de modelos — Key animator.

Artista que colabora directamente com o realizador, desenhando as fases principais dos movimentos de personagens e objectos.

Campo de filmagem — Field - Photographic stage - Set-up - Shooting area - Standard field.

Zona abrangida pela câmara de filmar dentro da qual o operador de imagem dispõe ou elementos de cena

Colorista — Colourer-Opaquer-Painter.

Artista que preenche, com cores opacas, os espaços traçados pelo decalador nas transparências.

Cópia mista — Married print.

Cópia do positivo de um filme na qual a pista sonora se encontra integrada na banda de imagens.

Curta-metragem — Short subject.

Filme cujo tempo de projecção varia de dois a trinta minutos.

Desenho animado — Cartoon film.

Registo fotográfico imagem por imagem de fases sucessivas de movimentos desenhados sobre transparências e a que a projecção dá a aparência de acção continua.

Diálogo sincrono — Lip synchronization.

Concordância dos movimentos de lábios com as palavras pronunciadas pelas personagens.

Dissolvença — Cross-dissolve — Dissolve - Lap-dissolve - Mix-X-dissolve.

Efeito óptico ou fotógrafo que consiste na fusão de uma série de imagens, que desaparecem progressivamente para darem lugar, por sobreposição, a outra série de imagens, que aparecem gradualmente. Este processo utiliza-se para marcar a transição entre duas cenas.

Extinção progressiva — Fade-out.

Desaparecimento gradual de uma série de imagens até escurecerem por completo. Serve para marcar o final de uma cena.

Extremos — Extremes.

Desenhos principais da acção que decorre em cada cena, executados pelo animador e cujas fases intermédias são traçadas pelo intervalista.

Filme publicitário — Advertising film — Commercial.

Filme que divulga e enaltece um produto comercial.

Folha de personagens — Model sheet.

Indicação das características referentes às proporções e indumentária das figuras criados pelo animador.

Fotograma — Frame

Cada uma das imagens de que se compõe um filme.

Guia de filmagem — Shooting script — Work book.

Descrição de cada imagem que constitui o filme, contendo a indicação da fase de movimento, do acompanhamento sonoro, da movimentação da câmara e dos efeitos ópticos que pontuam a acção.

Intervalista — Inbetweener.

Artista que executa os desenhos intermédios a partir dos extremos traçados pelo animador.

Longa metragem — Feature film — Full length film.

Filme cujo tempo de projecção excede sessenta minutos.

Mapa de acção — Action chart.

Esboço da história destinado ao director musical, servindo-lhe de guia para as passagens que deverá sublinhar com música de fundo.

Mensagem — Message.

O conjunto de palavras transmitido no filme publicitário.

Mesa de animação — Compound table — Table top.

Local onde o operador de imagem dispõe os elementos de cena, constituídos por transparências e cenários, para serem registados pela câmara de filmar.

Mesa de desenho — Drawing-board.

Prancha na qual o animador executa desenhos.

Metragem — Footage.

Quantidade de metros que constitui o filme.

Montador — Editor.

O artista que reúne, numa determinada ordem, os diferentes planos de um filme, sincronizando, segundo o ritmo adequado, a banda de imagens com a pista sonora.

Movimento de concertista — Concertina movement.

Distorção manifestada nos objectos e personagens de desenhos animados quando transmitem mutuamente as reacções do seu comportamento.

Nível de transparência — Cell level.

O conjunto de elementos de cena adequadamente disposto para ser fotografado.

Personagem — Character.

Figura que intervém na representação de um filme.

Ponta de montagem — Academy leader.

Extremidade colocada no início e no fim de um filme, contendo indicações para o projeccionista, estabelecidas segundo instruções da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, dos Estados Unidos. A ponta de montagem também protege, no início e no fim de cada bobina, a integridade do som e da imagem.

Ponto de foco — Hot-spot.

Espaço do campo de filmagem iluminado excessivamente, causando má impressão na imagem.

Pós-gravação — Post-synchronization.

Registo do som depois de montada a banda de imagens.

Pré-gravação — Pre-synchronization.

Registo do som do início das filmagens.

Produção — Production.

O conjunto de processos artísticos e técnicos necessários para a criação de um filme.

Provas — Dailies-Rushes.

Material filmado donde são escolhidos os melhores planos para formar a cópia provisória.

Quadro de visualização — Storyboard.

A continuidade do filme, disposta num conjunto de desenhos, com o respectivo diálogo ou comentário, e que serve de estudo da acção antes das filmagens.

Tempo de projecção — Running-time.

A duração que um filme leva a passar na tela. Num segundo desfilam vinte e quatro imagens se o filme for sonoro e dezasseis se for silencioso.

Translação da câmara — Camera rack - Dollying - Tracking Traveling - Trucking.

Movimento executado pela câmara de filmar montada numa grua.

Visionadora — Moviola.

Aparelho que permite a visão individual de um filme, utilizado no momento da montagem.

como fazer filmes económicos

Muitos dos nossos jovens animadores sonham fazer filmes animados. Mas não sabem como... Ao verem no cinema ou na televisão esses pequenos filmes enigmáticos concebidos livremente por cineastas que não têm falta de imaginação, eles ficam desejando fazer experiências semelhantes. Bem, muitas delas ser-lhes-ão inacessíveis enquanto não dispuserem de uma sólida formação artística, que se adquire com muito esforço. Grande parte deste esforço é exercido na prática constante que pressupõe a frequência de um curso de Belas-Artes. No entanto, persistência e autodidactismo dão resultado, por vezes...

Mas há uma técnica de cinema de animação extremamente simples e que está ao alcance de qualquer dos nossos leitores interessados em montar em sua casa um pequenino estúdio permitindo a realização de filmes sem recorrer à câmara de filmar.

Tudo o que se torna necessário fazer é realizar a mesa de animação tal como foi concebida por Norman McLaren e que deu resultados surpreendentes se nos recordarmos de filmes como *Dots*, *Loops*, *Begone Dull Care* ou *fiddle-De-Dee*.

Faltará a esses leitores uma coisa importante: a película de trinta e cinco milímetros. Se a não puderem comprar, qualquer laboratório de cinema poderá, eventualmente, oferecer uns metros de película impressionada...

Quando em 1941 John Grierson convidou Norman McLaren para se fixar no Canadá, a fim de dirigir o departamento de animação do National Film Board, era bem difícil de prever as consequências de tal gesto.

Convidado em 1939 para montar as estruturas básicas da produção cinematográfica canadiana, o britânico John Grierson era o homem indicado para tão espinhosa tarefa.

Durante dez anos, Grierson fora o pólo de atração do movimento documentarista britânico. Autor de um belo filme de cerca de quarenta minutos, *Drifters*, focando a vida dos pescadores de arenques do mar do Norte, Grierson juntaram em seu redor um vasto número de personalidades do cinema, da literatura, da música, das artes plásticas, da economia, da sociologia e de outros domínios do pensamento. O que se passou na Grã-Bretanha nessa período foi uma das mais belas aventuras no que respeita à criação de um tipo de cinema orientado para a análise da situação do homem na sociedade moderna.

Normal McLaren também fizera parte da equipa de Grierson. As provas então prestadas abriram-lhe o caminho para o seu trabalho em Otava, onde inicialmente se estabeleceu o estúdio de animação do N.F.B. Mas bem depressa tudo se transferiu para Montreal.

Nada havia, em 1941, que tivesse alguma coisa a ver com cinema animado canadiano. Partindo praticamente do zero, Norman recorreu a jovens formados por escolas de belas-arts, e todos juntos começaram a inventar novos tipos de cinema.

Um balanço das técnicas ensaiadas por McLaren e os seus colaboradores levar-nos-ia muito longe. Fiquemos numa das mais atraentes — a do cinema sem câmara. Ela permite a qualquer um de nós fazer cinema em casa, longe do bulício — e das dificuldades financeiras inerentes aos estúdios de cinema.

como realizar filmes animadores sem aparelho de filmar

por *NORMAN MCLAREN*

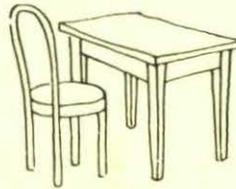
MATERIAL NECESSÁRIO

1. *Uma cadeira*



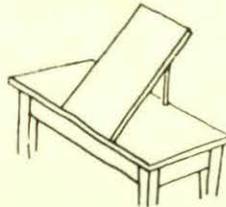
para o desenhador.

2. *Uma mesa*



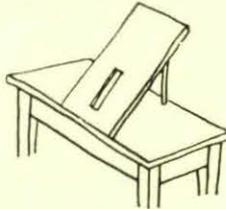
na qual trabalha o desenhador.

3. *Um estirador
para desenhar*



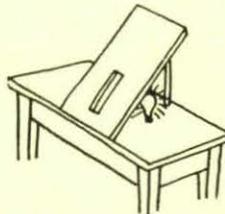
fixado solidamente na mesa, colocado numa posição que permita desenhar comodamente.

4. *Uma abertura*



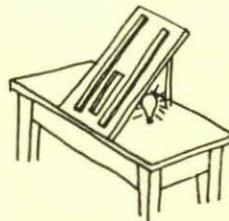
de cerca de 50X250 milímetros, praticada no estirador de maneira a deixar passar a luz.

5. *Uma lâmpada
ou um espelho,
ou mesmo uma
folha grande de
cartão branco*



que se coloca na mesa, por detrás da abertura, como fonte de luz ou para reflectir a claridade do dia ou a iluminação do tecto.

6. *Duas regretas
de madeira*

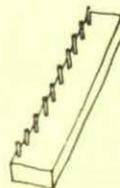


que se fixam verticalmente no estirador, a uma distância de cerca de 90 milímetros uma da outra, de maneira a poder colocar, entre elas, no estirador, uma cavidade longitudinal que enquadra a abertura.

SUPOORTE DO FILME

7. *Uma placa
de madeira*

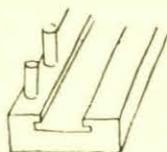
8. *Uma fila
de pregos
colocados
ao longo de
um dos lados
da placa de
madeira*



de cerca de 90X533 milímetros, podendo deslizar facilmente ao longo da cavidade.

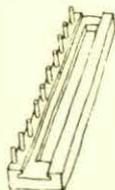
a fim de que a mão livre do artista, ao manobrar a placa de madeira de baixo para cima da cavidade, possa fazê-la avançar muito gradualmente ao desenhar as imagens do filme. Os pregos devem ser colocados à esquerda para um desenhador que utilize a mão direita, e à direita para o caso contrário.

9. Uma ranhura



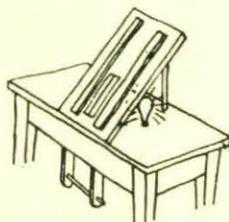
aberta ao longo desta placa de madeira e destinada a receber a película de 35 milímetros de largura, havendo, de cada lado, um rebordo de cerca de 3 milímetros, a fim de manter a película sem no entanto a apertar a ponto de impedir o seu avanço na ranhura.

10. Uma abertura



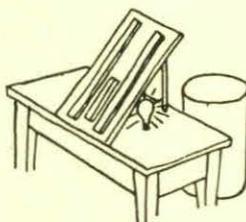
de cerca de 25X480 milímetros, praticada no centro da ranhura de maneira a deixar passar a luz.

11. Uma placa de vidro despolido ou de celulóide espesso e despolido



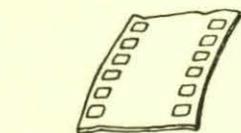
encaixada nesta abertura de modo a apoiar a película que desliza na ranhura sem impedir de receber a luz.

12. Uma vareta



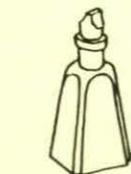
fixada sob a mesa e destinada a suportar uma bobina com 300 metros de película virgem de 35 milímetros. Esta bobina desenrola-se entre os joelhos do artista e passará na ranhura destinada a manter a película.

13. Um recipiente



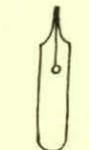
colocado por detrás da mesa e destinado a receber a película à medida que ela sai na extremidade superior da ranhura. A distância do recipiente deve ser suficiente para que a imagem desenhada com tinta sobre a película tenha tempo de secar antes de chegar ao fundo do recipiente.

14. A película



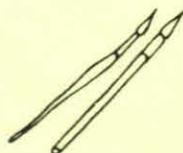
para utilizar. Um pedaço de trinta e cinco milímetros de película cinematográfica não inflamável, contendo perfurações negativas (perfurações de tipo Bell and Howell). Encontra-se esta película em rolos de trezentos e quatro metros em qualquer fornecedor de material de cinema. Esta película é virgem e transparente. Pode desenharse nela directamente com tinta.

15. Tinta



da China, preta, indelével (a marca Higgins dá bons resultados). Convém assegurar-se que esta tinta seja muito opaca. O frasco deve estar fixado de maneira que o artista possa utilizá-lo sem se mexer.

16. Aparos

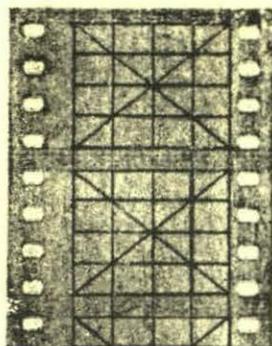


de qualquer tipo. O artista escolhe-os segundo a espessura do traço que pretende obter. Para desenharse é preferível utilizar aparos duros em vez de aparos leves, pois eles permitem conservar facilmente a mesma espessura do traço em todas as imagens. Para traços finos convém utilizar aparos tabulares Josef Gillott ou outros iguais.

17. Pincéis

podem também se utilizados. Não costumam dar resultados tão bons como os aparos quando são manejados por artistas de países ocidentais porque estes são incapazes de reproduzir os seus desenhos de uma imagem para a seguinte com a ajuda de um pincel, exigindo um trabalho de precisão. Mas nas mãos de um artista oriental os pincéis são frequentemente mais eficazes do que os aparos.

18. *Fotogramas de referência (feito à mão)*



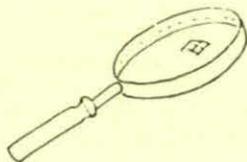
permitindo assegurar-se que sobre cada uma das imagens animadas o desenho esteja no seu devido lugar. Estas fotogramas obtêm-se traçando linhas em esquadria num pedaço de película de cerca de seis decímetros. Esta esquadria deve ser visitada periodicamente sobre cada uma das imagens. O desenho tem de permanecer idêntico. O modelo reproduzido representa alguns fotogramas de referência. Neles ver-se-á a banda sonora ao lado direito, bem como a indicação do traço que separa as diferentes imagens. A parte rectangular com linhas diagonais corresponde à superfície que será realmente projectada e sobre a qual deve ser traçado o desenho. A fim de facilitar os pontos de referência, as imagens deverão ser numeradas de 1 a 24, quer seja sobre a banda sonora, quer seja no suporte do filme, ao longo da banda de referência.

18. A. *Outro tipo de fotogramas de referências (fotográfico)*



Consegue-se obter esta banda de fotogramas filmando vinte e cinco vezes seguidas, com um aparelho de filmar, uma carta na qual se desenha uma quadrícula. Este processo apresenta a vantagem de assegurar a identidade perfeita das quadrículas, mas tem no entanto um inconveniente: como a película cinematográfica encolhe com o tempo, a banda de fotogramas pode contrair-se a ponto de já não corresponder às dimensões da ponta sobre a qual desenha o artista, produzindo-se então erros de ajustamento na colocação vertical de cada imagem. É possível remediar este inconveniente filmando novamente a ficha de referência com intervalos regulares de alguns meses a fim de dispor de um conjunto de bandas tendo alcançado diversos estádios de encolhimento. O artista pode assim escolher uma delas e que adapte às perfurações da ponta sobre a qual pretende desenhá-la.

19. *Uma lente*

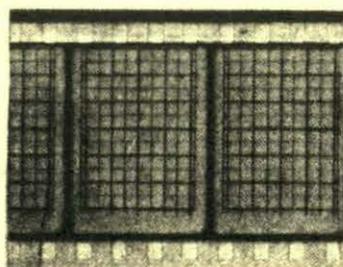
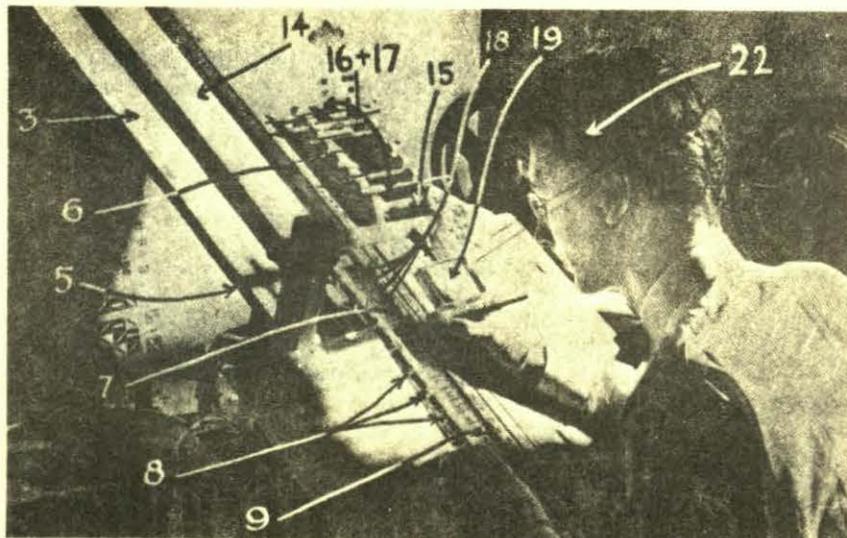
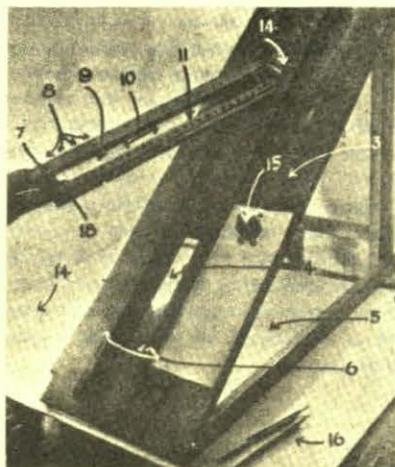


— acessório este que não é absolutamente indispensável, especialmente para os artistas que têm o hábito de desenhá-la de muito perto ou de trabalhar em obras de dimensões reduzidas. Mas o seu emprego é aconselhável. A fábrica Boyer-Campbell and Co., em Detroit, no Michigan (Estados Unidos) vende uma lente *super-sight* montada num punho articulado e que convém perfeitamente a este trabalho. Todavia, qualquer espécie de lente potente, montada num punho, poderá ser utilizada.

20. *Antes de começar a desenhar*

o artista deve assegurar-se de que escolhe o lado correcto da película. Pode traçar algumas linhas ou deixar cair umas gotas de tinta dos dois lados da película e, quando a tinta secar, tentará eliminá-la raspando-a. Então escolherá para desenhá-la o lado onde a tinta adere.

21. *Sobre as vinte e quatro imagens* de película virgem que se encontram por cima da banda de referência, o artista desenharia imagens sem interrupção. Do alto para baixo, o conjunto corresponde a uma projecção durante um segundo. Quando chega ao fim, o artista faz deslizar as vinte e quatro imagens de baixo para cima na ranhura até que a última delas tenha atingido a extremidade superior da prancheta de desenho e que na ranhura apenas haja, novamente, película virgem. Depois recomeça a mesma série de operações. No que se refere a desenhos animados vale mais muitas vezes escolher o elemento móvel mais importante e animá-lo inicialmente ao longo de uma secção muito extensa da banda. É preferível proceder assim do que acabar cada imagem antes de passar a seguinte. O artista deve reconduzir a película atrás e desenhá-la desta vez, sempre de um ponto a outro da parte escolhida, o elemento que vem em segundo lugar por ordem de importância. Finalmente, deve continuar desta maneira até que chegue a última passagem da película, nada mais havendo do que completar cada imagem, acrescentando as partes fixas e as menos importantes dos desenhos. Se cometer um erro, o artista deve apagar o traço que não interessa com um pano húmido, mas deve deixar secar bem a película antes de recomeçar a desenhá-la. Devido às dimensões reduzidas dos desenhos e da continuidade com a qual são traçados, o artista pode facilmente chegar a fiar-se, em grande parte, na memória muscular da sua mão para assegurar a reprodução exacta do desenho de uma imagem para a outra, principalmente se não marcar uma pausa entre cada uma delas, mas desenha consecutivamente as vinte e quatro imagens seguidas. Conseguirá assim dar-se exactamente conta do movimento que cria



22. *O artista aperceber-se-á que* a dimensão reduzida destes desenhos o obriga a simplificar as formas, as imagens e os signos. Trata-se de uma vantagem real. Também é conveniente que o artista se sinta encorajado a agir neste sentido pois ele ver-se-á constringido a exprimir-se essencialmente através do movimento, da acção e do gesto, só contando, de um modo muito ténue, com os elementos fixos do seu desenho. Deste modo, ele criará uma obra válida do ponto de vista cinematográfico.

