

crítica

n.º 1

N.º 3664

editora e proprietária: eduarda dionísio / director: jorge silva melo / novembro 1971 / preço: 7\$50

QUE LEMOS HOJE?

O público, que não lê muito como vimos, parece preferir o romance, o conto, a novela. O ensaio (e nem todo), a técnica, a especialização, apesar de vendáveis, são por natureza dirigidos a uma camada menos densa de leitores. A poesia, não obstante vivermos numa terra de poetas, quem sabe se por isso mesmo, contenta-se com que eles se presentelem reciprocamente os livros e se leiam uns aos outros.

Carlos de Oliveira escrevia estas palavras há pouco mais de vinte anos (in *O Aprendiz de Feiticeiro*). Entretanto, o panorama é outro. Quem olhar para as montras ou os escaparates das livrarias de Lisboa encontrará livros sobre a emigração (Joel Serrão, António Barreto-Carlos Almeida), Trotsky, Rosa Luxemburgo, Engels, técnicas de «marketing» «Do Feudalismo ao Capitalismo», «Uma questão Sindical», «A poética da Música», etc., etc., etc...

Dir-se-ia que, em duas décadas, o panorama se alterou completamente. Não só pelas montras das livrarias — um bom barómetro, aliás, porque o livreiro não faz proselitismo e mostra o que sabe vender-se — mas também pelas conversas, pelas páginas literárias — a preocupação dominante com a crítica não será outra faceta desta mudança? — pelo pulular de colecções de carácter ensaístico:

Um conjunto de factos parece, pois, indicar que hoje o público prefere o ensaio. O que não quer dizer que hoje já se não leia romance, que não possa haver até mais leitores de romance — porque se lê mais, pelo menos, porque há novos leitores, talvez.

O problema está portanto posto: lê-se hoje menos romance e mais ensaio? Mas que romance? E que ensaio? Se — como parece — o en-

saio tem hoje preferência, quais são as causas desta situação? Que pode ela significar? Que o romance está de facto em crise? Que a noção de cultura evoluiu?

O QUE SE COMPRA E O QUE SE LÊ

Lê-se hoje mais ensaio do que há trinta anos? Lê-se menos?

Não sabemos dizê-lo com rigor. A falta de dados é, aqui, a regra: as tiragens são desconhecidas, as vendas desconhecidas são — dos autores até, por vezes — o que, se lê, por fim, é igualmente ignorado.

Desconhecemos, portanto, os parâmetros fundamentais do quadro em que nos movemos: podemos supor que não serão substanciais as diferenças entre as tiragens e as vendas — se o fossem duradouramente, há muito teriam desaparecido as editoras, que são empresas privadas, dependentes do lucro para subsistirem (quando não o têm por objectivo único).

Mas já não podemos supor que todos os livros lidos são livros comprados e que todos os livros comprados são lidos: não falamos aqui dos livros feitos para não serem lidos — os «coffee table books», por exemplo — mas sim dos livros que se destinam efectivamente a serem lidos mas não o são. Não haverá quem pergunte como se lêem livros que não se compram — apesar da debilidade das bibliotecas — mas perguntar-se-á se existe quem gaste dinheiro inutilmente comprando livros que não lê (nem oferece).

Existe. Quem compra livros para coleccionar e fazer biblioteca. Quem compra boas edições para fazer sala. Quem compra e acaba por nunca ter tempo para ler. Quem compra por «snobismo» — social, político. Existir, portanto existe:

mas quem compra e não lê? E quantos quens?

Um outro facto impede que se chegue a conclusões rigorosas, dado o carácter precário das estatísticas existentes. A literatura de ficção ocupa tradicionalmente a função base nas leituras do homem que lê: sendo a poesia e o teatro pouco lidos, estando os livros técnicos ligados a uma actividade profissional, resta a literatura de ficção como matriz. Uma variação para menos na leitura de obras de ficção — ainda que ligeira, desde que algo prolongada — pode ser significativa. Mas são exactamente as pequenas variações aquelas que mais dificilmente podemos demonstrar com rigor.

Restam-nos, portanto, para fundamentarmos eventuais conclusões, fontes pouco seguras: observações directas, que nem por serem várias são científicas, indicadores estatísticos indirectos — a saber, a forma como se repartem pelos vários géneros literários os títulos anualmente editados, algumas indicações sobre tiragens.

O QUE HOJE SE EDITA

As estatísticas de que dispomos — e que podem contribuir para responder à pergunta que formulámos — são poucas e más. Assim mesmo, fornecem-nos algumas indicações que não devemos desperdiçar.

Ao contrário do que se passa em vários países europeus, não existem entre nós inquéritos sobre as leituras individuais — e os dados sobre a frequência das bibliotecas estão inquinados pelo reduzido papel que têm nos circuitos culturais portu-gueses.

Não se conhecem também estatísticas relativas à venda dos livros.

Temos, em contrapartida, dados sobre o número de títulos publicados, segundo os seus géneros, e, em relação a 1970, dados sobre tiragens globais, também segundo os géneros.

As estatísticas que possuímos sobre o número de títulos publicados apenas cobrem alguns anos das décadas de 50 e 60 — não nos permitindo ir mais atrás. O que revelam — ou parecem revelar — é uma relativa constância na distribuição dos títulos segundo os géneros: registou-se em 1955 um total de 4754 títulos agrupados por géneros, dos quais 810 são de literatura (17% do total) e 864 de ciências sociais (18,2%); regista-se em 1970, um total de 5806 edições das quais 1265 de literatura (21,4%) e 1409 de ciências sociais (24,2%). Contrapondo assim literatura e ciências sociais dão-se pequenas variações em detrimento da literatura — e uma análise mais apurada revelaria que o crescimento dos títulos de literatura está na razão inversa da dos títulos de ciências sociais, ao longo dos anos 60. Mas as variações assim registadas são tão marginais, e assentam em bases tão frágeis, que não permitem conclusões seguras.

De facto, as informações que temos sobre o número de livros — ou títulos — publicados sofrem de várias limitações: provindo do depósito de livros na Biblioteca Nacional, não registam os livros que não foram depositados. Por outro lado

— e mais significativo para nós — não estabelecem nenhuma relação entre o número de títulos segundo os vários géneros e as tiragens respectivas: sabemos que em 1955 se publicaram 810 livros de literatura e 864 de ciências sociais mas ignoramos qual o número de volumes editados.

(Cont. na pág. 14)

Neste número:

que lemos hoje? / elogio do nosso teatro de revista / almada negreiros - do inconformismo à inocência / um guia do libertino / orquestras e orquestras / entrevista com augustó abelaira / uma abelha na chuva, quarta edição / uma abelha na chuva de fernando lopes / sublinhados nossos / coordenadas da educação permanente / amor louco / sociologia da literatura / o ângulo raso / sem flores nem coroas / poética da música / ó zé, aperta o cinto / saídas da casta / empresta-me o teu apartamento / o aniversário da tartaruga / sinfonia dos salmos / outubro





elogio do nosso teatro de revista



Tomamos o exemplo de **Ó ZÉ, APERTA O CINTO!**... Abrimos o programa e lemos sobre os produtores do espectáculo: «novamente reunidos na criação de um espectáculo de revista...»; sobre os autores do poema: «reunidos pela 1.ª vez como autores de uma revista...»; sobre os autores da música: «o público já se habituou, nas nossas revistas, às suas inspiradas melodias...»; sobre os directores da montagem: «vão mais uma vez em **Ó Zé Aperta o Cinto** erguer um espectáculo...»; sobre o figurinista: «desde que passou dos seus apreciados trabalhos no teatro do Gerifalto, para o teatro da revista, Juan Soutullo, que também fez a montagem de duas óperas e de muitas peças de teatro declamado...»; sobre os actores: «Eugénio Salvador que tem o segredo do burlesco no teatro de revista...», «O seu (de Ivone Silva) ingresso no excepcional elenco do Maria Vitória constitui sem dúvida, o maior acontecimento desta temporada no nosso teatro ligeiro», «De revista para revista mais se destacam as qualidades de Vítor Mendes», «Uma actriz (Ángela Ribeiro) do teatro declamado que passou para a revista com invulgar naturalidade...», «Em mais esta revista, o jovem actor (Espadinha) vai decerto provar que...», «Mariema é hoje, no nosso teatro de revista uma legenda de alegria e pitoresco...», «De regresso à revista, Ribeirinho, vai decerto dar-nos, mais uma vez, a medida exacta do seu extraordinário talento». Diz-se também: «Dois consagrados homens de teatro», «a sua devoção pelo teatro», «as suas excepcionais qualidades de homens de teatro», «profundos conhecedores da sua arte, toda dedicada ao teatro», «um actor que vive do teatro», «veio da rádio para o teatro». E fala-se de «experiência», «êxito», «sucesso», «devoção», «inspiração», «talento», «triunfo», «presença», «simpatia», «personalidade». Aos actores chama-se «artista», «comediante», «profissional».