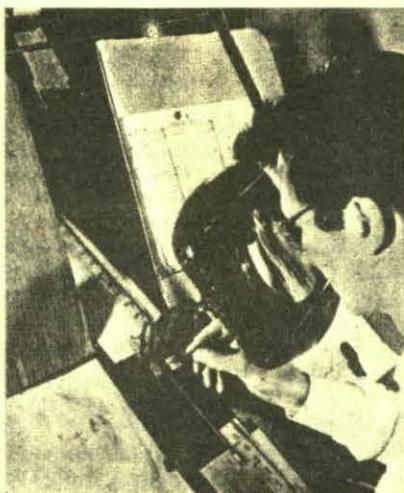
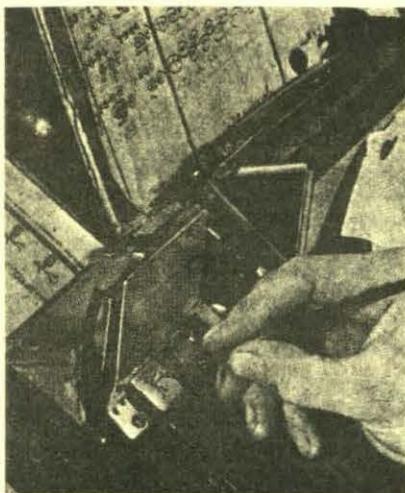
X

23. *A limpeza é importante,* para proteger a película das manchas de gordura e outras sujidades, convém que o artista use luvas de algodão branco muito fino. A tinta não adere à película se ele estiver engordurada. É necessário limpar o local onde o artista trabalha e, principalmente, a mesa, a prancha de desenho e o recipiente que recebe o filme concluído.

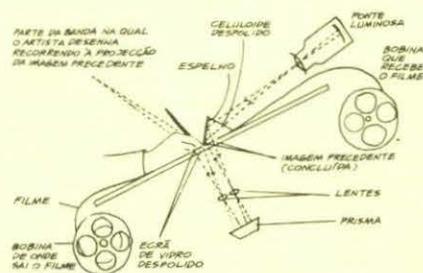
24. *O filme concluído que cai no recipiente* corresponde ao negativo original obtido pelo método corrente. Quando fica concluído, convém enrolá-lo com muito cuidado e enviá-lo para um laboratório, que dele fará uma cópia onde a imagem aparecerá em branco sobre o fundo negro (no caso inverso do original, que era desenhado em negro sobre fundo branco). A menos que o artista não deseje proceder a ensaios para verificar o movimento, o original *nunca* deve ser projectado. Só as cópias passam no aparelho de projecção.

Cópias a preto e branco: pode-se utilizar tanto imagens projectadas em branco sobre ecran negro como imagens projectadas em negro sobre ecran branco. Neste último caso, as cópias são tiradas, não a partir do original, mas a partir da primeira cópia. Por outras palavras, a terceira geração é que é utilizada. *O modo de realização descrito anteriormente é o mais simples e o mais económico de todos.* No entanto pode-se utilizar, em vez da banda de referência de que já se falou, um dispositivo que permite obter um grau mais elevado de precisão, sendo todavia mais dispendioso.

25. *Dispositivo óptico especial de referência* O esquema das imagens em anexo representa um dispositivo óptico que permite assegurar o estabelecimento de pontos de referência ao realizar filmes animados à mão. Este dispositivo pode substituir a banda de pontos de referência de vinte e quatro imagens. Trata-se de projectar uma representação esfumada da imagem que o artista acaba de concluir e que se ajusta sobre a outra que vai começar a desenhá-la. A película mantém-se na janela de projecção de um aparelho de filmagem, adaptado para este fim. Dando uma volta de manivela, faz-se avançar a película imagem por imagem.



O esquema utilizado por Norman McLaren



COMO REALIZAR FILMES FIXOS SEM APARELHO DE FILMAR

Aplica-se neste caso o mesmo princípio adoptado para os filmes animados. Mas as operações são muito mais simples.

Basta um dispositivo permitindo manter a película virgem na posição desejada e delimitar a superfície de cada imagem à medida que o artista vai traçando os desenhos. O problema da referência de uma imagem em relação a outra não se põe aqui, pois cada uma permanece distinta.

O artista pode utilizar qualquer género de pigmento transparente. As tintas *Craftim*, destinadas especialmente para pintar celulóide, são aconselháveis.

Descrição do instrumento de óptica servindo para animação

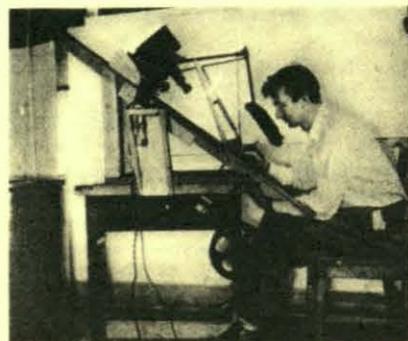
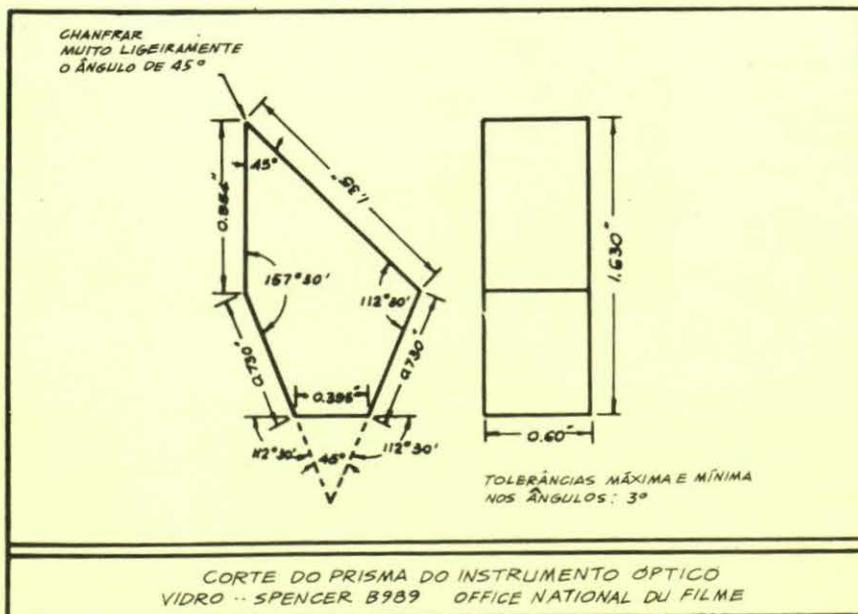
A imagem de um desenho traçado num fotograma de película de trinta e cinco milímetros pode ser projectada num fotograma seguinte sem haver mudança na dimensão e na posição deste desenho, com a ajuda de um instrumento de óptica, cuja descrição se segue.

O desenho que se pretende projectar é iluminado por baixo com uma lâmpada fôca de vinte e cinco volts. Esta lâmpada fica colocada numa caixa que permita a ventilação, sendo munida de um quebra-luz para impedir a luz de cair directamente no fotograma seguinte, onde se formará a imagem que orientará o traçado do desenho imediato.

O dispositivo óptico é formado por duas lentes de igual distância focal (duas polegadas) e por um prisma de construção especial. Este prisma é simplesmente um prisma de cinco faces e um prisma de quarenta e cinco graus reunidos num só (ver ilustração). A primeira lente forma uma imagem óptica do desenho no interior do prisma e a segunda lente projecta esta imagem num ecran de vidro colocado imediatamente sob o enquadramento onde o artista deve excutar o desenho seguinte. O prisma desvia a luz (trezentos e sessenta graus) sem inversão, graças às reflexões de três das suas superfícies; a segunda lente anula a inversão causada pela primeira lente, de maneira que a imagem final forma-se sem que haja mudança de posição para que a imagem surja no local pretendido, no enquadramento a seguir, é necessário instalar uma das lentes num tubo e colocá-la numa pequena placã amovível, que se ajustará suficientemente para permitir centrar a imagem em relação ao enquadramento onde se deve excutar o desenho. A outra lente fica fixa na placa horizontal e os ajustamentos para a ampliação exacta e a focagem fazem-se deslocando a placã e as lentes como um todo. É no entanto possível mover ligeiramente as lentes, sem a placã, para obter uma imagem ou um enquadramento mais exacto. O prisma fica instalado numa caixa sobre uma placã fixada mais baixo com pernos ajustáveis, permitindo regular os movimentos de basculã do prisma, não deixando de o manter firmemente no seu lugar. Estas placas ficam ajustadas com quatro barras de apoio devidamente aparafusadas.

Um mecanismo de deslocação, adaptado de uma câmara de modelo antigo, accionado por sistema de pedal, permite, quando se acaba o desenho, avançar um fotograma da película.

Este instrumento óptico foi construído pelo Office National du Film para o Conseil National des Recherches, do Canadá, com a colaboração de Norman McLaren.



cinema por um homem só

O cinema é todo um universo: é o financeiro que joga milhões na película; é a grande vedeta de que se observam os menores movimentos; é o estúdio com a agitação de electricistas, de caracterizadores, de costureiras, de figurantes, silenciosos e atentos quando o drama se desenrola sob o olhar intenso da câmara. O cinema é a arte, a técnica, o barulho, a ilusão, o anúncio, a aventura, o amor, a realidade, a vida. Mas pode também preferir-se um cinema mais pessoal e que não esteja confiado a inúmeros colaboradores. Este *cinema de um homem só* requer, para a sua confecção apenas uma cadeira, uma mesa, uma prancheta de desenho, tintas de cor, pincéis... e um pedaço de película.

Norman McLaren, artista de cinema, trabalha só. Um pequeno compartimento escondido ao fundo do velho edifício do National Film Board é, desde há muito tempo, o seu quartel-general. Norman McLaren trabalha e as suas fantasias, galinhas, ovos, etc., dançam segundo o movimento mágico do seu pincel.

Personagem insólita, McLaren está à margem da indústria cinematográfica. Paciente como um miniaturista da Idade Média, prefere pintar as imagens directamente na película. Vinte e tantos anos depois de ter inventado os seus próprios objectos de trabalho, renovando a utilização dos fundidos encadeados, da animação intermitente, da música sintética, do sincronismo visual e sonoro, nada nele de verdadeiramente essencial se modificou. E pode ser injustiça o querer descrever a sua obra fazendo o balanço do seu engenhoso método (imagens riscadas na película negra com uma agulha, um canivete e uma lâmina de barba), quando o coração de McLaren está feliz. Ele está com Émile Cohl, em *Drame chez le Fantoches*, com o cinema de animação simples, puro e verdadeiro.

A animação em McLaren, é um *sentido*, e este sentido é tudo. O seu cinema não requer mais que os fotogramas separados entre si: o filme, longa lista directora, esse conjunto de grafismos incoerentes, pintados, desenhados, gravados — isto é *Begone Dull Care*, pequena sonata de cor e ritmo moderno. Não necessita mais nada, nem mesmo dos cortes acelerados do filme de montagem. Um plano único, ternamente delineado segundo a técnica de pastel, muda imperceptivelmente as suas formas e cores — isto é *La Poulette Grise*, doce canto de embalar. Enfim, não pede nada, este cinema de animação, às semelhanças tradicionais da realidade: a linha que se move, que se transforma em galinha ou pássaro que aparece e desaparece à vontade, que vibra fazendo mesmo que ela exista no ecrã e, entretanto, mais real que aquela que vive no país das maravilhas da imaginação — isto é *Love on The Wing*, *Hen Hop*, *Dolar Dance* e toda uma série de pequenos filmes que nos transportam a um mundo simples como a infância e universal como o sonho.

O que distingue o cinema fotografado do filme animado é precisamente o facto de um deles se contentar em registar uma vida que lhe é exterior, enquanto o outro fabrica uma existência nova pela simples qualidade do seu movimento: cartões recortados em forma de números simulam, pelas suas deslocações no ecrã, a surpresa, o medo, o aborrecimento, a impaciência, a incerteza, enfim, toda a gama de emoções humanas que eles devem ter ao adicionarem-se e em se multiplicando — eis *Rhythmic*, demonstração viva do cinema dos números, onde McLaren prova, essencialment, a sua grande mestria da psicologia do movimento.

Tudo o que aqui ficou dito de McLaren não pode desvendar a filosofia deste homem. Só através do ecrã luminoso se pode viver o mundo profundo e pessoal de Norman McLaren, artista do movement.

Guy L. Cote

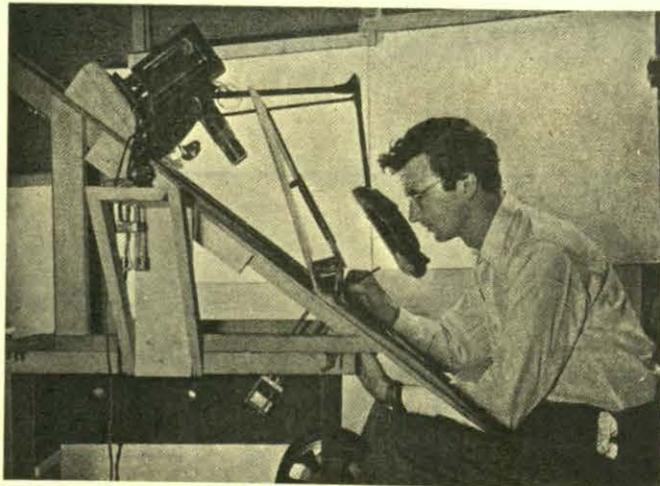
a influência de Norman McLaren

«O filme animado não é a arte do desenho mas a arte do movimento do desenho; o essencial não é o que se encontra num desenho, mas o que se cria entre os desenhos ligados numa série.» Esta frase de Norman McLaren está sempre presente no meu espírito quando começo a fazer um novo filme animado e foi com ela que comecei alguns colóquios sobre a estética do filme animado nos institutos cinematográficos de Zagreb e Belgrado.

Ao libertar o movimento do desenho e da cor até atingir possibilidades inesperadas, Norman McLaren aproximou-se do filme puro. Na animação, ele desenvolveu o método de redução, abrindo assim o caminho para o domínio inexplorado de movimentos fictícios, que não existem objectivamente elaborados em filme, e ao desenhar directamente o som na película, pressentiu uma nova possibilidade das dimensões sonoras.

A obra de Norman McLaren inspira-nos a todos. A sua influência indirecta e discreta no desenvolvimento do filme animado mundial é de inestimável valor.

Dusan Vukotic



apresentada com maiúsculas e minúsculas desde o início; para círculos sem qualquer iniciação, as minúsculas só surgirão após o contacto com todas as palavras geradoras; para círculos que, embora sem qualquer iniciação, o solicitassem, adoptar-se-ia a introdução de minúsculas a partir desse momento.

3.2.2. Leitura da palavra pelos alfabetizandos.

O alfabetizador terá o cuidado de não ler a palavra e deixar aos participantes essa tarefa, uma vez que a palavra aparece apoiada na situação que a apresenta.

3.2.3. Escrita da palavra pelos alfabetizandos.

O material a ser utilizado será, em princípio, um lápis, uma borracha, um apará-lápis e um caderno (de preferência quadriculado). Esta sugestão é apresentada pelo facto deste material possibilitar uma correcção fácil e imediata das palavras mal escritas e portanto, menos frustrante para os alfabetizandos.

Supondo a existência de alfabetizandos que nunca escreveram e que vão encontrar dificuldades na representação gráfica da palavra, deverá o alfabetizador começar por exercícios de tipo psico-motor, como por exemplo barras horizontais, verticais paralelas, ou desenhos de objectos redondos, ferramenta de trabalho, etc. até o alfabetizando sentir uma certa segurança no manejo do instrumento de escrita. Recomenda-se que não se segure na mão do alfabetizando, para que este não se sinta dependente e, portanto, inferiorizado.

3.3. Ficha de descoberta

3.3.1. Divisão da palavra em sílabas, reconhecidas pelos alfabetizandos como «bocados» ou partes da palavra.

Adopta-se este processo uma vez que a língua portuguesa é essencialmente silábica e disso todos têm a noção consciente ou inconscientemente.

Assim, por exemplo, apresentar-se-á numa ficha ou num cartaz a palavra TIJOLO dividida em sílabas: TI-JO-LO.

3.3.2. A partir de cada sílaba motivar-se-á os alfabetizandos para a formação de família fonémicas, de cada sílaba, ou seja, as combinações possíveis da consoante inicial ou grupo consonântico com as 5 vogais.

Assim, apresentar-se-á numa ficha, num cartaz ou escrever-se-á mesmo num quadro negro as famílias fonémicas que serão lidas em seguida.

TA	JA	LA
TE	JE	LE
TI	JI	LI
TO	JO	LO



Poder-se-á pedir ao círculo que identifique os «bocados» já conhecidos.

3.3.3. Formação de novas palavras e frases

Em posse do conhecimento das várias famílias fonémicas das várias sílabas, motivar-se-á os alfabetizandos para a formação de novas palavras empregando as possíveis combinações dos «bocados».

Esses «bocados» podem originar também frases.

As frases poderão surgir também das combinações possíveis de várias palavras. Deste modo, ao fim da aprendizagem de 3 ou 4 palavras poder-se-á fazer uma revisão dos sons já conhecidos e motivar-se os alfabetizandos para a construção de frases com as combinações possíveis de todas as famílias fonémicas das sílabas dessas palavras.

4.4.1. Para os grupos que solicitem trabalho para casa, sugere-se que façam leitura, cópia e exercícios de formação de novas palavras ou frases, a partir das notas tiradas nas reuniões.

4.2. Em algumas experiências foram utilizadas fichas de descoberta policopiadas que, no fim de cada reunião, eram distribuídas a cada alfabetizando e que serviam como base para exercícios em casa como os enunciados no parágrafo anterior.

5. O alfabetizador poderá contribuir durante o período da alfabetização para que o alfabetizando fique em posse das várias maneiras de grafar o mesmo fonema, através de elaboração ou seleção de *textos de apoio*.

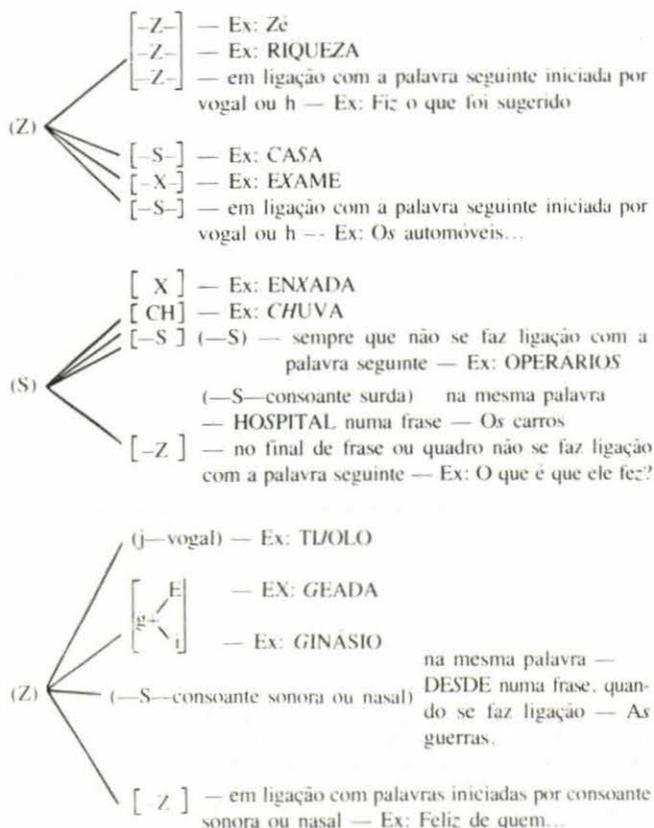
5.1. Os textos de apoio deverão surgir após a descodificação de todas as palavras geradoras, isto é, depois de aprendizagem da totalidade ou quase totalidade de possíveis combinações dos sons da língua portuguesa.

5.2. Os textos de apoio poderão ser elaborados pelos próprios alfabetizadores ou poderão ser seleccionados recortes de jornais, de revistas, panfletos, cartas ou quaisquer outros materiais que os alfabetizandos apresentem.

5.3. Estes textos deverão ser constituídos por frases em crescente tamanho e dificuldade que formem uma pequena história relacionada com a problemática sociológica de cada palavra já conhecida e que introduzam, sempre que possível, a grafia diferente de um som já conhecido (impresso ou manuscrito, maiúscula ou minúscula).

5.4. Assim, chamar-se-á a atenção dos alfabetizadores para as diferentes formas de grafar o mesmo fonema.

Além dos casos que já vão explicitos nas listas das palavras sugeridas, ainda se poderão considerar os problemas relativos aos seguintes sons:



Deverão ter em conta também o «desaparecimento» de certos sons porque vêm repetidos um a seguir ao outro e são iguais. Assim, por exemplo, falando correntemente sem fazer uma paragem em cada palavra, nós diremos apenas um som (S) na sequência a/s ch / uvas e diremos apenas um som (Z) na sequência o/s j / ornaís.

INTERVENÇÃO

INSTRUMENTOS

A paisagem terrestre tem sido estudada desde sempre por muitas pessoas, particularmente arquitectos, geólogos, pintores, poetas...

Há uma longa história em que a paisagem terrena tem sido estudada. E a paisagem sonora?

O que é a paisagem sonora?

A paisagem sonora consiste nos sons que constituem o ambiente acústico à nossa volta. O fim do estudo da paisagem sonora será concebê-la e melhorá-la.

Para tanto será necessário juntar cientistas, sociólogos, músicos, educadores...

Qual é o primeiro som que o homem ouve sobre a terra?

É talvez o som que ouvimos no ventre materno. Antes mesmo de termos nascido ouvimos o som da água materna.

É provavelmente esta a razão porque em vários países do Mundo o som da água é colocado em primeiro lugar na ordem de preferência dos sons mais agradáveis. Com excepção da Jamaica e da Nova Zelândia, dado que estes dois países são ilhas que estão sujeitas a tempestades marítimas com grande poder destrutivo. Neste caso o som da água é considerado o som mais desagradável.

Na literatura de todos os tempos a água funciona como fundo de várias situações. Homero descreve em vários poemas o som das ondas a bater.

Para um poeta que vivia no Adriático, a água é o elemento principal de todos os seus poemas. É mesmo uma espécie de cenário.

Quando medimos o tempo médio das ondas dos Oceanos Atlântico e Pacífico, descobrimos que o ciclo vai de 5 a 6 segundos.

É curioso porque quando nos encontramos descansados / relax, igualmente o ciclo da nossa respiração vai de 5 a 6 segundos. Talvez seja esta a razão do nosso conforto quando nos encontramos na praia — a sintonia do ritmo da respiração com o som das ondas do mar.

No nosso meio ambiente sonoro existem sons que ouvimos sem que disso tenhamos consciência, no entanto eles estão sempre presentes.

No ambiente natural a tonalidade é do vento, folhas, pássaros, vozes humanas...

No ambiente sonoro moderno o som da electricidade e do tráfego mantêm-se constantemente e numa forma mais ou menos intensa. Estas tonalidades estão sempre presentes mas raramente temos consciência disso.

As tonalidades do Meio Ambiente Sonoro (M.A.S.) têm sinais que pretendem comunicar qualquer coisa. Um exemplo disso são as buzinas dos automóveis que sugerem perigo.

Contamos a média do número de buzinas em várias cidades do Mundo e comparamos:

Cidade	Média de buzinas / hora
MOSCOVO	17
ESTOCOLMO	25
TORONTO	44
AMSTERDÃO	87
LONDRES	89
ROMA	153
LISBOA	210
ATENAS	228
NOVA YORK	336
PARIS	461
CAIRO	1150

Qual a razão desta diversidade de médias/buzinas?

Isto significa que quanto mais alta é a intensidade dos diversos M.A.S., simultaneamente os sinais de comunicação (neste caso as buzinas dos automóveis) ter-se-ão que se sobrepor quantitativa e qualitativamente, relativamente aos restantes sons. O ambiente está cada vez mais barulhento sobretudo a partir da Revolução Industrial nos séculos XVIII e XIX.

A poluição sonora preocupa o mundo.

Existe actualmente uma subida de 1/2 decibel no M.A.S. por ano, média esta com tendência para subir.

É importante que os educadores e os professores de música se interessem por este problema. Se assim não for a combinação e articulação de sons a que nós afectivamente consideramos música

• o meio ambiente sonoro e a criatividade musical

• a paisagem sonora

AMILCAR MARTINS

deixará, dentro de alguns anos, de ser possível e consequentemente institucionalização do ruído.

Para um educador é mais importante estar atento à poluição sonora e portanto desenvolver o seu ensino sensibilizando os seus alunos ao M.A.S. do que propriamente as técnicas musicais.

É uma actividade que as crianças gostarão porque elas gostam de tomar consciência dos sons que as rodeiam.

É possível estudar os sons do ambiente com vista a redesenhar o ambiente sonoro do futuro.

Diariamente há sons novos que são adicionados e sons velhos que desaparecem do nosso M.A.S.

Há determinados sons que já não ouvimos hoje. O que lhes aconteceu? (Em Portugal os pregões populares e outros...)

Todas as pessoas se devem lembrar de determinados sons de há um ano e mais.

Os sons novos não nos damos conta deles, no entanto, os sons velhos quando desaparecem levam com eles um substracto sentimental. Onde estão eles?

Onde estão os museus para os sons que desaparecem?

Nos compreendemos as pessoas olhando-as e ouvindo-as. Como poderemos nos compreender perfeitamente o passado?

Quando olhamos para o passado descobrimos que algumas comunidades viviam em ambientes acústicos determinados.

Platão dizia que não deviam existir comunidades com mais de 5000 pessoas. Uma pessoa poder-se-ia dirigir verbalmente a 5000 pessoas e não mais. O aparelho fonador do homem tinha essa capacidade. Era uma comunidade acústica.

Na Idade Média o som do sino da igreja, definia a comunidade conforme se ouvia ou não esse som.

No Médio Oriente, ainda hoje em determinadas regiões se definem as comunidades pela acústica.

No Canadá, quando os colonos se fixaram no rio S. Luis, o país era habitado pelos índios. Por isso construíram os seus alojamentos próximos uns dos outros. Em caso de perigo gritavam de uns para os outros e tinham a certeza que eram ouvidos.

O sino da igreja era o som mais alto da Idade Média, e dentro da igreja era o órgão, até à Revolução Industrial.

A igreja era o centro do poder social.

Nos tempos antigos os sons mais fortes eram produzidos por Deus — relâmpagos, tempestades, vulcões. Os Deuses eram os seres mais poderosos. A comunicação com Deus foi sempre acústica. Moisés não via Deus mas ouvia-o. Era uma espécie de rádio primitiva, não televisão.

Na Revolução Industrial acontece que os sons mais fortes são produzidos pelos industriais. Os sons da fábrica são mais fortes que o sino da igreja. Ao mesmo tempo a igreja entra em declínio e os industriais passam a ter o poder acústico, o som sagrado.

O que é o som sagrado?

É ter a capacidade de produzir sem ser criticado. Ninguém criticava o som da igreja na Idade Média, nem o som das fábricas nos séculos XVIII e XIX, nem mesmo no século XX.

No entanto há pouco mais de 10 anos desenvolve-se a preocupação pela higiene sonora nalgumas fábricas. Isto significa que há um declínio do poder dos industriais à medida que o som «sagrado» lhes é tirado, e, nesta circunstância passado a quem?

O que é o ruído?

O ruído são os sons que nós fomos condicionados a ignorar.

Os músicos ouvem com atenção os sons dentro do auditório, mas quando se encontram na rua ignoram-nos.

É preciso que as pessoas desenhem os seus próprios ambientes acústicos.

Preservemos os sons que nos agradam. O som da aviação destrói as características acústicas dos povos. O avião supersónico «Concorde» não é característico de nenhum povo mas é imposto de fora.

As paisagens terrestres e sonoras caracterizam as comunidades. As pessoas gostam desses marcos e preservam-nos. Deveria haver um movimento no sentido de preservar os sons que se ouviram em determinados sítios. Se os temos nós em Portugal quem os mantém? Haverá peritos sobre o M.A.S. / Paisagem Sonora?

Ouvindo os sons do M.A.S., trazendo-os ao nosso consciente perceptivo tornar-nos-emos peritos. Esta será provavelmente uma das grandes funções que os educadores terão relativamente à EDUCAÇÃO MUSICAL. Se assim não for, viveremos em permanente ruído, e com o tempo a invasão de todos os ambientes será uma questão de tempo, que será

necessariamente curto (aumento de 1/2 decibel anual nos índices do M.A.S.), até que se destrua nas pessoas a capacidade de diferenciação dos sons.

É concerteza do nosso interesse o DIMENSIONAR A EDUCAÇÃO MUSICAL À ESCALA SONORA TOTAL.

Ao nível da educação tem-se nos últimos anos dado passos importantes no sentido de colocar sobretudo a expressão artística ao «serviço» da criatividade das crianças. Assim tem acontecido com a expressão plástica, com a expressão dramática, saindo duma perspectiva teatral, interessando aos educadores muito mais os mecanismos que são activados do que o produto final do espectáculo. Igualmente, ao nível do movimento saímos do gesto estereotipado, mecanicista para metodologias que tendem a aproximar-nos duma «expressão corporal» mais autêntica e portanto mais sintonizada com o «sentir».

E no caso da música?

Aqui os progressos têm sido demasiado lentos. A criatividade tem estado quase completamente ausente. Normalmente acontece que nos limitamos a um ensino em que as crianças são colocadas numa situação de «interpretar» as composições musicais que lhes são previamente fornecidas. O autor/criador não é ela, a criança, mas alguém de fora do seu meio. O educador é o mediano entre o criador musical e a criança. Poder-se-á alegar que mesmo ao nível interpretativo é possível desenvolver a criatividade das crianças. Sem dúvida.

Mas porque não apontar no sentido de desenvolver metodologias que coloquem a criança como criadora/autora das composições musicais. Será que a criança não tem capacidade de criar sons, de os combinar e organizar? Estamos afinal todos envolvidos neles. Serão concerteza sempre composições únicas e originais, nunca antes ouvidas em qualquer parte.

Para isso há que inventar situações que envolvam as crianças em situação de jogo criativo.

Em situações criativas temos que aceitar que uma fase de evolução importante os momentos caóticos. É mesmo necessário passar por fases caóticas antes de chegar a resultados satisfatórios.

Por outro lado, devemos aceitar que as crianças tomem a direcção das situações criativas.

Ainda como princípio importante, é os educadores libertarem-se da absolutização de conceitos de **ruído, barulho e música**.

ALGUMAS SUGESTÕES DE ORDEM PRÁTICA

— Fechemos os olhos. (O educador movimenta-se pela sala falando e pedindo às crianças que apontem com um braço a direcção da voz em movimento).

Oiçam a qualidade da voz no simples acto de falar. Lá fora, longe, mais próximo, ao pé, junto da parede, dum canto... (tocando nas costas de alguém que deverá dizer o seu nome).

Tentemos encontrar o ritmo da palavra, de onde vem o som. Visualizemos a sua origem, bem como a sua qualidade sonora.

Tentemos repetir o nome de forma igual à primeira.

Nunca é possível reproduzir exactamente os mesmos sons.

Cada som é sempre único e original.

(Há sempre factores de ordem vária que explicam esta razão e este princípio).

Movendo-se o professor no espaço, aponte-se com a mão direita no sentido do seu movimento.

Em seguida com a mão esquerda, por exemplo, na direcção de uma voz de criança que também se movimenta no espaço.

Agora com quatro pessoas. Duas vozes masculinas e duas femininas. Os rapazes apontam na direcção das fontes sonoras femininas, enquanto as raparigas apontam na direcção das fontes sonoras masculinas.

Objectivo: este exercício permite a diferenciação de sons distintos que se mantêm em movimento. Permite às crianças que se encontram com os olhos fechados uma desmontagem e especificação de cada um dos sons e da sua origem móvel.

— Antes de irmos para a escola existe a relação som/movimento. Na escola quase sempre separamos o ser humano. E util fazermos exercícios que integrem todas as áreas. Um exemplo:

— Correspondência entre som e movimento:

— Mostrar através de som e movimento o momento mais feliz da nossa vida. A mesma coisa para o mais triste.

— Mostrar o som alegre simultaneamente com o movimento triste. Som triste, movimento alegre.

Objectivo: memória sensorial. Sintonia e contradição psico-motora.

(Será possível reproduzir os sons e movimentos mais felizes e tristes das nossas vidas?)

— O corpo humano é um instrumento de percussão sonora. Todos os objectos são passíveis de se tornarem fontes sonoras. O espaço sala de aula pode converter-se num instrumentário musical.

Vamos descobrir os sons da sala. (Mesas, chão, portas, janelas, cadeiras, paredes, quadro, papéis...).

Ao fim de alguns minutos de descoberta cada uma das crianças vai para o pé do seu instrumento musical preferido. Em seguida, mostrar individualmente o som da sua preferência.

A orquestra está formada, no entanto, os músicos precisam de um maestro que a dirija. Quem quer dirigir a orquestra?

(Quanto mais preciso é o movimento do condutor/maestro, mais precisos são os sons que se extraem. É importante que todas as crianças experimentem situações de direcção).

TRABALHOS PARA CASA

— Cada criança traz um som que julga que é interessante. É preciso prova-lo. Exclusão de sons vocais. Trazer um objecto-corpo sonoro. A atenção é ouvir a explicação que justifique o porquê do seu interesse.

— Escrever os dez sons mais agradáveis que encontramos no nosso meio ambiente sonoro.

— Tomar nota de dez sons mais desagradáveis em ambientes fechados.

— Contar o numero de buzinas que se ouvem no principio de cada hora, durante dez minutos, no local onde se vive.

— Inventar um «termo onomatopaico» que reflita o pingo da chuva. O pingo de água cai a uma determinada altura e sobre uma determinada superfície. A dimensão do pingo.

— Outra palavra para o som do ribeiro.

— Idem, para o som duma cascata.

— Idem, para o som do mar calmo.

— Idem para o som das vagas do mar. (Podem-se propor outros sons mais próximos da realidade da criança. A partir do material recolhido pode-se fomentar uma composição aquática, igualmente com um ou vários maestros. Experimentar gravar e comparar com os sons reais).

— Um grupo que experimentou combinar os vários elementos recolhidos resolveu partir para a composição assim: começando com um pingo de água com uma pessoa vão-se acrescentando outros pingos, até se formar a nascente que segue, segue... até deparar com uma cascata que dá depois lugar à foz desse rio onde se vai encontrar com o mar calmo. Misturam-se as águas até se formarem ondas altíssimas. Entretanto surge a chuva salpicando o mar com vários pingos, deixando de se ouvir o mar para se ouvir só a chuva, cada vez mais baixa, baixa, até deixar de se ouvir, com cada vez menos pingos, fechando o ciclo.

É curioso porque neste caso o grupo para desenvolver a composição teve que se apoiar numa situação dramática que lhe servisse de percurso organizado.

— Escolher um som verbal em conjunto com todas as crianças. Propor o som para casa e tentar trazê-lo no outro dia, exactamente intacto, com as mesmas características. O som estará nessa noite à solta no local onde se vive. Leve-se no bolso, durma-se com ele, mantendo-o sempre e não nos vamos esquecer dele em casa.

— Um grupo inventou a situação de um pianista que vai dar um concerto num piano cujas teclas produzem notas idênticas. As teclas eram pessoas que se encontravam dobradas juntas umas às outras. Depois experimentam, cada tecla é uma vogal. O pianista toca e descobre os ditongos. Inventam depois palavras onde constem os vários ditongos. Agora cada tecla corresponde a uma palavra. Pode-se depois jogar com frases correctas e frases incorrectas ainda a partir do piano ou de outra situação que surja no desenvolvimento da experiência.

— A folha de papel é um instrumento musical.

Vamos experimentar fazê-la passar por todas as crianças sem provocar som nenhum. Em grupos restritos mostram as suas composições, depois de todos terem descoberto os sons que se conseguem extrair com a folha de papel.

— Sair da sala para fazer em silêncio um «passeio auditivo».

— Qual foi o som mais forte que ouvimos durante o passeio?

— Indicar sons que vinham de cima durante o passeio.

— Indicar sons que só se ouviram uma vez.

— Indicar sons com linhas ascendentes e descendentes.

— Indicar sons com um ritmo definido e constante.

— Indicar o som mais bonito que ouviram durante o passeio.

— E o som mais feio?

— Indicar um som que não foi ouvido durante o passeio mas que gostaríamos de ter ouvido.



Recolha de elementos elaborada por Amílcar Martins a partir de um curso orientado por MURRAY SHAFFER, no período de 21 a 25/11/77 e organizado pela Associação Portuguesa de Educação Musical.

animação teatral

FRANCISCO ALBUQUERQUE

A animação sócio-cultural é sobretudo um percurso de desenvolvimento das potencialidades críticas, criativas, festivas, de prazer e desejo, organização e luta das comunidades locais. Um percurso de consciencialização que visa atingir um e todos naquilo que mais dá sentido à sua vida:

- Aproximando o trabalho ao lazer;
- Diminuindo a divisão social do trabalho;
- Fruindo o prazer de viver colectivamente;
- Participando nos projectos e valores comuns;
- Redescobrimo e criando a sua própria cultura;
- Alterando as condições de vida e as relações de poder.

Estes pressupostos e outros dados implicitamente devem traçar uma dinâmica que faça emergir da animação cultural uma cultura popular criada e assumida consciente e colectivamente. Sem esta vião de conjunto a animação teatral nega-se enquanto instrumento e processo para se afirmar **negativamente** como função «per si», isto é:

- Exercício pedagógico;
- Ocupação de tempos livres;
- Divertimento sem prazer e conteúdo;
- Fuga ao isolamento pelo exibicionismo;
- Reprodução do profissionalismo artístico;
- Divulgação da cultura erudita;
- Manifestação do populismo cultural.

Mais do que pretender atingir resultados imediatos, mais do que tentar chegar antes de partir, o animador sócio-cultural deve pegar nas caminhadas já iniciadas e vislumbrar os trajectos possíveis com a alegria de quem avança descobrindo percursos que podem sempre ir mais longe, que podem ultrapassar o já adquirido, que podem enriquecer aquilo que de melhor existe.

Neste sentido, o animador teatral, não pode ser um **tecnocrata** que vai para o terreno cheio de técnicas avançadíssimas, mas incapaz de perceber e aprofundar as técnicas possíveis a partir do que dispõe localmente; ou abafando pelo aparato do seu apetrechamento o modo próprio e a capacidade de descoberta de novas técnicas propostas pela comunidade local. Também não podem ser **burocratas**, porque não lhe é exigida a reprodução de qualquer forma de cultura ou interpretação cultural, mas tão somente o tomar como matéria de trabalho as expressões culturais, existentes, a sensibilidade cultural local, o ajudar a comunidade a recriar a sua própria cultura em função daquilo que é descoberto e adquirido por todo um povo, por toda uma comunidade de interesses e aspirações, enquanto classes exploradas e oprimidas. Também não pode ser um **ignorante** ou um simples crioso, mas pelo contrário, um profundo conhecedor das manifestações culturais locais e um hábil utilizador dos processos de expressão dramática.