Não é por acaso que o programa de uma revista não é igual ao programa de um espectáculo de teatro qualquer. Não é por acaso que a revista insiste em opor-se ao resto do teatro e que ao mesmo tempo vinca que a ele pertence. Nem é por acaso que a passagem de um actor do «declamado» para a revista é uma pequena festa (nos bons casos) ou uma grande tristeza (nos piores casos). Nem é bem por acaso que a revista se anuncia com juízos de valor sobre si própria e que fala dos seus actores à boa velha maneira do contra-regra.

Num programa de revista não é por entradas em cena ou qualquer outro

pseudo-critério que os nomes se organizam. No mesmo programa assim é feita a paginação: primeira página — 6 fotografias (os produtores, os autores do poema, os autores da música) e os 3 correspondentes textos; 2.ª página — 2 fotografias acompanhadas de texto no topo da página (a direcção da montagem e o figurinista), 2 fotografias tipo passe, sem texto, no centro da página (a gerência e a direcção de confecção do guarda-roupa) e 4 fotografias tipo passe sem texto no fundo da página (o maquinista-chefe, o electricista-chefe, o contra-regra e o ponto); 3.ª página — grande fotografia de Eugénio Salvador acompanhada de texto; 4.ª página — o mesmo para Ivone Silva; 5.ª página — o mesmo para Nicolau Breyner; 6.ª página — fotografia menor e texto para Vítor Mendes ocupando só meia página; 7.ª página — o mesmo para Ángela Ribeiro; 8.ª página — o mesmo para Vítor Espadinha; 9.ª página — grande fotografia e texto para Mariema; 10.ª página — o mesmo para Ribeirinho; as 3 páginas seguintes para os jovens artistas, começando com Odete Antunes e Carmizé (fotografias de corpo inteiro e fotografias tipo passe, sem texto); duas páginas para fotografias tipo passe de cada membro do corpo de baile e uma meia página para uma fotografia maior do coreógrafo Paulo José, acompanhada de texto. É-nos exposta, tal e qual como no cartaz, e com pormenor, toda a organização do espectáculo e, calcula-se, até a hierarquia de ordenados. E claro que não temos nenhum texto sobre a peça, nem qualquer definição do género dramático, nem o nome de um encenador e suas justificações.

O programa de um espectáculo diz-nos sempre de que espectáculo se trata. E se, no seu programa, uma revista se define assim a si própria, mostra tanto as linhas com que se cose, diferentes das do resto do teatro, se tem aí direito a um vocabulário desusado, se diz de si própria o que não se autoriza já que o outro teatro diga, está a fazer o seu retrato.

A revista é, e reconhece-o, um espectáculo de teatro, mas um espectáculo à parte. E o que faz dela um espectáculo à parte não é a utilização da música, ou de um corpo de baile, ou as inúmeras mudanças de cenário, nem sequer a «actualidade» dos seus textos. O que lhe dá direito a ter crítica nos jornais diferentes das críticas aos outros espectáculos (quem ousará usar os mesmos critérios?), a acabar as estreias de madrugada, a imprimir programas que não acrescentam nada ao que no cartaz vem escrito, a não ter encenadores e a incluir anúncios

nos cenários, a ser essa coisa diferente e a continuar a chamar-se teatro, é a admirável maneira como usa os processos do teatro que uma vez adoptou, para se negar a si própria, para se tornar supérflua, para se anular.