A partir destas considerações, melhor podemos apreciar os modos de animação teatral. Mais do que produzir espectáculos, o que se impõe é a formação do grupo, é a

reflexão colectiva, é a nova dinâmica dos mais motivados com o resto da comunidade. Neste sentido a animação teatral terá que ser um constante reformular de questões, tais como:

- O que se vai transmitir, como e a quem;
- Como combinar o gosto musical, visual, a gestualidade, a movimentação cénica, com as propostas sugeridas pelo texto e pela sensibilidade do próprio público.

No princípio deste ano participei num encontro de grupos de teatro amador em Castelo Branco. Pelo modo como decorreram os trabalhos e as conclusões a que se chegou, parece-me importante expôr os pontos principais desse encontro, até porque os problemas da animação teatral, não diferem muito entre si, têm é concretizações diferentes conforme as circunstâncias sociais, e o tipo de possibilidades e disponibilidades locais.

Neste encontro participaram grupos com experiências de trabalho em meios citadinos e rurais. Foram os seguintes: Grupo de Fantoques «Os Barnabés»; Grupo de Fradinhos; Grupo de Teatro de São Vicente; G. T. «Gente Nova»; G. T. de Casegas; Grupo de Teatro (em formação) do G.A.C.P.

Constituíram objectivos principais:

- Conhecimento entre os grupos;
- Troca de Experiências;
- Análise das principais dificuldades do trabalho dos grupos;

— Traçar a orientação para a organização colectiva dos grupos de teatro do Distrito.

Os primeiros passos foram dados em torno de uma série de situações/exercícios para a integração e conhecimento das pessoas entre si, ocupação do espaço em função do movimento, conhecimento dos limites de cada um e descoberta do «ouro». Este tipo de exercícios afiguram-se importantes à partida, porque permitem um desbloqueamento que qualquer conversa inicial dificilmente conseguiria.

De seguida fez-se a divisão por grupos para troca de impressões sobre o seguinte tipo de questões:

- Porque e como começaram a fazer teatro;
- Que trabalho realizaram e qual o impacto junto da população;
- Quais as principais dificuldades e potencialidades de cada grupo.

Antes de se ter passado à fase seguinte realizaram-se novamente uma série de situações-exercícios agora na base do trabalho sobre as moções, a memorização e a dramatização.

Deu-se então início a improvisações, que nos seus traços gerais se resumiram:

Trabalho já em representação do grupo de teatro de Casegas.

Cenas quase simultâneas a partir de um texto, organizadas em torno de dois «agrupamentos cénicos» — um mais gestual, outro narrativo e um coro musicado.

Um drama sobre a pasta em 5 actos.

A base de um «agrupamento cénico» e de um coro musicado realizado a partir do jogo rítmico. Improvisação que tentou tirar efeito de alguns significados da palavra pasta-dentífrica-escolar-dinheiro-de ministro.

O título ficou à escolha do espectador.

O patrão de uma empresa por meio de uma canção denuncia-se enquanto explorador. A temática teceu-se pelo conflito entre a reivindicação dos trabalhadores e os malabarismos do encarregado com duas caras (uma para o patrão outra para os trabalhadores).

História de uma família pobre

O pai desta família aranja emprego como serviçal, em casa do Sr. Dr. A partir daqui é todo o conflito dramático de costumes baseados nos dois tipos de comportamento familiar.

Relações entre pessoas de diferentes classes sociais.

No café um operário procura amiga, cujo pai a prometeu a um «filho de família». Conflito entre este e o operário e deste com o pai da rapariga.

À base de mímica.

Sobre a diferença do trabalho do homem e da mulher, ambos a trabalhar na mesma fábrica. Após o trabalho a mulher tem ainda o trabalho da casa, enquanto que o homem vai para o café ter com os amigos.

De seguida foi feita a abordagem crítica das improvisações e verificou-se que as maiores referências temáticas foram em relação aos conflitos sociais, à crítica social, à caracterização de costumes. No jogo cénico verificam-se sobretudo as diferenças entre o tratamento cénico mais narrativo e textual e o mais gestual, mímico e rítmico.

Por fim analisaram-se ainda algumas das questões levantadas quanto à aceitação dos espectáculos por parte do público:

— Essa aceitação passa pela importância do «cómico» na captação do interesse, sobretudo do público das aldeias, mas «o sério» quanto bem feito pode também dar resultados positivos;

— Deve-se tentar descobrir as coisas que dizem mais de perto às pessoas e retransmiti-las depois pelo teatro com uma perspectiva crítica de conjunto;

— As coisas devem ser ditas directamente mas com oportunidade. Aliás muitas vezes avança-se mais com «essa oportunidade» do que com uma consciencialização pelo «choque», o que aliás é normalmente rejeitado pelas pessoas;

— O teatro não é para meter ideias na cabeça das pessoas, mas tão somente para ajudá-las a reflectir sobre os seus problemas e divertirem-se.



ALGUNS ESCLARECIMENTOS:

A não saída da intervenção desde o n.º 5/6 de Dezembro, provocou algumas especulações sobre a revista, e a sua orientação.

Toda a equipe de Intervenção, reafirmando a orientação de sempre, convocou para uma reunião, elementos e animadores culturais, na ordem das duas e três dezenas, oriundos de várias organizações de carácter cultural (UPAJE, BANDO, GATL, APAC, Centro Cultural da Zona Oriental de Lisboa, FAPIR, etc.) embora alguns a nível individual. Ai foi declarado o interesse de Intervenção ser uma tribuna, ao serviço de todos os que estão empenhados na prática de animação cultural do nosso País. Foi por isso proposto pela Intervenção a discussão da revista e da sua orientação e estrutura.

É um facto que nessa reunião foi proposto pela equipa de Intervenção, simultaneamente a um alargamento da base de apoio e de colaboradores da Intervenção, a discussão da direcção, de modo a que esta pudesse obter o consenso geral e até afirmar-se como garantia aceite por todos, dessa ampla discussão e da democracia interna que Intervenção é, e que pretende ser cada vez mais.

Não porque não houvesse total confiança dos redactores e colaboradores na actual direcção mas porque, como dissemos desde início... «... Não queremos ser uma obra de mais um grupinho com viseiras nos olhos. **Procuramos sim, ser uma obra colectiva** com consequências práticas... E só teremos razão de existir se soubermos ser uma mesa, à volta da qual, todas estas questões sejam equacionadas e discutidas. **Politicamente.** Com critério de qualidade e exigência definidos, que não pressuponham a discriminação partidária, arbitrária na selecção e escolha do nosso conteúdo...»

(Editorial n.º 2).

Foi neste espírito que a questão da direcção foi lançada, de modo que, fosse por todos reconhecida e pudesse por tal apresentar-se como um elemento catalisador desta mesa onde todos temos de assumir a grande responsabilidade de nos sentarmos.

Por uma razão ou outra, e por uma discussão que ultrapassou esta reunião foi cometida à direcção existente, esse amplo consenso e renovado apoio. Cá estamos pois com a promessa e força do nosso projecto inicial. Resta-nos pois dizer à semelhança dos homens das leis:

— Meus senhores, está **definitivamente** aberta a sessão, **têm a palavra aqueles que reflectindo no passado têm nos olhos a esperança e a certeza do futuro.**

1) — Movimento e desenvolvimento.

Todo o processo de desenvolvimento é de carácter dinâmico. Desde a fecundação e gestação o factor movimento está presente como carácter essencial, prolongando-se durante toda a vida.

Além de dinâmico, o desenvolvimento do indivíduo é de carácter global: nenhuma função se desenvolve isoladamente. Não há pois um desenvolvimento físico separável de um desenvolvimento do sistema nervoso, ou o desenvolvimento de um órgão isolado do todo. Podemos dizer que «tudo é compromisso» no processo de desenvolvimento, isto é, não se pode isolar, delimitar ou restringir um sector ou factor desse mesmo processo.

O indivíduo, no seu desenvolvimento, não depende apenas de si próprio, mas não depende também exclusivamente do meio que o envolve. É no citado «compromisso», numa interrelação constante, dinâmica, interinfluyente, que assenta o desenvolvimento.

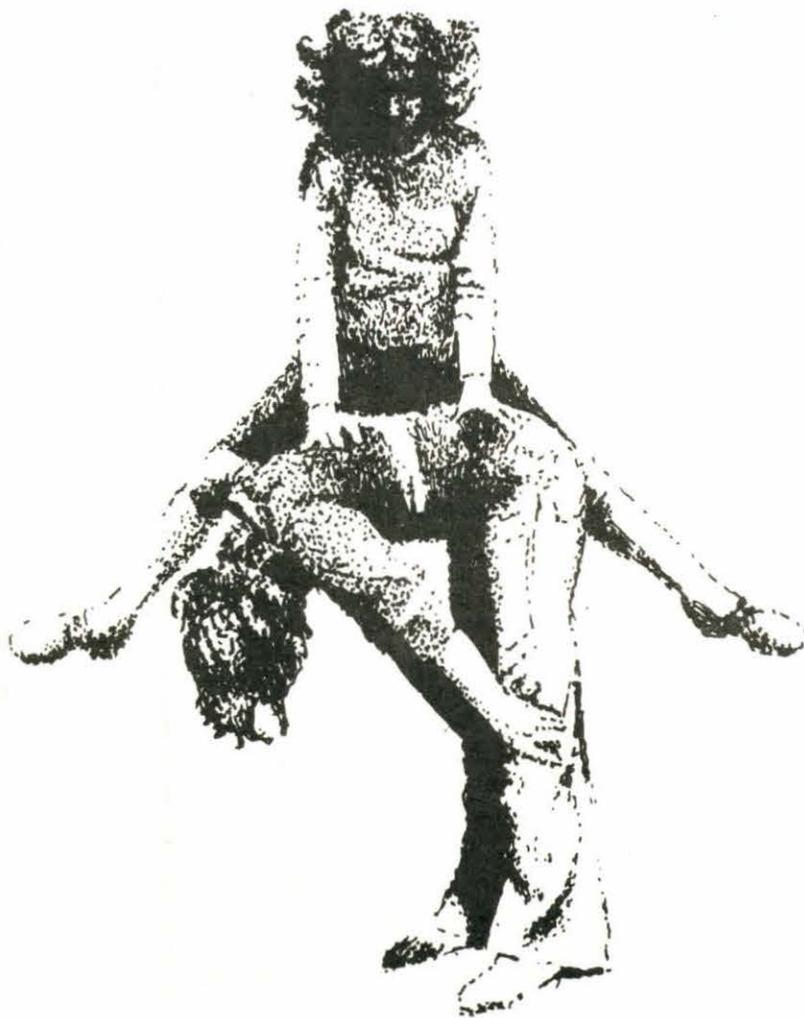
2) — O indivíduo contém em si, geneticamente, hereditariamente, determinadas potencialidades, as quais tendem a desenvolver-se segundo um «tipo» comum à espécie mas com diferenças individuais resultantes de propriedades ou combinações particulares.

3) — Sobre essa base age o chamado meio exterior ou envolvente. É difícil defenir concretamente esse meio envolvente. Este é formado por tudo o que existe e age em relação ao indivíduo ou sobre ele. Esse meio não é facilmente definível nem limitável. Desde a alimentação e a pressão exercidas ainda na vida intra-uterina até ao conjunto de estímulos sensoriais que a todo o momento actuam sobre o indivíduo, passando pela acção intencional ou involuntária dos indivíduos e da sociedade, a «pressão» exercida é múltipla e complexa. Nunca se pode afirmar que um indivíduo está submetido a uma única influência ou acção perfeitamente controlada e determinada.

A todas essas acções ou influências chamamos *estímulos*. O estímulo será sempre «uma modificação energética por meio externo ou interno conduzindo a uma reacção ou resposta por parte do indivíduo». Esta reacção ou res-

posta por não ser exteriormente visível, mas todo o estímulo captado implica uma resposta e, logo, uma modificação.

Podemos então dizer que há permanente modificação, evolução, mudança. Ao conjunto das respostas chamamos *comportamento*. Este será, usando uma linguagem simplificada, tudo aquilo que o indivíduo faz, a forma como age perante cada *situação*. Este é



o outro conceito importante: *situação* para cada momento e indivíduo, será todo o conjunto de estímulos simples e complexos, externos e internos que nesse mesmo momento agem sobre ele. Toda a situação é, pois, global e complexa. Assim será também a resposta do indivíduo. Este, porém, pelas suas condições próprias e vivências anteriores, tende a dar respostas (ter um comportamento) mais ou menos característico ou dentro de uma linha evolutiva. Podemos chamar a este comportamento-tipo a *personalidade* do indivíduo, ou melhor a expressão (exteriorização) da sua personalidade, uma vez que a esta se pode atribuir um conceito algo mais complexo.

Esta evolução do comportamento, é feita através da sucessão de situações, e influenciada por muitos factores, não isoláveis, mas que é de interesse considerar: assim os factores hereditários, o desenvolvimento orgânico, o processo de maturação, a acção do meio, a evolução do psiquismo e a acção voluntariamente desenvolvida pelo próprio indivíduo, são os principais factores condicionantes dessa evolução.

Um dos elementos importantes a considerar no processo educativo é a *maturação*. Podemos chamar, a esta, a evolução ou conjunto de modificações por que o indivíduo naturalmente passa em função do seu crescimento e como produto dos já citados factores externos e internos. (É frequente surgir também a expressão «grau de maturidade»), Cada espécie tende a um tipo de maturação, mais ou menos longo, mais ou menos dependente do meio. Algumas espécies animais completam esse processo em curto prazo, outras dispendem um mais largo espaço de tempo. O homem é o animal que nasce mais desprotegido e tem uma maturação mais demorada. Sendo este o período aquisitório por excelência, encontramos aqui uma das razões do maior grau da evolução humana.

O processo de maturação tende a fazer-se segundo etapas, ou fases, que são, na sua generalidade, comuns a todos os indivíduos. Porém, em torno dessa evolução comum produzem-se oscilações (atrasos ou acelerações), de carácter colectivo ou individual, determinadas, pelo meio, raça, clima, factores hereditários, educa-

ção, etc., etc. Consegue, no entanto, estabelecer-se um quadro ou perfil das «expectativas» ou «probabilidades» referentes a cada idade. Este quadro ou perfil pode fornecer-nos uma base para o conhecimento dos indivíduos e, logo, para a preparação da nossa acção.

Mas o movimento do processo de maturação, se se processa em parte de dentro para fora, impulsionado ou gerado pelas potencialidades naturais do indivíduo e da espécie, *depende* também fundamentalmente dos estímulos que agem sobre o ser em desenvolvimento. E como esses estímulos surgem na complexidade das situações, dependerá, igualmente destas. Assim, uma criança não pode realizar uma determinada acção (andar, falar, relacionar) sem que atinja um determinado grau da sua evolução «interna». No entanto, é impossível separar esse factor «interno» do factor «externo». Ambos são necessários e se conjugam para tornar possível uma determinada acção ou comportamento os quais vêm a ser suas resultantes. Deste modo, uma criança que permaneça totalmente isolada no período de



aprendizagem da linguagem terá dificuldade em aprender mais tarde; passando certos limites, ficará mesmo impossibilitada de o fazer ou, pelo menos, largamente limitada. Ao invés, é praticamente inútil, e até nocivo, tentar provocar determinado comportamento quando ainda não foram atingidas as condições necessárias para a sua concretização.

Será inútil, pois, proporcionar estímulos ou situações que não correspondem a fases de evolução que permitam receptividade e resultantes (respostas).

Pode citar-se um outro caso: se um indivíduo for privado de estímulos na fase essencial de desenvolvimento duma função, esta poderá ficar definitivamente comprometida. Repetindo, o desenvolvimento, o processo de aquisição e evolução, depende da conjugação entre factores internos e externos. A adequação e coincidência desta relação ou circuito são a base da sua concretização.

É, portanto, fundamental:

- o conhecimento das características de cada idade, etapa ou fase;
- a criação de situações (conjuntos de estímulos) adequados.

É neste segundo sector que se situa a acção do educador. Este pode:

- fornecer estímulos menos apropriados (inadequados);
- fornecer estímulos em quantidade insuficiente;
- fornecer estímulos adequados e em situações de forma a proporcionar maior aquisição e desenvolvimento.

É neste último ponto que o nosso trabalho pode ser centrado: estímulos adequados, riqueza de situações.

Assim, ao estabelecer um plano de acção procuramos situar os elementos componentes do mesmo de acordo com as características das crianças a que se destinam. O conhecimento psicopedagógico e das técnicas de observação sistemática desempenham aqui um papel fundamental. Ambos demonstram que as crianças tendem a:

— ter um comportamento motor geral característico em cada idade ou etapa do seu desenvolvimento;

— ter um esquema motor individual, particular dentro dos limites desse comportamento geral;

— receber fortes influências do meio, dos usos e tradições locais, e em particular, através dos mais velhos e dos adultos, quanto ao «estilo» do movimento.

Todo este comportamento motor constitui um dos pontos fundamentais da relação com o mundo, logo, do processo de maturação e desenvolvimento. É através de estímulos que se aprende (a aprendizagem é a modificação do comportamento). E a criança, ser eminentemente receptivo, aprende tudo. Assim, a ausência ou pobreza de estímulos traduzem-se num empobrecimento global. A riqueza global. A riqueza de situações conduz a uma mais elevada aquisição, a um maior desenvolvimento. Trata-se, pois, de proporcionar à criança um conjunto de situações tão vasto e adequado quanto possível.

É esse o nosso primeiro objectivo, o nosso contributo imediato. Numa primeira fase o processo de aquisição e aprendizagem é feito num «sentido horizontal», «em superfície». Isto quer dizer que não pretendemos ensinar e fazer evoluir dentro de uma técnica determinada, a qual pode até ser nociva, por reduzir a riqueza e multiplicidade de estímulos. Trata-se de proporcionar uma vasta cultura geral, uma extensa base, uma versatilidade, que vão permitir, mais tarde, um processo «em vertical», mais rico, mais firme, mais elevado. É a «teoria da pirâmide» em que o nível de progresso futuro depende em muito da

estrutura e firmeza da base. Será até mais correcto em vez de base, falar de sucessivas plataformas correspondentes à evolução.

A especialização, a «evolução em ponta», será o resultado de:

- uma capacidade de base adquirida;
- uma opção individual (interesse, motivação, aptidão);
- uma fase de evolução (grau de maturidade).

Resumindo, uma das primeiras e fundamentais preocupações da educação pelo movimento, diz respeito à criação de situações adequadas e ricas, a uma vasta cultura pelo movimento, o qual, sendo factor intrínseco do todo pessoal, da estrutura individual, se vai traduzir na valorização global.

Falta referir ainda um factor importante: «criar situações» ou «colocar em situação» pode ser interpretado de formas diferentes. Uma consistirá em impor um conjunto de execuções e movimentos sem permitir à criança espontaneidade, invenção, descoberta, criação. Outra compor-se-á de um misto de motivações e sugestões, imagens motrizes, demonstrações, destinadas a estimular a execução, a qual é feita dentro de uma liberdade de estilo e interpretação pessoais onde a criança participa com toda a sua espontaneidade e poder criador. Há ainda uma terceira forma, a da simples criação de locais e materiais adequados, nos quais as crianças se encontrarão face a uma multiplicidade de possibilidades e situações. O ideal será a combinação da segunda e terceira formas: sugestão e orientação esclarecidas mas não excessivamente directivas face a situações materiais ricas, ambas possibilitando a iniciativa, descoberta e criação. A função do professor será, dentro de um conhecimento tão correcto quanto possível da problemática em presença, sugerir, observar, auxiliar, recolher as formas e ideias criadas e dar-lhes continuidade.

CENTROS CULTURAIS ACÇÕES DE CAMPO

INTERVENÇÃO

os primeiros jogos populares transmontanos

O Teatro-Animação «O BANDO» de Julho a Novembro de 1977 permaneceu no Distrito de Vila Real, propondo-se realizar um projecto de animação cultural. No começo a nossa ideia, bem como a da entidade oficial que subsidiou a nossa proposta, seria de apoiar principalmente os grupos de teatro amador da região. Aparecemos assim em Vila Real no dia 1 de Julho de 1977. Com esta perspectiva, vinha também a primeira dificuldade e obstáculo a transpôr: a hostilidade que iríamos encontrar, sobretudo por parte dos grupos de Vila Real (cidade), que se perguntavam, e até certo ponto correctamente, porque razão o FAOJ, não canalizava a verba que despendia com este grupo de «mestres teatrais» no apoio directo aos grupos amadores da região.

Na altura fizémos ver o nosso ponto de vista: — estamos aqui como profissionais de teatro. Não nos compete aqui e agora discutir a política cultural deste ou daquele organismo do Estado. Por outro lado a verba que era gasta connosco, não poderia ser convertida no apoio material aos grupos da região, e que se acreditamos que o apoio material era importante o apoio humano o não é menos. Por fim, não éramos «mestres teatrais». Propunhamos vir ensinar alguma coisa, mas iríamos concerteza aprender muito.

Logo de início, começámos a contactar os grupos da região, para encontros, onde lhes era proposto um seminário de dois-três dias a que chamámos de «iniciação ao jogo teatral».

Tantas reuniões quantas as zonas em que dividimos o distrito, para desenvolver a nossa actividade. Depois das reuniões, vieram os seminários propriamente ditos. A participação foi grande. A hostilidade diminuiu consideravelmente. Tentámos tanto quanto possível aparecer aos grupos destituídos de qualquer sentido paternalista. Sobretudo guardando, face ao trabalho de cada um, uma atitude de respeito e humildade. Se algumas coisas tentámos transformar, foi depois de conhecermos a dinâmica sócio-cultural em que cada grupo particularmente estava inserido.

Foi um trabalho persistente e exaustivo, as solicitações para um grupo de cinco pessoas, como nós, não paravam e eram cada vez maiores. Depois de cada seminário aumentava o número de grupos a apoiar e a exigir a nossa colaboração. Não tínhamos mãos a medir. Algumas vezes tivemos de sair do contexto cultural propriamente dito, e fazíamos nossas as preocupações e anseios daquelas gentes. Alturas houve, em que nos levantávamos bem cedo, para ir para o amanho da terra, com este ou aquele camponês que à noite vinha dos nossos cursos, ou colaborar connosco.

Cada vez mais ficávamos deslumbrados com a riqueza cultural daquele distrito. Éramos um grupo de teatro, mas não podíamos ficar por aqui. Havia as

tunas, as bandas, a olapia, a tecelagem, os jogos populares e toda uma série de costumes e tradições culturais. A relação trabalho-actividade lúdica multiplicava-se de aspectos e formas. Vimos como era importante aprofundar e compreender essa relação.

A animação faz-se sobretudo na prática. Não negamos o estudo da teoria, contudo, é no dia-a-dia, no campo, que esta ou aquela fórmula terá validade ou terá que ser substituída por aquela outra que nunca nos tinha ocorrido.

A zona é muito grande. Com regiões de paisagem bem diferentes com características culturais bem demarcadas. Na Região do Barroso, ao Norte, não há tunas musicais como no sul não há «chegas» de bois barrosãs. Havia que estimular e incentivar novas realizações. Realizações e manifestações culturais que já



pertenciam ao povo transmontano. Só que este, habituado a julgar cultura a que todos os dias vê na televisão, na rádio, nos jornais, a cultura dos outros, da cidade, não sabia reconhecer como era importante aquilo que produzia. Realizações que tivessem que ver com o maior número de pessoas e unissem as regiões. E foi neste espírito e com esta orientação que nasceu a ideia dos 1.ºs JOGOS POPULARES TRANSMONTANOS: Uma realização feita em Trás-os-Montes, por transmontanos, onde a actividade lúdica tomasse um corpo e se identificasse com aquele povo. Onde uma tuna completasse um espectáculo com uma «chega» e onde uma «chega» pudesse servir de tema a um «sketch» de teatro.

Nós estivemos lá. Para ajudar, para explicar as potencialidades culturais daquele povo. Este ocorreu em grande número (1500 inscritos nos jogos); vieram com os seus gigantones, com as suas bandas, com os seus ranchos folclóricos, com os seus jericos para a corrida. Das aldeias do Norte, onde os hábitos são mais comunitários, vieram excursões das aldeias. Os bois para a «chega» tiveram que ter a ausência de toda a aldeia para se deslocarem. O Povo participou. A festa era Sua.

Na engrenagem e estrutura da organização houve uma preocupação: a continuidade. O troféu, taça em gratuito com cerca de 300 Kgs, constituído por um canteiro popular de Mondim de Basto, mudará de sítio conforme a aldeia vencedora dos jogos. A comissão dos 2.ºs jogos já ficou nomeada. Nós prometemos voltar.

O JOGO DO FITO

O fito joga-se em qualquer aldeia transmontana, entalada na penedra ou não, entalada fica sempre, apesar da chuva ardente ou macia do sol que entra no corpo como agulha e é depois suor bebido pela mão da raiva e alguma fé, é sempre assim, uma aldeia transmontana fica no litoral do tempo, precisamente onde o tempo começa a acabar, mas voltamos ao fito que desta vez se joga numa rua de Castedo o do Douro, rua calcetada pelos bichosos favores do estado novo, o daquela memória que todos nós sabemos.

Ali joga-se assim, cada ponto vale três, cada carada vale seis, depois de quinze passa-se para três de cima, e três pontos acima de doze de cima é: morreu! — disseram com um pau a arder de contentamento os parceiros aos adversários, ao todo quatro, dois ao pé de cada pino ou fito, distanciados em seis metros, mais ou menos, quando as moedas são como os vinténs, como se usava na primeira metade do queijo secular, ainda me lembro, D. Luis e D Carlos, suas régias caras no pó ou na lamiça, bem feito — disse uma vez um bigodaças brigante a olhar de soslaio para um trauliteiro.

Quando saíam da taberna, um bô copo pra cada um, tremoços bem salgadinhos na mão esquerda, lá vão eles outra vez, é preciso encher a pipa do tempo, seja lá com que for, uns têm cabarês, outros iates, eles têm o fito e as doçuras da mulher ao fim do dia, nada mau, o primeiro a atirar pisca o olho esquerdo, estende o braço com a moeda alçada, ponto de mira, baixa-se lentamente, eis toda a serenidade campesina, com um lance de olhos fisga o pino, na circunstância com ares de coxa apetecida, fisga-o bem, todo ele concentrado, desde as rugas da testa ao bolor das ideias, só depois atira, a moeda voa, asa metálica, sobrevista por quantos olhos se acendem por ali, acertará ou não, que importa, o que importa é a tensão do instante, seu oiro e sua relva.

JOGO DA RECA

Vocês sabem o que é uma reca?

Olhem que a reca de que aqui se fala não é nenhuma porca. Quando digo porca estou a referir-me à fêmea do reco e não às porcas mecânicas: estas, com sua rosca e seu buraquinho a-propósito, são umas descaradas: sempre prontas.

Vocês sabem que essa reca — a de que aqui se fala, repito — tanto pode ser de pau como de pedra, de lata como de outra coisa qualquer? o que importa é que tenha uma forma mais ou menos esférica, onde se possa bater com um pau para a meter na poça aberta na terra. Trata-se de um jogo. Diz-se até que D. Pedro de Meneses, primeiro fronteiro de Ceuta, levou de Vila Real para Lisboa, estando a jogá-lo, quando, na frente de D. João I, disse: «com este aleeo, eu protesto defender a praça de Ceuta da moirama inteira». Aleeo (o do brasão de Vila Real) era dum pau.

Olhem que este jogo não é nada meigo.

Vocês sabem que, enquanto um jogador tenta meter a reca na poça, os outros, também com paus de guarda à sua pocinha primitiva, se esforçam por atirar com a reca, o mais longe possível para dificultar a acção daquele que a conduz? De quando em quando, há um pau que se demanda e vai direitinho às canelas de um jogador.

Olhem que esta reca não é nenhuma porca, de facto não: é uma bola. Mas, bolas pro jogo!

JOGO DO CEPO

— 10 escudos? Dê aí dez malhas.

Eram 11 horas.

Joaquim mirou bem o cepo. De cabeça mediu a distância até ao fito, tomou balanço no braço e lançou o 1º ferro.

«Pimba»! O pino caiu. Caiu 2ª, caiu 3ª, caiu 4ª e 5ª vez.

A roda foi-se fechando em volta do concorrente, cada vez menos ruidosa, cada vez mais atenta:

— Olha o miúdo! Julgam que um mês na tropa já os põe homens. Inda ontem borrava os cueros e agora julga que já tem rugas na barba. Comentou, para quem estava, meio atônito de tantos tentos, o Xico Moleiro, por acaso até tio e padrinho de Joaquim. E no meio da risada condescendente do pessoal, Joaquim falhou a sexta tentativa.

Quando falhou a sétima, Furtado respirou de alívio. Ia para 3 anos que ganhava o cabrito e diziam, na aldeia, que estava para nascer quem lho conseguisse comer.

O menino a dar-se ares, hem, Furtado? cuspiu do alto do seu metro e cinquenta e três centímetros, o António Gigante, servil admirador do Campeão.

— Hum, hoje estou a ver que só jogo lá para o fim do dia. Não vale a pena gastar dinheiro com estes nabiças.

Mas calmamente, no jogo que começara por simples passatempo, Joaquim derrubou as 3 malhas que lhe faltavam.

8 tentos!



E ao almoço, em frente às batatas que a mãe lhe servira, gritou alegre o recruta de fim de semana:

— Velha, hoje temos cabrito para a ceia.

Depois foi ao quarto, tirou de dentro da meia rota os últimos 100 escudos e saiu para o adro. «Mais vale prevenir» — pensou com os seus botões.

Às 5 horas, ainda os microfones não tinham anunciado marca acima da dele.

Às 6 menos um quarto, resolveu ir dar uma espreitadela.

Furtado, o grande Furtado, 3 anos de campeão, suava por todos os poros as suas últimas economias.

Calmamente, Joaquim foi até ao júri e pediu nova inscrição:

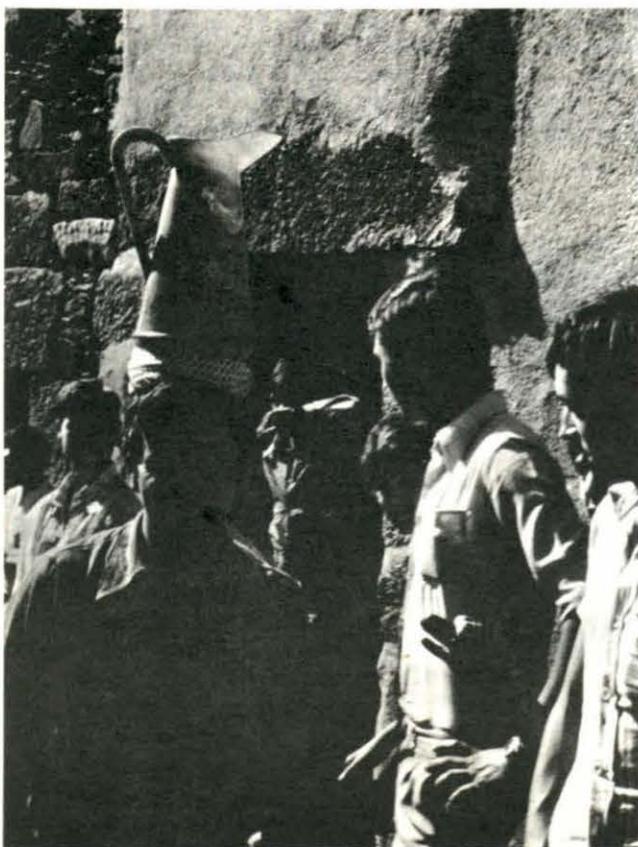
— 10 escudos? Dê-me aí cem.

E das 6 às 7, até o concurso acabar, Joaquim jogou feliz, não tanto com as malhas que atirava, mas com o cabrito que havia de levar para a ceia da mãe.

AS DESGARRADAS

(...) Mas nenhum como o Isaías lá para esses feitios, homem dum raio, capaz de ajeitar uma rima que escapou ao diabo enquanto o dito esfrega um olho, senhor de voz tão cheia e timbrada que até parecia mentira em criatura tão franzina. Por estas habilidades era temido e invejado, manja por dinheiro ou força. Botava versos que era autênticos ferros cravados no lombo de quem o desafiasse — que lá meter-se com ninguém não metia, agora uma vez provocado era o diabo. E foi até por via disso que esteve certa vez para apalpar as unhas de dois rapagões encristados a quem teve a desgraça de atingir duramente numas coplas em pontos de melindre. Valeu-lhe o senhor Vicente, ele mesmo, o da viola, que ainda conservava restos da antiga autoridade dos tempos de guarda, dar duas carvalhadas e ameaçar que nunca mais tocava se havia de haver bulhas por causa disso, e só assim se acalmaram os pimpões, olha agora Castro sem desgarradas que graça tinha.

A verdade é que, se lhe causou algumas tribulações, a jeiteira por pouco não lhe valia mulher, e que mulher: nada menos que a Clarinha, vejam só, brinquinho e ai-Jesus de Castro, a quem faziam rapapés os mais bizarros e feros marialvas de duas léguas em redor, alguns vindos ao cheiro da legítima, é certo. Nem mais. Logo lhe havia de encher o olho, à Clarinha, o Isaías, que era mesmo um Jó chapado, a fora e garganta. Mas queê? Isto de raparigas novas e esparvoadas é assim mesmo, dão mais valor a duas tretas bem puxadas da garganta do que a uma carteira honestamente recheada e respectivos bens ao luar, mais tarde se vindo a arrepende, tanta vez se tem visto.



Tirando pois o Isaías ventos da inclinação da moça, que os olhos e modos dela não mentiam, subiu-se-lhe ao peito tal paixão que, sem respeitar conveniências, puxou certa noite umas quadras alevantadas em que, por palavras encobertas, se jurava seu para toda a vida. Outra coisa não quis ouvir a rapariga, que no dia seguinte lhe piscou o olho, sinal de assentimento. Então, inflamado, nessa mesma noite o Isaías perdeu por completo as estrebeiras e botou-lhe semelhante cantata à janela, sem viola nem nada, que deixou a vizinhança abismada da desfaçatez: quer não, o Isaías a rentar a asa logo à Clarinha, futura senhora de um casal e pêras. Por sinal que, ainda a serenata não tinha chegado ao fim, já a mãe da Clarinha lhe mandava janela fora as urinas do casal. Ficou como um pito. Aquilo também não se fazia. Foi caso falado, as pessoas no geral iam pelo Isaías, fora os que aproveitaram para se vingar, nos descantes, de velhos arranhões da musa do cantor, como naquela ocasião em que o arrumaram com esta:

*Se eu fosse a ti, Isaías,
É melhor cãlar o bico,
Não vá a senhora Donzília
Despejar-te outro penico!*

Tal era a arte poética de Castro! (.)

Do conto inédito O Espantalho, de A. M. P. C.

CHEGA DE BOIS

Chegam os animais ao campo, já repleto de gente em círculo largo. Entra um, de cada extremo do campo e ao mesmo tempo. É a entrada triunfal onde ambos e dois esperam os louros. Cada boi é acompanhado do pastor, que empunha o seu pau de lado, para apoiar e animar o boi. Não admitem mais que um ou dois homens ao lado de cada boi, apesar de serem muitos o que nessa hora, desejariam estar ao lado do seu preferido, para lhe dar força e o ir enfurecendo: é boi, é boizinho!

Fazem ou não, uns momentos de carranca, com as caras, viradas, e pouco a pouco ou de repente conforme a inspiração de momento, pegam-se de frente, com a maior violência possível, procurando ferir e rasgar o companheiro, com as hastes, bem aguçadas. É o momento de mais atenção dos milhares de espectadores, que de todas as aldeias mais afastadas vieram assistir. Se não fora a Guarda Republicana, o povo crescia e rodeava os bois, como acontece nas chegadas que se fazem de noite, em que há poucos espectadores. 5, 10, 15, 30 minutos é o geral de tempo que os gladiadores se entretêm a disputar a força. Houve um ou dois casos em que um matou o adversário, que era de Parafita.



No geral apenas há a lamentar uns ferimentos, mais ou menos graves, na superfície da pele. Quando as forças já estão bem medidas e houve sobreposição de um boi, o outro começa a olhar para o lugar por onde entrou, se tem tempo, e vai recuando, até que foge. O vencedor corre furioso a ver se o apanha. Intervêm logo os pastores e conterrâneos, com paus no ar, para os apartarem. E os da terra vencedora rodeiam o seu boi, com paus no ar, atiram com as roupas, ao ar, mandam tiros de pistola se podem, saltam de contentamento, em frente do boi, sem medo. É o maior frenesi o da vitória. As raparigas e rapazes dão vivas: viva o nosso boi viva!

SUBIDA AO POSTE

O Julho corria abafado, pelando os ombros da rapaziada que, acontecesse lá o que acontecesse, tinha de arrancar as batatinhas que, juntamente com o centeio, o milho e a castanha faziam a farturinha da Nozede, amontoando-se nas lojas e nas arcas. Rapaziada — disse eu. Sim, franganotes de quinze e dezasseis anos, pois os matulões tinham desandado quase todos para as Françaes e para as Alemanhas em busca de farturas mais fartas.

— Má raios, se este ano não pagar o bacalhau e a garrafósia! afiançou o Zé Pequeno, dois palmos de ossos, rijo como zimbros.

— É o limplas — riram-se os outros.

No dia seguinte, depois da missa, a matula juntou-se no largo para a erguida do mastro: eheeee... ohooooo. Lá está ele: dez metros, bem enbadinhos, entre o quarto e o oitavo, com um fio de prumo, a rematar com as apetitosa goluseima.

Uns farsolas de Cidalhe, Vila Meã e Guilhado andavam por ali a atirar uns olhinhos espiões.

Sabes, Tonho?

— É o que se verá — cantarolou o lingrinhas, com as mãos enterradas nos bolsos e uma prisa ao canto da boca.

À tarde, por volta das quatro, um magote de moças que fazia roda ao poste, testa franzida e olhos espetados no alto, animavam o lingrinhas:

Eh! tonho! Eh, Tonho!

Distingua-se a Rosária, uma raparigota dos seus dezasseis, rindo-se muito, toda afogueada.

— É a cachopa do gaijo — alvitrou um figurão do sítio. E deu-lhe um beliscão.

O Tonho de cima viu. O fogo entre dois amores. Com uma raiva dos diabos crispou as unhas na madeira e, zás!, foi como uma seta por ali acima. Ferrou os dentes no bacalhau e disparou a garrafa sobre o atrevido. Por um triz.

— Foi melhor assim — comentou um velhote, a sabedoria a pingar-lhe das palavras.

Já cá em baixo, o Tonho era rei. Ofereceu o bacalhau à Rosária que o estreitou ao peito com uma ternura tal que um circunstante, sorriso espertalhão comentou:

— Pró ano, temos boda.

O Zé Pequeno tinha-se retirado para a tasca, a emborcar copos sobre copos, com a imagem do lingrinhas atravessada na garganta e nos dentes, um desespero profundo a roer-lhe os figados, pois a Rosária, a mulher dos seus sonhos, acabava de fugir-lhe definitivamente.

JOGO DO FARELO

«Está bem livre Vila Real de chegar aos calcanhares de Constantim» — disse, em ar de desafio, um rapazola de farto bigode, quando viu entrar no café da aldeia dois «blusões negros» da cidade. E, lá por dentro, mais cautelosamente, pensou: «andam por aqui estes pintos rentezes atrás das frangas. Que façam o rente às da Bila a essas lambisgóias de perna ao leu. Se algum me arrasta a asa à Micas, meto-lhe a crista na tina do farleo. Um rais me parta». E pediu um bagaço.