Como qualquer outro espectáculo de teatro, a revista tem um palco que reveste de cenários, à frente dos quais põe actores mascarados a dizer textos, etc. Do resto do teatro aprendeu também, por exemplo, e mais em pormenor que há cenários que são só uma cortina pintada para identificar a máscara de um actor (o que acontece, por exemplo, em **Ó Zé Aperta o Cinto!**..., no quadro do Marquês de Pombal), que há máscaras que nem sequer disso necessitam e que aí se põe um cenário qualquer ou sempre o mesmo (o que acontece sempre no quadro de rua, óptima oportunidade para até incluir publicidade), que num número de dança o cenário tem tanta importância e a mesma função do que o guarda-roupa (e por isso não sempre vistosos e coloridos os cenários para estes números). Sabe, por outro lado, como nos outros teatros, que há os actores que representam e os actores que dão as deixas, que há ocasiões em que os actores falam para os outros e há ocasiões em que fingem que falam para os outros mas estão é a falar com o público e que há ocasiões em que nem sequer fingem, falam mesmo. Sabe que há alturas em que os actores precisam de se chegar mais perto do público porque é a sua vez de falar e que os outros devem ficar um bocadinho mais atrás, que outras vezes devem estar todos em fila porque são todos tão importantes uns como os outros, e se nessa fila trocaram de lugar de vez em quando ainda mais igualmente importantes ficam, que outras vezes não querem dizer nada, não são precisos.

Mas se a revista utiliza todos estes «truques» do teatro, utiliza-os de maneira completamente inversa à dos outros teatros. Preocupam-se os outros teatros — o teatro sério, o teatro declamado — em justificar constantemente tudo isto por um texto, uma ideia qualquer que venha dar significado a essas estranhas coisas que todas as noites os senhores artistas vêm fazer ao palco. Se o teatro sério também tem os seus compères e chefes de quadro, trata muito hábilmente de só os utilizar se e quando o texto o exige ou qualquer ideia do encenador a manda. E por isso passa o teatro declamado todo o tempo a pôr-se em causa (e quando tantas vezes o não faz é por inconsciência ou tráfallice).

Só a revista pode esquecer-se de meditar sobre si. Escolheu os melho-

res daqueles «truques», os mais simples, os mais óbvios, ainda os simplificou, fez uma lista (: começando por este, outro aqui no meio, a seguir quele, no fim do 1.º acto o mesmo que no fim do 2.º) e assim ficou. Inventou uma hierarquia-tipo e um inventário de ingredientes (número de artistas e técnicos para cada função; número e qualidade de números, etc.). Só depois vai inventando espectáculos, pretextos para os utilizar: textos, música, coreografias. (É também a esse nível construiu um modelo também com «truques» ou regras, que vai enchendo de pretextos). A revista utiliza assim os próprios processos que emprega, tornando-os, de processos, no próprio espectáculo, sempre igual — finalmente vazio, inútil.

A revista abstém-se de se reinventar e aí o teatro deixou de importar ou de existir. Nada do que está no palco significa coisa alguma. Está ali por estar, para reunir um público, para pura e simplesmente a ele se mostrar. Nenhum actor representa, portanto, da maneira que representa por causa do espectáculo que está a representar, nem as coristas se despem porque o espectáculo assim o exige. O espectáculo passa a só existir na plateia. Essa a única razão por que se fala de política, de faits-divers, de sexo: porque é disso que a sala fala. Essa a única razão por que Ivone Silva, por exemplo, não tenta movimentar-se ou utilizar a voz em cada espectáculo de maneira diferente (pecaria, sim, quem tentasse o contrário), antes explora de espectáculo para espectáculo o que no seu andar ou na sua voz «revisteira» a sala reconhece e acarinha. Essa a razão por que um actor de revista sempre encontrará a sua justificação na sala, nunca no palco, no texto ou na personagem.

Esquecendo-se de si para só se lembrar do público, a revista consegue o que ainda (ou já?) nenhum teatro consegue: a maturidade suficiente para se abster de tomar partido, para ceder à sala a alegria, a cabeça, a palavra, a opinião. O que importa é o tempo e o lugar.

Declina portanto responsabilidades quem se escandalizar com a repetição de processos, a ambiguidade da piada política, a falta de imaginação dos textos ou a monotonia da representação. Recusa-se, por outro lado, a entrar no jogo quem de cada vez não critica o trabalho dos artistas, quem não falar da sua experiência, da sua devoção, do seu talento, da sua simpatia e personalidade, do seu profissionalismo.

LUIS MIGUEL CINTRA

ALMADA NEGREIROS

DO INCONFORMISMO À INOCÊNCIA

E foi terrível isto de viver o que há-de vir entre os que apenas usam o que ainda há.

Almada Negreiros

A publicação recente de uma colectânea onde pela primeira vez se procura reunir toda a obra poética de Almada Negreiros, «Poesia» (1), vem permitir-nos, na medida em que esse volume integra numerosos textos inéditos ou dispersos por jornais e revistas, a visão global de uma produção que, embora relativamente exígua e de irregular contextura e significado, tem a importância correspondente ao facto de o seu autor ser justamente considerado, de parceria com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, como das personalidades de mais decisiva e original influência no advento e na consolidação do nosso modernismo. Distribuindo-se pela pintura e por outras artes plásticas, pela novelística e pela poesia, pelo teatro e pela intervenção polémica, Almada foi verdadeiramente, por uma actividade exigente e sempre viva, um *nome de guerra*, bandeira aguerrida de uma incómoda e perturbante militância vanguardista.

Reúnem-se neste volume, cronologicamente, trinta e três textos ou grupos de textos (2), dos quais dezanove se localizam entre 1913 e 1951 (os restantes catorze não têm data) e apenas treze (entre os quais se incluem, no entanto, duas grandes sequências de poemas em prosa, «Frisos» e «A Invenção do Dia Claro») tinham sido, no todo ou em parte, anteriormente publicados. Parece ser ainda de interesse observar — pelo menos enquanto uma futura edição, certamente enriquecida com novos elementos, não vier trazer à abordagem da poesia de Almada uma maior margem de segurança — que:

a) O período inicial, o que vai de 1913 a 1921 (apenas nove anos), é, de longe, o de mais intenso, mais pujante e mais válido trabalho criador (a esse período se reportam cerca de metade dos títulos e, o que é mais significativo, cerca de 4/5 das páginas do volume agora publicado);

b) É escassa a produção atribuída aos três decénios seguintes (1922-1951);

c) É de aparente silêncio a fase final (1952 a 1970) da vida do autor (3);

d) Curiosamente, foram escritos ou iniciados em 1915 — ano histórico do aparecimento da revista *Orfeu* — três poemas ou sequências («A Cena do Ódio», «Frisos» e «As Quatro Manhãs») que representam bem, no primeiro caso, ou contêm em germe, nos outros dois, as principais linhas de força desta poesia.

Posto isto, comecemos por fazer referência à primeira dessas linhas: a do inconformismo, a de uma intencionalidade violentamente satírica e mesmo iconoclasta. Ilustra-a com grande exemplaridade, e quase em exclusivo, o poema que se destinava ao malogrado número 3 do *Orfeu*, «A Cena do Ódio». É verdade que até certo ponto, pelo menos pela contundência do instrumental linguístico, poderiam inserir-se em tal contexto as duas composições de 1916, «Mima Fatáxa» e «Litoral», onde encontramos, e porventura mais ousadamente do que no grande poema de 1915, alguns daqueles ingredientes — rebuscamento exotista, fugosidade imagética, desinibição verbal e exuberância discursiva (reforçada pela frequente maiusculização de substantivos comuns e pelo largo uso da exclamação) — que, em favor do precioso ou do insólito, ou de ambos, já se patenteavam no *simbolismo* de Eugénio de Castro (na relidade, em em alguns aspectos, «para os raros apenas...») ou eram importação, de fresca data, do *futurismo* de Marinetti, esse Marinetti cujas «estridentes, então aparentemente gratuitas, não tardaram em revelar o seu reverso prático, a sua tenebrosa realidade» (4). Falta todavia a esses textos a unidade de estruturação, a coerência de movimentos, o extraor-

dinário vigor apostrófico que «A Cena do Ódio» pode exibir.