«Uma cerveja» — pediu um barbudo de Vila Real. E disse:

«Bom, amigo, eu acho que Constantim é uma boa aldeia. Mas não passa de aldeia, está visto. Deixe-se disso e beba lá uma cerveja».

O Bigodes arqueou o peito, braços para trás, espirrou uma baforada e retrucou, com olhinhos piscos e gozões:

«Vomecê não sabe o que diz, homem». Entendeu falar assim, à patego, porque lhe dava outro gás. E mais autoridade. Continuou:

«Então vomecê não sabe que Constantim já foi capital muito antes da Bila?!»

O Farsola da Bila, céptico como S. Tomé:

«Sem ver, não crer. Mostre documento». E pôs o Bigodes a gaguejar, quando entrou o professor Nogueira, um velhote de cabelo alvo como linho bem espadelado, conhecido dos dois farsolas. Inteirado do negócio sentenciou:

«O Conde D. Henrique escolheu Constantim como capital da vasta região de Panoyas, dando-lhe foral, em 1096. O primeiro foral de Vila Real data de 1272, sendo outorgado por D. Afonso III. Entendidos, meninos?»

No largo havia muita gente. Mirones daqui, menores dali. Rentes com a parede, três boas tinas de água, espaçadas de metro. Estoirou um foguete, as cabeças rodaram em direcção ao sítio do estoiro, imobilizaram-se, quando se ouviu:

«Queris mais? Toma, que o Ramalheda quer bagalhoça».

«Folclórico» — disse um dos farsolas.

«Vai-se deitar farelo e uma moeda-surpresa em cada tina. Os concorrentes só podem meter a cabeça, só a cabeça, na água e agarrar as moedas com a

boca. Logo que um concorrente tire a cabeça para fora, com a moeda ou não, termina a sua prova».

Meu dito meu feito: começou o jogo. Os farsolas riam-se de proa enlambuzada e caricata dos desistentes. O Bigodes, à coca. Às tantas, foi-se ao alto-falante e saiu-se com esta:

«Desafio aqueles dois barbudos da Bila e agarrar a moeda. Eu na tina do meio; eles, um de cada lado».

Aceite o repto, começou a pugna. Os farsolas enfiaram logo a cabeça, cientes do velho dito: candeia que vai à frente. O Bigodes, peito novamente arqueado e calado como um rato, manteve-se de pé. Quando, uns segundos depois, as barçadas enfiadas emporcalhadas e cómicas dos farsolas emergiam da profundidade aquática, sem moeda e sem fôlego, ele apenas disse:

«Que Vila Real nasceu, já Constantim comia pão com côdea».

A risada foi geral.

CORRIDA DE BURROS

«Eh burrinho, eh Gigantone!»

Nada. O malandro não havia meio de levantar uma pata que fosse. Os homens que estavam ali, ao pé do fontanário, riam-se. Mas o que mais o afligia, a ele Sebastião, a ele, todo cheio de prosápias eram os risinhos das mulheres.

— Galdraias — trovejou, baixinho.

Os outros burros corriam já à desfilada pela rua fora, entre nuvens de poeira e sol abrasador. Ouviam-se brados atroadores de «fogo, Jóia», «Avante, Chico!», «é o nosso, é o nosso, Aninhas!»

Mas o Gigantone não despegava, não se resolvia, envergonhando irremediavelmente o patrão.

— Ganhou a Jóia, ganhou a jóia — gritava um bando de raparigas postadas junto do senhor abade que, arrancando do fundo da sua cultural bíblica, o saber dos séculos, botou este saboroso comentário:

— Era seis burros e uma burra. A burra tinha de mostrar o que valia: chegou primeiro à meta porque foi inspirada pela burra de Balaão que foi a primeira burra do mundo que botou faladura.

As raparigas bateram palmas, todas contentes na sua vaidade sexual.

— Ora pois, sempre é uma burra que vence!

— Venceu, porque é burra — comentou o dono do gigantone, cabisbaixo, mesmo ao lado.

O JOGO DO PAU

O pau dele era um nadinha mais alto que o meu, o meu um pouco mais grosso que o dele, segunda desvantagem nisto de florear gentilezas. Mas tão-pouco aceitei que se tirasse à sorte os paus ou se igualassem, arranjando outros ou cortando no maior. Riscou campo o valentão, por prosápia, que tal não é de moda, e logo se plantou em posição de parar, pau a escorregar para a perna esquerda, mãos à devida altura. No terreiro, havendo estacado as danças e a zanguizarra, formaram todos em redondo.



À minha mão direita estava Rita, mais trémula e inquieta que o vero Anjo da Guarda quando o Diabo nos chuça. Relanceei uma última vista ao bazófia — pulsos mais grossos que os meus, estatura que se avantajava à minha uma boa mão travessa, o sorriso. Deus louvado, fingido sobre o amarelo — e à voz: *é uma! é duas! é três!* só arrei para receber o pimpão que caía sobre mim de pancada alta. Varri o golpe e, a tentar-lhe o manejo, comecei a parar com brandura, como a medo. Mesmo assim, do meu lugar não arredava tanto como a grossura dum vintém. Ele não, ledeava, curveteava, dava tais saltos e piruetas que as pernas lhe pareciam um compasso endiabrado. Certifiquei-me do seu jogo, que era impetuoso, mas de pouca ou nenhuma astúcia. E, sempre em posição de defesa, deixei-lhe quebrar o arreganho, embora me custasse uma pancada de esfarrapão no ombro direito e um lanho no pulso, em que ninguém fez reparo. Para os que estavam, sem dúvida que a superioridade era dele, pois me vinha inquietar no meu campo, e ali me mantinha encurralado como a gato, no poial, a dentuça dum sabujo. E até os olhos de Rita se me afiguraram desenganados.

Gastámos uns minutos naquela léria, tau-tau tau-tau, até que lhe vi o fôlego azougar na garganta. E então coube-me a vez de atacar. A jogo dele, sempre tonto e alto, todo de rópia, opus o meu, baixo curto e todo de rapidez.

JOGO DAS PANELAS

Ai Jesus, isto aqui tão escuro que não vejo mesmo nada. Parece que o povo ficou outra vez sem luz. Nem uma candeia está acesa.

— Está a ver! está a ver! Está a ver por baixo!

É o Ti António. Com uns copitos fica ainda mais velho e mais chato. Raios! O estupor do homem está a tapar-me o nariz.

— Deixe-lhe ao menos um buraquinho para respirar! Olhe que não está a atar um chouriço!

— Isso mesmo, Alice. É boa como o milho. Não tenhas medo por mim. Eu vou ganhar. Não fosse eu o «Vira Potes de Sabroso».

— Está descansadinha que não vou falhar. Levei tanta porrada por partir panelas que até hoje com os olhos tapados não há um que me escape. O coração até parece que salta fora quando o painel parte. É uma dor d'alma. Já lhe oiço os gritos a minha mãe. Malvado! Partiste logo aquele que veio da feira! Vejam lá se ele parte os velhos! Vais levar cá uma coça.

Dê-lhe voltas Ti Manel! Dê-lhe voltas!

— Com estas voltas e que me estão a «coser». Já nem sei onde estão as panelas. Mas eu sei resolver este assunto é preciso pensar, pensar muito. Tanto que depois a gente até vê os painéis ali mesmo à frente.

— Anda! Chega-lhe! Não é por aí! Dê-lhe com força! Mais pró lado da capela.

Gritaria. Algazarra. Correrias e risinhos. Parece que ando a matar moscar à paulada: O pau só bate no ar.

— É agora! É agora! Força agora!

O pau parte, corta o ar, mas não toca no painel, bate no chão e os risos e ditos de algazarra morrem como acaba a sirene dos bombeiros lá na cidade. Arrancam-me a venda. A luz não me deixa abrir os olhos, mas ainda consigo vêr a gravata do menino do doutor toda a borrada de cinza e água do pote que o Chico acaba de partir.

CORRIDA DE SACOS

A tia Arminda Bufana, sovina por natureza, bruxa por acumulação saía de dentro da corte em berros de diabo ferido:

Vá de retro, satanás! O corno que eu pari levou-me os dois sacos das batatas! Os sacos mais novos, desgraçados! Os da boca larga que levam batatas até dar c'um pau! Ele que venha, que apareça, que eu dou-lhe os sacos, dou-lhe a corrida e o raio que o parta!

Era espectáculo sem espectadores. Todos os vizinhos tinham debandado. O espectáculo completo era lá em baixo, na vila, com aquele povo todo e os rapazinhos a correr feitos «sacos andantes».

A rua principal (ou seja a única) totalmente empedrada e escorregadia apresentava o aspecto festivo e abarrotado dum dia diferente, um dia em que se esquece a canseira, afogada dos risos, nas palmas, nos copos e nas pataniscas.

Na meta, imaginariamente marcada pela linha recta da posição legal dos concorrentes o movimento era descoordenado pelos nervos dos «rapazes feitos feróis públicos».

Os juizes, mordomos da festa, meia idade curtida, pomposamente engrandecidos pelo dia, observavam detalhadamente os sacos, rejeitando uns, mandando legalizar outros. Pois não é que alguns malandros, sem se compararem aos batoteiros dos casinos, faziam aldrabice danada! Uns

porque descosiam o saco e voltavam a cosê-lo com linha fina para no desenrolar da corrida tirarem de dentro do saco os pés para livremente correr. Era favas contadas! Outros porque faziam um perfeito aparo aos pés dentro da lona, que os estorvava. Havia de tudo!

Tudo em ordem (ou assim julgavam os «juizes de ocasiões»): rapazes em linha, apito na boca, mãos preparadas, gargalhadas em suspenso.

Os que chamavam mais a atenção era os dois costureiros irmãos: o Zé e o Quim Paradela. O piscar de olho era significativo, os gestos por demais evidentes. Um num topo, outro no outro.

A largada foi dada. Meia dúzia de passos andados, já metade dos concorrentes se encontra em demonstração de «boxe em saco». As piscadelas dos dois irmãos deram fruto! Enquanto o mais latagão pulava a bom pular, o outro, fraco de estatura, mas com o papel bem estudado, estendia-se a todo o comprimento, arrastando em queda livre muitos dos outros colegas de corrida.

O maralhal assobia e pontapeia alguns cus ensacados em exposição.

Alguns recomeçam, outros abandonam, dobrando-se pela necessidade de coçar o joelho, de agarrar a cabeça, de apalpar o traseiro.

Lá à frente, o Zé Paradela vai isolado, já deu a volta e já regressa. A assistência puxa por ele (toda a gente quer puxar pelo que há-de vencer. Que as palmas não sejam perdidas, que ganhe o das palmas!) Chegou à meta sem oposição. Enquanto uns levam o vencedor aos ombros, freneticamente atirado aos ares, a mãe corre atrás, pensando já no que compraria com os cem escudos do prémio: um bacalhau, umas batatas e... um garraão de tinto.

MALHÃO

— Foge rapaz, que hoje é o dia de homens. Mas de homens valentes! Luís, sentia-se confuso no meio de todo aquele burburinho, de todo aquele andadigo. As pessoas da vila pareciam outras?! Ele bem que sabia, que nunca as conhecera verdadeiramente, mas assim é que ele nunca imaginaria. Estava humilhado!

Eh Povo, tão aí a chegar os do Barroso!

Chegavam em três carros e uma camioneta. Num súbito o largo do mercado encheu-se completamente. Na cara dos homens, rapazes, mulheres e crianças, media-se a ânsia de poder medir de alto a baixo os latagões.

— Não vão eles trazer desta vez um bom atirador!

— Tá calado homem, atiradores como os nossos não os há em mais nenhuma parte deste bocado. Esta manhosa parece que os pare.

Ah, grande terra!

E assim iam, comentário sobre comentário, tecendo toda a teia de alegria, que mais tarde envolveria todo aquele que assistisse ao lançamento do malhão.

— Ó Ti António, então você não sabe a melhor! O Zé Cavaco há dois meses que treina, e a única coisa que bebe é cerveja, água e açúcar. Diz que o home está farto como um toiro, mas que também está capaz de estoirar os cornos.

— Q'al quê! São pessoas atazanadas para a pedra. Tu aguentavas-te? (O outro riu-se) Pois nem eu !!!

As tabernas e os cantos da vila estavam já repletos. A vila tinha de defender o seu prestígio. Há oito anos que os atiradores vencedores lhe pertenciam! O orgulho dos serranos ia ser posto novamente em jogo.

— Nem mo digas. O quê? Depois de tantos anos de gabarice iam agora perder? Coitado do Zé Cavaco!! Até os ossos lhe roía!

Nas aldeias vizinhas, só tinham ficado as velhas. Qualquer malandro mais atrevido se podia aproveitar do jogo e fazer uma demonstração das suas habilidades na rapinança. Ninguém disso no entanto se lembrava. Era o dia do malhão na vila.

As raparigas novas, mais atrevidas, miravam pelo canto do olho os atiradores de fora. Procuravam pelo olhar qualquer nova aventura.

— Olha aquele! É um rapaz bonito, gostava que ganhasse.

— Tá calada. Se alguém te houve, vai dizer ao teu pai, que é um vê se te avias.

E assim continua a festa, dia fora, à espera que o jogo nunca acabasse. A festa e a alegria deste dia vão ser lembrados com tristeza amanhã nos comentários sobre vencedores e vencidos, sobre aldeias e vilas.

O trabalho vai de novo roer os homens!!!

INTERVENÇÃO

CENTROS CULTURAIS
ACÇÕES DE CAMPO

Grupo de Trabalho de Alfabetização de Almada

Dois grupos (Rato e Mutela) conheciam-se e já trocavam experiências. Decidiram tentar localizar outros grupos a quem pudessem alargar essa mesma prática.

Assim aconteceu a 1.ª reunião em 25.5.77, à qual estiveram presentes 6 grupos e que foi o início de uma caminhada em conjunto, baseada no conhecimento mútuo das realidades de cada um e na definição de objectivos, que desde logo sintetizámos nos seguintes pontos:

- Colectivização de experiências.
- Frente que possibilite o ultrapassar dos obstáculos comuns, tais como a posição da delegação escolar e dos professores face à legislação em vigor, materiais de apoio ao trabalho, etc.
- Alargar esta frente, reforçando os grupos existentes, e levando a questão da alfabetização a outras zonas, mobilizando monitores.
- Despertar a opinião pública o que desde logo foi levado à prática no Rato e Mutela, com a elaboração de comunicados.
- Materiais e apoio aos grupos.

Ao longo destes meses de trabalho tem sido preocupação do grupo a definição dos métodos e dos programas, através da reflexão colectiva sempre a partir do trabalho prático e da experiência colectivizada.

Dai, o termos chegado à delimitação de 3 níveis de alfabetização, até à avaliação final oficial, ainda vulgarmente conhecida por 4.ª classe e com base no método de Paulo Freire, ao estabelecimento dos objectivos definidos para a Alfabetização/Consciencialização, bem como dos conteúdos de cada nível, de forma a que ao longo do trabalho, os objectivos possam ser alcançados. A partir deste momento, outra questão se tornou presente ao grupo, face à realidade por nós vivida e que era a questão dos materiais e de inexistência de apoio oficial, o que nos levou à tarefa de produção de materiais que respondesse às necessidades.

Colhendo o que de melhor cada grupo utilizava e baseados sempre em trabalho colectivo, na recolha e organização do material, com vista à análise das grandes questões do dia a dia, surgiram já dois cadernos de texto que são um apoio importante.

O caderno «Unir as letras/Escrever Povo» destina-se ao 2.º nível, com textos ordenados especialmente pela dificuldade, já que ele se destina aos que começaram a ler e escrever frases ainda de relativa facilidade fonética, mas cujo conteúdo se procurou que constituísse um bom elemento de trabalho. É baseado em temas desenvolvidos pelos próprios alfabetizando e alguns autores estando entre eles António Aleixo, Pardal, Soeiro Pereira Gomes., Manuel da Fonseca e outros.

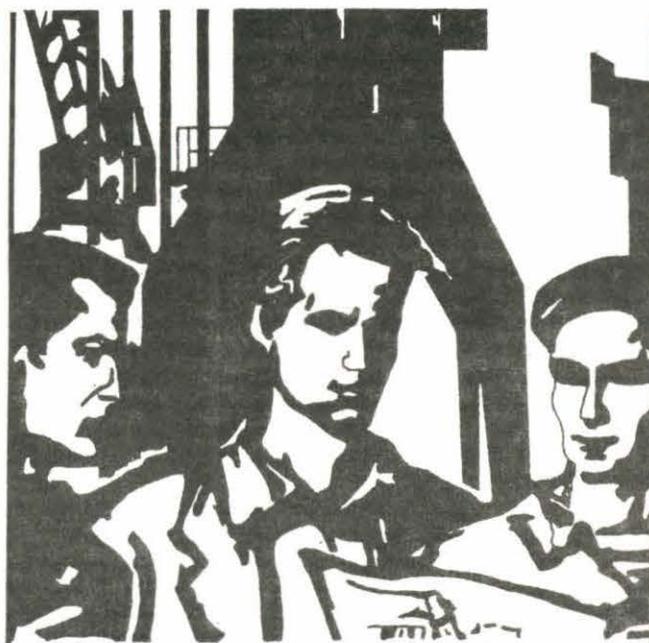
Este caderno foi executado com os meios conseguidos pelo próprio grupo e com algumas ajudas de outros trabalhadores extra-grupo. Já está a ser utilizado não só pelos elementos do GTAA mas por grupos de Alfabetização.

O outro caderno «ler a Vita/Escrever Povo» destina-se ao 3.º nível de Alfabetização, ou seja, à fase de preparação para a avaliação final. Está organizado por temas que definimos como relativos as questões fundamentais e que designámos como: Cultura, Trabalho, Habitação, Saúde, Família e Por uma Sociedade Nova. Os textos, referentes a cada um destes temas foram desenvolvidos pelos próprios alfabetizando, comunicados e textos de autores conhecidos, além de artigos da Constituição relacionados com os temas tratados.

Temos ainda elaboradas fichas de aritmética a que chamamos «A vida é um problema»-Vamos resolvê-lo», elaboradas e organizadas segundo um programa que estabelecemos, com base no conteúdo da Portaria 419/76, por forma a possibilitar a resolução das questões práticas do dia a dia das pessoas. Também foram executadas com os meios do próprio grupo e já estão a ser utilizadas.

Para chegarmos a estes trabalhos, foi preciso que dentro do grupo se fizesse um trabalho de extrema importância no sentido da formação de cada um de nos, pois consideramos que o trabalho de alfabetização exige uma formação permanente dos monitores, sempre baseados na «acção-reflexão-acção».

Realizámos já alguns seminários de formação de novos monitores, tendo um sido destinado a trabalhadores da Construção Civil e de um outro em Outubro de 1977 saíram alguns monitores que foram reforçar grupos já existentes e até mesmo alargar a novas zonas. Tem estado a



Unir as Letras Escrever POVO

decorrer em Março outro curso e novos existem em perspectiva. Temos procurado produzir material de apoio para esta tarefa de formação de novos monitores.

Através da análise do trabalho realizado temos vindo sempre na procura da identidade do próprio grupo, seus objectivos e suas tarefas, pois dado que o nosso trabalho se definiu desde o primeiro momento segundo perspectiva Alfabetização/Consciencialização e apostamos que a cultura para nós é a maneira de Viver do Povo e a sua forma de transformar a vida, em contraposição ao conceito burguês, cada vez mais se nos põe outro tipo de questões tais como outras formas de intervenção e animação que completem o trabalho de Alfabetização e dêem uma resposta a todos aqueles homens e mulheres que se vêem mobilizados para a participação na vida colectiva e na resolução dos seus próprios problemas.

O GTAA tem neste momento onze elementos e tem procurado estar ligado a outros grupos a nível nacional. São suas tarefas imediatas as seguintes:

- Organização do próprio grupo.
- Formação de novos monitores.
- Formação permanente de monitores, pela prática e crítica do trabalho desenvolvido e pela pesquisa.
- Iniciativas inter-grupos.
- Produção e aquisição de materiais.

Para além destas é preocupação do grupo, encontrar as formas possíveis de como atrás foi referido, dar a todos quantos, após a fase de alfabetização que termina na avaliação oficial (4.ª classe) por forma a que a sua formação, consciencialização não se venha a perder.