Este poema é, efectivamente, pela força diluvidiana da sua negatividade e pela invulgar amplitude do seu universo referencial, uma peça única na produção literária de Almada Negreiros. Tal poema oferece-nos a nitidez de uma voz que, atingindo o cume da revolta individualista contra a tribo, se coloca naquela «linha dos poetas malditos para os quais tudo se resume à excitação do dom de si» (5). Desde o primeiro verso — *Ergo-Me Pederasta apupado d' imbecis* — se define a tónica do poema: a da confrontação entre um Eu maiúsculo, superconsciente da sua missão provocativa e justiceira, e uma segunda pessoa, singular ou plural (a maior parte das estrofes começa precisamente pela forma *E tu ...ou E vós...*), que sucessivamente representa vários extractos da sociedade, com o seu rol de fraquezas, preconceitos, pedanterias, subserviências e ridículos. Tendo como óbvio ponto de partida uma agudizada insularidade (*eu vivo aqui sepultado vivo*, p. 23) que se radica muito no esteticismo e numa moral que, antes de tudo, é aristocratizante, o texto vai desenhando um cada vez mais pleno testemunho de virulência acusatória contra as prepotências ou a estupidez de um lugar injusto — *a pátria onde Camões morreu de fome/ e onde todos encham a barriga de Camões!*, p.29 —, contra a convivência degradada e a paisagem medíocre de inumeráveis *Mendes e Posidónios* (p. 23):

*Hei-de, entretanto, gastar a garganta
a insultar-te, ó besta!
Hei-de morder-te a ponta do rabo
e pôr-te as mãos no chão, no seu lugar!*
(p. 22)

Um outro polo, todavia, e não menos surpreendente, tem de assinalar-se na poética de Almada Negreiros. Trata-se daquele lado onde, em aberto contraste com o orgulho nietzschiano e a revolta nihilista patentes em «A Cena do Ódio», se afirma o retorno a uma primeira e natural aceitação das coisas, a uma serenidade, a uma desnuda visão, só revelável pela inocência. Trata-se de um regresso moroso, mas indispensável à redescoberta dos lugares mais simples: *O verbo desinchar dura muito tempo. No fim do verbo desinchar é outra vez a terra, cá em baixo* (p. 165). Intenta-se, sem negar os acidentes da experiência vária e até contando com eles, restabelecer o contacto com uma interioridade purificada, com uma identidade profunda e inicial:

*Para chegar até aos meus próprios pensamentos,
aos meus pensamentos só meus,
eu tive muitas vezes de dar voltas ignóbeis!
Mas até que cheguei aqui
a isto que eu buscava,
e que é o principiar em mim.*
(p. 65)

Reaver a inocência, diz-se no final desse muito esclarecedor «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta». Encetar o programa de esvasiamento de um saber que apenas nos leva à falácia e à abstracção. Desmantelar, pouco a pouco, uma cultura que apenas resulta em véu espesso, opaco distanciamento entre nós e a fertilidade da experiência imediata. Eis-nos perante o anti-intelectualismo de Almada, evidente em diversos passos da sua poesia. Quando o poeta diz, por exemplo, que *o saber é pouca coisa para quem conhece* (p. 13) ou que *li o livro da filosofia, não ganhei nada* (p. 40) coloca-se num caminho, que efectivamente é o caminho de uma larga franja da sua actividade
(Cont. na pág. 4)

«COORDENADAS DA EDUCAÇÃO PERMANENTE», de Pedro Morais Barbosa, Publicações Europa-América, 1971.

Educação sempre, para todos, por tudo — são as coordenadas em que pretende mover-se este ensaio de feição personalista. A ambição do tema, correspondeu uma análise de via preferencialmente negativa, pelo que chegámos ao fim mais elucidados sobre o que não é a educação permanente do que sobre o que ela é. Educação permanente não é, na sua dimensão temporal, um prolongamento ou complemento da instrução, capaz de fornecer novos instrumentos cognitivos ou técnicos, todavia ineficazes para cobrir o «retardamento cultural» que a aceleração da história inevitavelmente desencadeia. Ela deverá ser um processo culturalógico dinâmico, de aptidão compreensiva e crítica para se ajustar a novas situações possíveis. No que se refere à amplitude humana — a quem se destina e por quem se realiza — é evidente a preocupação de definir uma dimensão universalista, conquanto divorciada de objectivos pragmáticos. Visando a *pessoa*, a educação permanente tentará antes uma assimilação culturalógica, e não de mero treino disciplinar, processada para além da escola, de modo informal, no seio das comunidades naturais ou grupos orgânicos em que a pessoa se integra — a família, a Igreja, as comunidades regionais ou de trabalho, etc.