INTERVENÇÃO

OPINIÃO

conceitos de música

JOSÉ ANTÓNIO DUARTE



«A música é filha do vento. Nasce de uma cana cortada ou de um asobio. Fabricando-se com as próprias mãos uma flauta de Pan, uma flauta de bambu ou um tambor, entra-se nessa família que vai do pastor a Mozart e do tam-tam (tamborilar) aos bateristas de jazz.

Talvez o termo «música» induza em erro a maioria das pessoas, quando se trata de definir uma actividade de música. Assim como as crianças, quando se lhes fala nesta actividade, pensam logo, por lógica associação mental, que vão aprender a tocar qualquer instrumento, também as outras pessoas podem pensar, devido a conceitos antigos e errados, que se trata de uma actividade onde se vai «aprender música»: onde as crianças vão aprender solfejo, donde sairão a tocar qualquer peça musical famosa, de um Mozart, de um Vivaldi, ou qualquer outro compositor. Não. Música não é apenas tocar uma composição mais ou menos famosa num instrumento. É muito mais que isso. A descoberta do som, com as suas características, é música. O simples batimento de um arame numa garrafa é música; um dos exemplos, muitos, que facilmente se pode apontar. A construção de instrumentos simples, rudimentares, mesmo, versáteis com a personalidade, exigências e tamanho da criança, é música.

Tudo isto é Música!

A EDUCAÇÃO AUDITIVA

«O dom musical está enraizado na sensibilidade sensorial», escreveu-se alguns.

O sentido deste conceito encontra plena justificação no assunto, que poderemos intitular, «o ouvido».

Convém, antes de mais, clarificar que não se vai tratar do órgão em si, mas da sua função; não do **ouvido**, mas do **ouvir**, ou, mais propriamente, do **escutar**. Esclarece-se que a criança de quem se diz que tem «mau ouvido» somente não sabe

ouvir. Este, um ponto capital em que se deveria assentar e fixar-se. Se uma criança não sabe ouvir, pode e deve aprender a fazê-lo, e a educação auditiva, importante aspectos da educação musical, propõe-se essa tarefa.

É um tremendo erro dizer-se: «Esta criança não tem ouvido, não pode aprender música». Estarão as pessoas que assim pensam convencidas que essas crianças têm órgãos física ou fisiologicamente deficientes? Por certo, não. Então por que esta atitude fatalista, esta ideia do irremediável? Antes de se tomar esta atitude devemos ver, primeiro, se as crianças, sobre quem nos vamos pronunciar, apresentam incapacidade de identificação de barulhos ou ruídos ouvidos. Esta incapacidade denomina-se **Agnosta auditiva**, ou, mais correntemente **Surdez Física**, e, apesar dela, os órgãos auditivos apresentam-se perfeitos do ponto de vista fisiológico. Um doente, depois de perceber os barulhos produzidos pela agitação de um molho de chaves, pelo arrastar de um pé no solo, pela campainha de uma bicicleta, diria: «**Ouvi barulho, não sei o que era**». Muito mais excepcionais são as agnosias auditivas específicas do campo musical, razão porque estes doentes não conseguem identificar o tom, a melodia ou o ritmo. Pessoas atingidas por agnosia verbal, ou seja, surdez para a linguagem falada, ouvem o que se lhes diz, mas não compreendem o que ouvirem.

Excluindo a percentagem mínima de crianças com órgãos auditivos congenitamente defeituosos ou inutilizados por qualquer doença, todas as outras, mesmo as estigmatizadas por um conceito antiquado que psicopedagógicos e educadores musicais actualizados tentam anular, estão aptas a aprender música.

Tentemos, agora, definir a diferença: ouvir e escutar não são a mesma coisa.

O rádio toca ao pé de nós. O som entra-nos pelo ouvido, inevitavelmente, mas podemos abstrair-nos do que ouvimos e fixar a atenção em qualquer trabalho manual ou intelectual. Tal como se pode «olhar sem ver», pode-se «ouvir sem escutar», mas não haverá, assim, assimilação e, portanto, não haverá aproveitamento. Muitos estudantes dizem que só conseguem estudar se estiverem a ouvir música. O som agradável da música pode ajudar a eliminar ruídos não agradáveis. Contudo, para o estudante assimilar o que lê tem que se abstrair da música que lhe entra ouvido adentro. Não podemos prestar atenção simultaneamente a dois ou mais objectos, a duas ou mais situações. O que nos faz afirmar o contrário é a capacidade que temos de fazer saltitar a nossa atenção de um para outro objecto, de uma para a outra situação. **Ouvir pode ser somente um acto passivo, e ao qual não poderemos furtar-nos quando à nossa volta se produzem sons.**

No teatro, no concerto, fixamos voluntariamente a atenção no que ouvimos e temos consciência disso: produzir-se-á, deste modo, um acto de assimilação, do que resultará enriquecimento. **Escutar é uma atitude activa, que exige determinação e implica receptividade constante.**

É a escutar que temos que ensinar as crianças. Isto obtém-se despertando-lhes a atenção auditiva, fazendo-as concentrar-se no que ouvem. Uma vez fixada esta atenção nos sons que lhe propomos, musicais ou ruídos, é fácil requintar a sensibilidade dos seus órgãos auditivos. Para isso não necessitamos de material específico. Será o educador musical a fazer essa escolha. Contudo, deverá evitar que qualquer trabalho se torne maçador e tome o aspecto de mais uma aula e que as crianças vejam esses educadores musicais, que podem ser os pais, como meros professores.

Muitos objectos que nos rodeiam são susceptíveis de produzir sons, ruídos uns, musicais outros. São esses objectos que vamos utilizar para captar a atenção das crianças nas características especiais do som de cada um.

À mesa, enquanto esperamos pela comida, podemos tentar observar a diversidade de som do garfo, da faca e da colher, deixando-os cair levemente sobre a mesa — não é necessário fazer muito barulho. Uns terão sons mais agudos, outros mais graves. Porém, se as crianças não conseguem ainda distinguir-lhes as qualidades, não faz mal, tentemos que observem, ao menos, que são diferentes, que indiquem as suas preferências e porquê. Os copos, sobretudo de vinho, prestam-se muito a este treino auditivo. Quando percutidos com a faca têm sons de características diferentes, que podemos acentuar, consoante estejam vazios, uns, e com mais ou menos água, outros. Também as garrafas se prestam a este tipo de exercício, podendo, em fases mais adiantadas, formar-se uma escala com os copos ou com as garrafas. Mas, muitos mais objectos podem ser utilizados. Por exemplo, paus de madeiras distintas, de diferentes tamanhos e espessuras, quando percutidos, também oferecem sons de características diferentes.

Os únicos a aproveitar estas práticas não serão apenas as crianças. Todos os que nelas participarem beneficiam e descobrem coisas novas e observam fenómenos que nunca lhes haviam despertado a atenção. **Passam a ouvir coisas velhas com ouvidos novos.**

Bibliografia base consultada:

A EDUCAÇÃO DA CRIANÇA (Os nossos filhos e a música) — M.^a Luisa M. Rodrigues — ABRÉGÉ DE PSYCHOLOGIE — Delay et Pichot.

SIFFLETS, FLÛTES ET PERCUSSIONS — Bernard Nominé

INTERVENÇÃO

LINO MENDES

Em bairro da lata ou berço privilegiado, a criança nasce igual. Isto é, «aparece-nos», à partida, nas mesmas circunstâncias. E é o homem, as condições sociais em que vive, que determinam depois a sua modelagem, aperfeiçoam ou alienam a sua capacidade de ser. Cumprindo à Escola, não o ignoremos, lutar contra essa mesma alienação. À Escola refiramos que deve ser a continuidade da família, mas sempre para melhor no sentido educativo.

Habitamo-nos a considerar o «professor primário» como a base da educação do povo, porque consideramos a educação (a formação) como aquilo que o define. E, **professor primário**, tenhamo-lo bem presente, não é todo aquele que passa pelo

Magistério e se limita **profissionalmente** a cumprir horários. Se a mais não é obrigado **contratualmente** em consciência e como educador que é, a sua acção deve estender-se para além dos muros da Escola, hoje, e felizmente, com maior abertura. **E nem todos assim o compreendem**»

Naquilo que nos toca, a nós que não vivemos da animação cultural (chame-se-lhe aqui, se assim entermos, animação sócio-educativa), que na mesma colaboramos como preenchimento dos tempos livres, é justo referir que nos professores locais (Montargil) sempre encontramos abertura ao trabalho, e nalguns deles mesmo satisfação evidente por tal complemen-

to. No entanto, é de referir igualmente que ao **professor primário** não se pode exigir que dê iniciação desportiva ou musical, por exemplo, se para tal não for preparado. Sendo aqui de referir que uma total colaboração seja dada pelos Grupos de Cultura à Escola, aliás, dentro da acção que lhes compete.

Cremos não haver dúvidas sobre o que afirmámos. Ponto para discussão, no entanto, **é como se deve realizar esse trabalho**. Há, por isso, que proceder a um intercâmbio de experiências, que sobre as mesmas promover debate.

Pois façamos desta páginas, «ponto de encontro».

a alfabetização integrada no processo de animação sócio-cultural

(Continuação da pág. 21)

Nota: Não foram consideradas, de momento, as variantes regionais, que os alfabetizadores terão também em conta.

Dever-se-á ter em consideração estes aspectos, uma vez que toda a aprendizagem se baseia no conhecimento dos sons e ficará, portanto, ao bom critério do alfabetizador a introdução destes e doutros aspectos que julgue conveniente nos textos de apoio.

5.5. No entanto, o alfabetizador deverá ter sempre em conta que só mais tarde, através da prática na leitura autónoma e em contacto constante com as diferentes maneiras de grafar o mesmo fonema, o alfabetizando aperfeiçoará a sua própria prática de expressão — sem «erros».

5.6. Será também por textos de apoio que aparecerão os sinais referentes aos vários tipos de entonação das frases.

Serão, portanto, introduzidas nas frases os sinais de pontuação, de exclamação e de interrogação, mas ter-se-á o devido cuidado para que estes aspectos de início apareçam gradativamente e não todos, de repente, no mesmo texto de apoio.

LISTAS ANEXAS

Lista A (zonas rurais)

TIJOLO
COMIDA
MAQUINA
PREÇO
BICICLETA
FABRICA
CHUVA
RIQUEZA
TERRENO
OPERARIOS
TRABALHO
VINHO
SAÚDE
MISSA
GOVERNO
GUERRA
GEADA
JORNAL
EMIGRAÇÃO
ENXADA
EMPREGO

Lisba B (zonas urbanas)

FATÓ
TIJOLO
COMIDA
MAQUINA
PREÇO
BICICLETA
FÁBRICA
CRECHE
RIQUEZA
TERRA
OPERARIOS
TRABALHO
VINHO
SAÚDE
COMISSAO
GOVERNO
GUERRA
GENTE
JORNAL
EMPREGO

Lista C

TIJOLO
CHUVA
TRABALHO
ORDENADOS
VINHO
COMIDA
MAQUINA
SAÚDE (TOSSE)
RIQUEZA (CARRO)
OPERARIO
PRAÇA
BICICLETA
FÁBRICA
GOVERNO
GUERRA
ENXADA
EMPREGO
JORNAL
GENTE
COMISSÃO

Apresentação das sílabas fonéticas segundo a sua dificuldade crescente (relativa à lista C)

1. TA	6. CA	10. (A)	15. GUE
JA	MA	PA	(PRA)
LA	(DA)	-RA	16. AN
2. CHA		11. PRA	XA
VA	7. (MA)	ÇA	(DA)
3. TRA	QUI	12. (BÁ)	17. AM
BA	(NA)	CI	(PRA)
LHA		CLA	(GA)
4. AR	8. SA	(TA)	18. JAR
DA	A		NAL
NA	(DA)	13. FA	19. GEN
DAS	9. RA	BRA	(TA)
5. (VA)	(CA)	(CA)	20. (CA)
NHA	ZA	14. GA	(MA)
		VAR	SSÃO
		(NA)	

Outros sons a ter em conta

1. Ditongos

a) Oraís:	AI AU	(AO)	EX: PAI
	EI	EU	PAU
	OI	IU	COMEU
	OI IU	DOI	FUGIU
	UI OU	FUI	VOU
b) Nasais:	ÃO ÃOS	EX: MÃO	MÃOS
	ÃE ÃES	MÃE	PÃES
	ÕE ÕES	PÕE	PÕES

2. M antes de P/B ou final

a) BOMBA	b) BEM
CAMPO	FIM
EMBORA	GARAGEM
AMBOS	BOM
COMPOTA	TAMBÉM
CAMPANÁRIO	TAMBÉM
IMPOSTO	ALEM

c) Representação gráfica de [ão] em sílaba final de palavra

CANTARAM (pretérito perfeito simples)
CANTAVAM

3. -X- com valor de (cs)

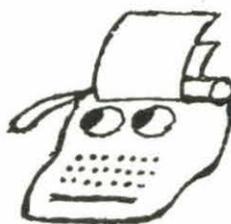
CRUCIFIXO
FIXO
OXIGÉNIO

4. H - mudo no princípio de palavra

HOMEM HOJE
HOSPITAL HOJE
HABITAÇÃO HIGIENE

INTERVENÇÃO

INFORMAÇÃO



seminário sobre a formação de animadores

O Seminário sobre formação de animadores culturais, organizado pelas Secretarias de Estado da Cultura e da Juventude e Desportos com a colaboração do Conselho da Europa, que se realizou em Lisboa de 21 a 25 de Novembro de 1977, emite as recomendações seguintes:

1 — Preconiza uma **formação descentralizada**, uma formação cuja base seja a equipa de animação cultural.

1.1 — **Equipa** — por equipa entendemos pessoas, de uma ou várias especialidades, reunidas em torno de um projecto. O Seminário apoia a ideia de uma pluridisciplinaridade da equipa. Esta equipa deve dispor dos meios necessários para levar a cabo um trabalho contínuo e permanente.

1.2 — **Formação**

a) Formação no seio da equipa de acção. Esta formação realizada pela própria equipa articula-se num projecto que compreende a acção, a avaliação e tempos de formação intensivos e mais formalizados. Em todo o caso a equipa de acção é inteiramente responsável pela sua formação e pode escolher os seus formadores.

Formação do terreno — a formação organizada no terreno de acção é negociada

entre os grupos de base e a equipa de acção; dirige-se aos agentes de animação locais, de preferência aos que já realizaram acções prévias no terreno.

Organização da Formação

— Este programa de formação necessita de um financiamento a partir de um fundo específico anual, posto à disposição de cada equipa, pelo Estado.

— O Estado seria, pois, levado a criar um fundo nacional para a formação de animadores culturais.

— Um organismo nacional paritário, agrupando os delegados das equipas de acção e os representantes do Estado, seria encarregado de promover trocas entre as equipas, no que respeita a informação e documentação sobre o trabalho de cada uma e encontros de animadores.

Este organismo teria uma função de coordenação e não de financiamento.

— Estes princípios de formação opõem-se naturalmente:

— a uma formação de tipo escolar.

— a uma formação centralizada.

Centro Português para a infância e juventude

Por iniciativa de um grupo de companhias de teatro para a infância e a juventude, têm vindo a realizar-se reuniões com vista à criação de um Centro Português de Teatro para a Infância e a Juventude, membro da Associação Internacional de Teatro para a Infância e a Juventude a ITJE, à semelhança dos existentes em outros países.

Na proposta de Estatutos apresentada pelos grupos de teatro Branca Flor, O Bando, Pé de Vento, Os Saltitões e Unidade — Infância do Centro Cultural de Évora. Diz no artigo 1.º:

«Considerando que a expressão dramática e o trabalho teatral são importantes meios de comunicação propícios ao desenvolvimento do intercâmbio de ideias, gostos e conhecimentos que contribuem para o enriquecimento da nossa cultura, favorecendo ao mesmo tempo, as relações de amizade entre todos os povos, e tendo em vista a sua importância na educação e formação de um público jovem, é criado o Centro Português de Teatro para a Infância e a Juventude, adiante designado por Centro membro da Associação Internacional de Teatro para a Infância e a Juventude, que passa a reger-se pelos presentes Estatutos.»

No artigo 4.º:

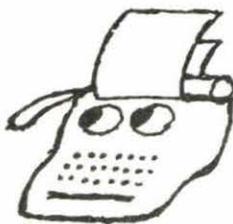
«Propondo-se a reunir os grupos de teatro amador e profissional, os organismos e as pessoas que se dedicam em Portugal à actividade de teatro para a infância e juventude, o Centro tem como objectivos:

1. Facilitar e incentivar o desenvolvimento do teatro para a infância e a juventude.
2. Promover contactos e trocas de experiências, encorajando os artistas e grupos de teatro ao conhecimento e respeito mútuos, sensibilizando para a importância desta actividade.
3. Promover viagens de estudos, individuais ou de grupo, assim como digressões dentro do País ou no estrangeiro.
4. Apresentar e apoiar perante os organismos oficiais competentes os projectos inerentes à própria dinâmica do Centro e defender a existência de verbas específicas previstas no orçamento do Estado para o seu campo de actividade.»

O Nº 8 DE INTERVENÇÃO
ESTA Á VENDA
EM JULHO

INTERVENÇÃO

INFORMAÇÃO



projecto da A.R.S.T.A. para animação sócio-cultural 1978-1979

1 — PARA CRIANÇAS:

1.1 — munir os grupos dos conhecimentos teóricos necessários a uma prática teatral, para que o Teatro de bonecos seja uma realidade pedagógica;

1.2 — incentivar os amadores para a montagem de espectáculos de fantoches e marionetas, a fim de se fazerem demonstrações pelas escolas primárias, com divulgação de ensinamentos na construção de bonecos pelas crianças, através do apoio a prestar pelo Ministério da Educação e Investigação Científica;

1.3 — realizar sessões experimentais de iniciação na aprendizagem de Português, Inglês e Francês, através do Teatro de bonecos, também com a participação do MEIC;

1.4 — organizar o 1.º FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS;

1.5 — promover a nível regional uma campanha de sensibilização para o Teatro infantil;

1.6 — efectivar entre os grupos encontros periódicos para análise e estudo da situação da criança na sociedade portuguesa, para que, a partir dos resultados obtidos, se possam teatralizar colectivamente contos infantis de modo a poder contribuir-se pelo Teatro ou práticas dramáticas sociais, para a correcção de anomalias verificadas no seu crescimento físico e mental, desde que tal trabalho possa ser acompanhado por pedagogos;

1.7 — divulgar o mais possível os textos de autores nacionais, com a constante preocupação de obtenção de novas obras para crianças;

1.8 — concretizar a nível nacional os 1.ºs JOGOS FLORAIS subordinados ao tema «A CRIANÇA E O TEATRO», permitindo a participação por classes etárias a partir dos 4 anos de idade;

1.9 — itinerar uma exposição de todos os trabalhos resultantes;

1.10 — realizar o 1.º ENCONTRO DE TEATRO PARA CRIANÇAS; e

1.11 — levar a cabo reuniões conjuntas com os educadores no sentido de se publicar a nível regional e nacional um relatório final dos trabalhos efectuados, com a colaboração do MEIC.

2 — PARA ADULTOS:

2.1 — fomentar a continuação e desenvolvimento do intercâmbio de espectáculos entre as localidades, de modo a que as populações locais possam dispor regularmente de sessões de Teatro;

2.2 — divulgar o drama social como formação humanística básica, por meio de sessões itinerantes;

2.3 — promover o 1.º CICLO DE TEATRO AO AR-LIVRE com a apresentação de trabalhos preparados propositadamente para tal fim;

2.4 — diligenciar no sentido de o Teatro de amadores ter cabimento nos programas da RTP, no seguimento das tentativas já feitas pela APTA;

2.5 — levar o Teatro às aldeias rurais mais desfavorecidas;

2.6 — promover a realização de colóquios públicos, orientados por autores, encenadores, actores ou quaisquer outras pessoas integradas no panorama do Teatro nacional;

2.7 — fazer sair quinzenalmente o boletim «DE MÃOS DADAS»; e

2.8 — iniciar as démarches necessárias para a edificação do TEATRO MUNICIPAL DE SANTARÉM.

3 — PARA OS GRUPOS:

3.1 — CURSO DE APRENDIZAGEM DE MÉTODOS E ESTÉTICA TEATRAL para animadores regionais pertencentes a vários grupos, cuja finalidade será a de capacitar elementos activos para a formação de equipas de trabalho de apoio e assistência técnica, localizadas de maneira a poder fazer-se uma eficiente cobertura de toda a região;

3.2 — pagamento das deslocações e estadia dessas equipas de trabalho, constituídas por três ou quatro elementos, e seu apetrechamento em material necessário para

demonstrações práticas nos sectores de sonoplastia, luminotécnica, cenografia, caracterização, técnica de actores e encenação na montagem de espectáculos;

3.3 — obtenção de relatórios consoante o desenvolvimento da actividade, para análise e estudo da situação;

3.4 — continuar o apoio à formação ou reaparecimento de novos grupos de teatro, a partir do interesse das colectividades de cultura e recreio da região;

3.5 — canalizar tanto quanto possível para essas colectividades, espectáculos em condições favoráveis de contratação;

3.6 — incentivar o aparecimento de novas Associações Regionais;

3.7 — procurar junto das entidades responsáveis a possibilidade de a ARSTA ter no seu armazém material suficiente para permitir o apetrechamento essencial de cada grupo, criando condições de trabalho pela cedência de projectores, reostatos, gravadores, colunas de som, etc...;

3.8 — fomentar a prática de intercâmbio cultural entre os grupos, pela apresentação sistemática de espectáculos ou actividades para-teatrais em cada localidade, segundo a elaboração colectiva de um programa, adequado às circunstâncias sócio-culturais da região e à disponibilidade e potencialidade de cumprimento da acção de cada grupo;

3.9 — continuar as visitas de estudo e assistência, aludidas no relatório da actividade já desenvolvida;

3.10 — fortalecimento da acção da biblioteca de livros sobre a teoria e peças de teatro para um maior apoio aos grupos, onde se possa fazer face à carência de um repertório próprio para o Teatro de amadores, e onde, à semelhança do que já aconteceu, se possa contribuir para o aparecimento de novos textos e valorização do panorama da dramaturgia nacional;

3.11 — diligenciar no sentido de as câmaras municipais poderem resolver o problema de transporte de actores e material, pondo à disposição dos grupos uma carrinha para tal fim;

3.12 — colaborar na organização do TIP em Portugal (Curso Internacional de Teatro) a efectuar pela APTA; e

3.13 — lutar pelo cumprimento de todas as deliberações tomadas em Assembleias Gerais.

os amigos escrevem



Travassô, 24 de Janeiro de 1978

Amigos:

Antes de mais, um forte abraço para toda a equipa «INTERVENÇÃO».

Surpreendemo-nos pela existência da vossa (nossa) revista, pois não sabíamos da sua existência. Ainda não tivemos tempo de a ler completamente, mas as pessoas que até agora tomaram contacto com ela, gostaram bastante. É pena, que neste país, a juventude a que pertencemos não tenha despertado plenamente para o trabalho colectivo... Se bem que o nosso trabalho desperta tanto interesse, quantas forem as dificuldades. Sabemos quanto trabalho dá uma revista como a vossa (nossa), pois um jornalecozinho pequenino e, se ampliarmos o trabalho à escala da Intervenção, ficamos com a dimensão quase exacta do vosso esforço.

É por isso que vos queremos dizer que não estão sozinhos nestepobre país. E se hoje, apenas uns poucos por cento da juventude se interessa pelo trabalho que fazemos, amanhã e depois, notar-se-á o progresso lento, tão lento como o despertar... Então, será a altura de recebermos a recompensa com que todos os animadores, quer sócio-culturais, quer desportivos, sonham — o fruto de todas as noites perdidas, das refeições sem horário, da procura constante de algo melhor.

E porque sabemos que sabem tudo isto tão bem (ou melhor) que nós, temos a plena certeza de que a Intervenção, mesmo periclitante, viverá por muitos anos.

Junto segue um vale do correio, com vista a uma assinatura anual para a colectividade. No entanto, esperamos dentro em breve, conseguirmos arranjar os tais «4 preciosos» assinantes.

Um abraço e até à próxima oportunidade.
...E força!

PELA REVOLUÇÃO SOCIO-CULTURAL E
DESportiva
GRUPÓ JUVENIL DE TRAVASSÔ

Paris, 30 de Janeiro de 1978

Caros Senhores,

Tivemos ocasião de ler no n.º 5/6 da vossa revista, que nos mereceu particular atenção.

Estando empenhados numa formação de professores primários portugueses que lecionam em França, cuja formação visa igualmente a animação sócio-cultural no seio da comunidade portuguesa, a vossa publicação pareceu-nos corresponder a este nosso objectivo.

Assim, na perspectiva de aquisição de um certo número de exemplares, agradecemos que nos enviem as revistas já publicadas.

Por outro lado, ficaríamos gratos se nos remetessem um exemplar do «Viva 2», boletim das Associações Culturais e de Educação Popular.

Nessa expectativa, enviamos as melhores saudações.

IRFED

Equipa formação / Formadores
A. Monteiro

IRFED Paris — «Demande doc-action
socio-culturelle au Portugal»

Portalegre, 5 de Abril de 1978

Exmos. Senhores:

Vimos por este meio solicitar a divulgação da seguinte notícia:

—NOTÍCIA—

Realizou-se nos passados dias 1 e 2 de Abril um Seminário para formação de monitores de alfabetização promovido pelo "Semeador" — Grupo de Trabalho Acção Cultural de Portalegre

O Seminário contou com a participação de elementos de vários pontos do distrito, de monitores do "O Semeador" e foi orientado por dois monitores do Grupo de Trabalho de Alfabetização de Almada.

A formação de novos monitores, o planeamento para arranque de vários núcleos de alfabetização no distrito, o aprofundamento do método de Paulo Freire e o aperfeiçoamento do respectivo material didáctico, foram os objectivos essenciais deste Seminário.

Num distrito com cerca de 35% de analfabetos, "O Semeador" teria que iniciar, mais cedo ou mais tarde, um trabalho em profundidade a nível distrital, dando o seu contributo para a resolução dum problema que, apesar da extrema gravidade de que se reveste, não tem encontrado as mínimas esperanças de resolução por parte da actual política cultural oficial.

Outros Seminários se realizarão, agora a Nível concelhio, em estreita ligação com a dinâmica do trabalho que "O Semeador" pretende realizar.

Agradecendo antecipadamente, apresentamos as nossas mais cordiais

Saudações Culturais
A DIRECÇÃO

Caros amigos

Venho de ler a vossa revista de Nov. / Dez 77 N.º 5 / 6, que me foi emprestada, e confesso que fiquei agradavelmente surpreendido pela qualidade e pela iniciativa, que eu considero interessante.

Em França, eu exerço a actividade de animador sócio-educativo, entre a imigração em geral, mas particularmente entre a imigração Portuguesa. O meu trabalho é dentro dum quarto numa "cité de transite", onde residem 40 famílias Portuguesas.

Sobre o meu trabalho muito haverá a dizer, mas por momento, eu falarei só da v / revista.

Suponho que será interessante de escrevermo-nos para troca de impressões e mesmo de nos encontrarmos durante as férias, pois a animação para nós, só tem um sentido se tomarmos em consideração o regresso dos imigrantes Portugueses. Claro que há muitos problemas a resolver, a reflectir e a discutir, e é nesse quadro que eu penso que a minha colaboração será útil.

Da minha parte, poderão contar com uma assinatura da revista, e se acharem útil estarei à v / disposição para fazer avançar a vossa / minha reflexão.

Envio os meus cordiais cumprimentos a toda a equipe e espero que a vossa iniciativa tenha o êxito que merece.

Carlos Bravo
França

Tenho muito interesse em assinar INTERVENÇÃO, como tudo que é jovem e pro-

Sou licenciado em direito, juiz do Tribunal da Relação de Luanda e estou em Angola desde 1943 e onde advoguei até 31 de Dezembro de 1975.

Vou-te enviar dois trabalhos para publicares. FEIRAS E PRESIDIOS (esboço de interpretação da colonização portuguesa em Angola) e o AUXÍLIO CAPITALISTA AO TERCEIRO MUNDO. Achas que interessam?

Um abraço fraternal.

Luanda, 6 de Janeiro de 1978.

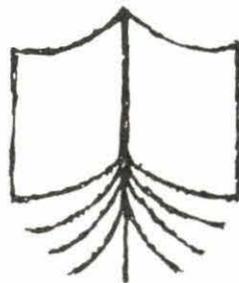
Eugénio Ferreira

INTERVENÇÃO

A Intervenção está em todo o País

Publicamos neste número, **alguns** dos **muitos** postos de venda da Intervenção. Nos futuros números da Intervenção, publicaremos outros.

- Lisboa** — Tabacaria Wilson — Av. D. Carlos I N° 72-C (**S.Bento**)
 Livraria Enciclopédia — Av. Álvares Cabral N° 92-94 (**Rato**)
Livraria Castil — R. Castilho Edifício
- Livraria Castil — R. Castilho Edifício Castilho (**Mq. de Pombal**)
 Tabacaria do Café Monte Carlo — Av. Fontes Pereira de Melo (**Saldanha**)
 Tabacaria Esquadro — R. de Campolide N° 29-B (**Campolide**)
 Tabacaria Concorrente — R. Saraiva de Carvalho N° 139 (**Campo de Ourique**)
 Cardoso e Dimas, Lda — Pão de Açúcar (**Alcântara**)
 Bogarim, Lda — Av. Guerra Junqueiro N° 21-C (**Pr. de Londres**)
 Tabacaria Luanda — Av. Est. Unidos da América N° 96-C (**Alvalade**)
 Tabacaria Paraná — Campo Grande N° 58-A (**Campo Grande**)
 Bureau de la Press — Estação da C.P. do Rossio (**Rossio**)
 José Mesquita — Ardina da Estação do Metro do Rossio-lado Pr. da Figueira (**Pr. da Figueira**)
 Tabacaria do Apolo 70 — Av. Julio Dinis (**Campo Pequeno**)
 Bureau de la Press — Estação da C.P. de St. Apolónia (**St. Apolónia**)
 Laura Simões — R. Bernardino Costa, 39 (**Cais do Sodré**)
 Jaime Matos de Almeida — Est. de Benfica, 319-C-Benfica (**Benfica**)
 Lucio de Sá — Bombas de gasolina da Sacor (**Rotunda da Encarnação**)
 Tabacaria José Lopes e Silva, Lda (**Aeroporto da Portela**)
 Tabacaria Brasil — R. Combatentes G. Guerra — (**Moscavide**)
- Paço de Arcos** — Dias e Rodrigues, Lda-Lg. da Estação (**Paço de Arcos**)
Oeiras — Manuel Ferreira — Estação da C.P. de Oeiras
- Carcaelos** Quiosque do Lg. da Estação
Parede — Bar da Estação da C.P. da Parede
S. João do Estoril — Loja anexa à Estação da C.P.
Cascais — Jornaleiro da Estação da C.P. de Cascais
Cacém — Livraria Bertrand — Estação da C.P.
Queluz — Jornaleiro da Estação da C.P.
Amadora — Papelaria Nanda — Av. Aviação Portuguesa
Sintra — Parracho e Almeida — Sintra
Costa da Caparica — Tabacaria Cine Salvador e Palmeira, Lda-Lg. Sá Linhares
Almada — Tabacaria Arcada — Pr. da Renovação N° 8-B
Cacilhas — Jornaleiro da Estação Fluvial
Barreiro — Abrilvivo — R. Almirante Reis, N° 109
- Sesimbra** — Papelaria Universal — Av. 25 de Abril, N° 16
Setubal — Tabacaria Loureiro
Portalegre — José dos Anjos Tavares — R. do Comércio, N° 38
Evora — Tabacaria Alentejana
Beja — Alvaro Poupinha Ramos
Estremoz — Quiosque Manies
Lagos — Tabacaria Natal — R. 25 de Abril, N° 19
Praia da Rocha — Branco e Cruz, Lda — Hotel Zupiter, loja 2
Portimão — Casa Inglesa
Albufeira — A. J. Santos — R. 5 de Outubro, N° 53
Loulé — Tabacaria Lamy — Av. José da Costa Malha, N° 27
Faro — Quiosque Farense — Pr. Ferreira de Almeida
Olhão — Quiosque Carmina — R. Patrão Lopes
V. Real — Estabelecimento Nogueira-Pr. Mq. de S. António Pombal, N° 30
Caldas da Rainha — Pedro Franco, Lda — R. Coronel Soeiro Brito-N° 33
Torres Vedras — Quiosque 25 de Abril — Tr. de S. Miguel
Alcobaça — José Narciso Costa
Nazaré — Batista e Vieira
Figueira da Foz — Tabacaria Africana — R. Cândido dos Reis, N° 75
Coimbra — Jornaleiro do Lg. da Estação Nova Cesaltina Jesus Gonçalves — R. Ferreira Borges
 Livraria Bertrand — Lg. da Portagem
 Tabacaria Alcídio Bonito — R. Visconde da Luz N° 8
 Tabacaria Portuense — R. da Sofia, N° 73
 Quiosque da Pr. da Republica
 — Tabacaria O Jornal
- Vila Franca**
Leiria — Jornaleiro da Garagem Claras
Santarém — Tabacaria Capricho — R. Capelo Ivens, N° 91
Castelo Branco — Alberto Pereira — R. da Sobreira, N° 45
Covilhã — Tabacaria Herminios — Pr. do Município, N° 7
Guarda — Manuel Vinhas, Scrs., R. Sacadura Cabral, N° 3
Viseu — Domingos Agostinho e Fils. — R. Formosa, N° 80
Bragança — Quiosque Central
Chaves — José A. Morais Costa — Pavilhão Central
Vila Real — Eduardo Cândido da Silva
Aveiro — Livraria Bertrand — Av. Lourenço Peixinho, N° 87 — C
Braga — Tabacaria Ferraro — R. S. Marcos, N° 76-78
Guimarães — Quiosque do Cantinho
Viana do Castelo — Tabacaria Ciso — Av. dos Combatentes, 131
Funchal — Dilene — R. das Cruzes
Angra do Heroísmo — Edifício Pereira Machado
Ponta Delgada — Bureau de Turismo Terra Nostra
Porto — À venda nas principais livrarias

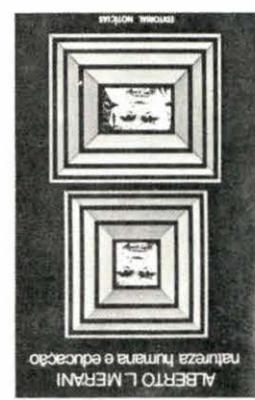


**contributo
para
a biblioteca
do animador**

NATURZA HUMANA E EDUCACAO

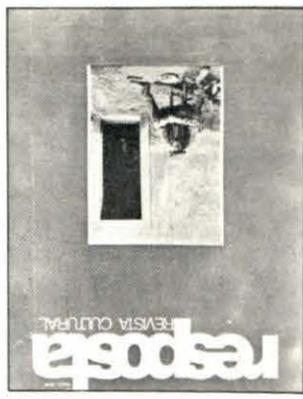
Alberto L. Merani
Editorial Norcia

Um estudo interessante sobre a Natureza Humana motivado pelo facto de ter sido encontrado em 1807 em Asseron, um contributo para reflectir sobre o mal e o aduando. A ler



RESPSTA
Revista da FAPIR

Respsta... A resposta urgente que e necessario dar tambem no campo da ciencia e da cultura...
A necessidade de nos campos, nas fabricas, nas escolas responder... Que a Respsta possa... despertar a esperanca, entusiasmar os nervos, o cerebro e o sangue. Dar vida.



-CULTURA POPULAR-

Jorge Reyes Frias

Edicoes do Instituto de Formacao Social e do Trabalho

Neste seu primeiro livro, Jorge Reyes ex-diretor da Universidade do Norte, Iquique, Chile) actualmente em Portugal e a partir de agora nosso colaborador, oferece-nos uma serie de conceitos que nos deixam com a necessidade de reflectir. As suas ideias sobre Cultura Popular sao mais que uma amostra do seu conhecimento do tema, contem a emocao de quem viveu intensamente um periodo de cultura popular como o que existiu no Chile. O animador encontrara neste livro experiencia que o guiará na analise das suas preocupacoes.



A ESCOLA PARALELA

Louis Porcher

Livros Horizonte

A informacao que nos e fornecida para alem da escola, jornadas, televisao, e outros meios de comunicacao transmitem um saber paralelo ao saber da escola.
A ler e a ler cuidados!



PERSPECTIVAS N.º 1

Revista Trimestral de Educacao da Unesco

Livros Horizonte

Perspectivas de que tambem ja sairam o n.º 1 e 2, tem neste numero assuntos de especial interesse para os animadores. Que genero de educacao para a liberdade e concepcao de Paulo Freire por Alberto Silva, da utilizacao funcional a educacao permanente por Majid Kahemna, auto-educacao e culturas inovadoras, sao artigos que destacamos, entre outros. Importante esta revista. Livros Horizonte, de lanqar Perspectivas.



Michel Labrot
Edicoes Morais

O homem da pedagogia institucional.
Uma autobiografia, a sua experiencia e reflexao como animador de grupos e os metodos especificos a este tipo de Suas relacoes com a turma dos grupos e o levantar de diversas questoes relacionadas com a evolucao dos grupos orientados de forma nao directiva.





LIVROS PARA CRIANÇAS

*importa escrever para as crianças
histórias que sejam encanto e ensinamento,
que possam divertir sem serem supérfluas,
que lhes digam verdades sem as molestar,
enfim, que lhes abram o mundo das palavras e das imagens
que têm dentro delas*

coleção «bola amarela»

1 — SOU UMA ONDA PEQUENINA
por Graça Vilhena
(60\$00)

coleção «bola amarela»

1 — UM + UM — DOIS AMIGOS
por Maria Alberta Meneres
(100\$00)

2 — História do Coelho Contente
por Graça Vilhena
(100\$00)

coleção «bola azul»

1 — A CHAVE VERDE OU OS
MEUS IRMÃOS
por Maria Alberta Meneres
(100\$00)

coleção «Zig-Zag»
por Dorindo Carvalho

1 — AS BRINCADEIRAS DO CÍRCULO
E DO QUADRADO (70\$00)

2 — O PASSARINHO PRETO
E A ALEGRIA DE TODAS AS CORES
(70\$00)

3 — O GATO DAS BOTAS (30\$00)

coleção «para ler, aprender e pintar»
por Dorindo Carvalho

1 — eu sou o vermelho
1 — eu sou o amarelo
1 — eu sou o azul
1 — eu sou o verde

coleção «Ja Percebi!» (80\$00)

por Kellie Gardner, Carlo e Mireille Wieland

- 1 — A LIBERDADE DE EXPRESSÃO
- 2 — AS INFORMAÇÕES QUE NÓS RECEBEMOS
- 3 — HISTÓRIA DE UMA DEFINIÇÃO
- 4 — UMA IDEIA SOBRE ORGANIZAÇÕES
- 5 — PORQUÊ NÚMEROS NEGATIVOS
- 6 — UMA SIMPLES LIÇÃO DE HISTÓRIA
- 7 — A ARITMÉTICA NA BASE-DOIS
- 8 — A PROPÓSITO DE UMA LEI CIENTÍFICA
- 9 — A POLUIÇÃO O QUE É?
- 10 — AXIOMAS, AXIOMAS, AXIOMAS
- 11 — AS POTÊNCIAS NA MATEMÁTICA

coleção «Quem foi, quem é?» (80\$00)

- 1 — FERNÃO MENDES PINTO
por António Manacas
- 2 — COPÉRNICO
por Cidália de Brito



estúdio técnico de edições
e artes visuais, lda.
Rua Marquês da Fronteira, 3-r/c-dto.
Paço de Arcos

Distribuição BERTRAND