É óbvio que estes ideais comunitários não se revestem de teor democrático. Nenhuma equivalência — sublinha o A. — com o conceito de «democratização da cultura», decorrente de motivações socio-políticas. Na sua crítica vai ao ponto de sublinhar que as pressões que solicitam a «democratização da cultura» se inscrevem nas linhas de exigência das sociedades de consumo. Se, porém, reconhece que as reivindicações de «consumos culturais» cada vez mais amplos por parte das massas advêm do facto de a escalada dos vários níveis de instrução se traduzir em promoção profissional e, logo, em possibilidade de acesso a estatutos sociais mais privilegiados, estranho é não reconhecer também que o referido viciamento nas relações entre os dois sectores não decorre da carência dos objectivos educacionais democráticos, mas da natureza da estratificação social. Queremos dizer que o A. pratica uma redução dos necessários pressupostos económico-sociais. De resto, as suas propostas — embora demasiado genéricas, difusas e mesmo equívocas nas implicações concretas — seriam aceitáveis na sua dimensão ética quando aplicadas a uma sociedade que houvesse abolido as compartimentações classistas. Situando-se, porém, no âmbito das estruturas vigentes, ocorre perguntar se a educação culturalógica informal, prosseguida nos núcleos naturais em que a pessoa se move, não promoverá, em vez de uma integração e coesão solidárias, o reconfortante ajustamento às condições sociais estabelecidas. Em suma, continuamos a perguntar se essa educação será algo mais do que uma panaceia para as «patologias» (entenda-se: inquietações) sociais que o A. tão insistentemente revela temer...

M. E. D.

AMOR LOUCO de André Breton, trad. de Luiza N. Jorge, ed. Estampa, Lisboa, 1971.

(Trata-se de um livro cuja tradução foi certamente difícil dada a tortuosidade da sintaxe, a diversidade de registos estilísticos e o constante jogo vocabular).

Não se trata de um romance, nem de um ensaio, nem de um diário, embora por vezes um capítulo ou alguns fragmentos pareçam caber numa ou noutra destas designações genéricas. De facto a sua integração num género preciso é difícil (se não impossível), e essa dificuldade não é accidental, nem involuntária, quer dizer, não representa, de maneira nenhuma, um «falhanço» ou uma «anormalidade» por impotência. A forma híbrida deste livro, em que se encontra uma reflexão autobiográfica (e não só) ligando-se a exercícios sui-generis de «explicação de texto», a fragmentos do tipo do poema em prosa, e a uma carta «profética» à filha, deve entender-se em função da «originalidade poética» surrealista, em função dos propósitos do surrealismo, neste caso, em relação à literatura. Da mesma maneira se deve encarar a inclusão de fotografias, inclusão que não é puramente folclórica ou arbitrária, mas sim, articulada numa determinada ideia de «livro», numa determinada fascinação literária e iconográfica pelas coisas, pelo objecto como presença para o desejo.

Neste livro articulam-se alguns dos temas mais importantes para Breton (ver por ex. também «Nadja» e «Les Vases Communicants»). E são eles: «a beleza convulsiva», «erótico-velada, explosiva, mágico-circunstancial»; — «o acaso», «o achado», «o encontro», através dos quais a realidade responde mágico-circunstancialmente (concretamente) ao desejo; — «o desejo», movimento fundamental que subverte as fronteiras do subjectivo e do objectivo, movimento onde se exerce a função projectiva (activa) da dimensão humana cercada pela repressão socio-cultural; — «os indícios» e o seu valor profético, as obscuras correspondências através das quais os encontros se procuram e se tecem, através das quais o desejo se manifesta para ser descoberto e assumido; — e, enfim (sempre), «o amor», o amor único, o único e múltiplo rosto do ser amado, o amor que se renova e reproduz no outro rosto, no mesmo rosto, através do qual se vive «para sempre».

Todos estes temas são jogados por um «discurso» que procura fugir aos limites frustrantes de uma razão, que é acusada de remeter para o desconhecível, e assim esterilizar, importantes zonas da realidade. Existe no livro um propósito explícito de reflexão dialéctica (emobra essa pretensão pareça por vezes diluir-se demasiadamente), que toma como pontos de referência, Marx-Engels e Freud, para apoiar a sua vontade profética de um discurso novo, e até mesmo para apoiar a sua «redenção» da ideia do «amor único», redenção feita violentamente contra a mitologia social que a cobre e a corrompe.

M. G.

3

SOCIOLOGIA DA LITERATURA. Giovanni Ricciardi. (Coleção Saber), Publicações Europa-América, Lisboa, 1971.

É tão pobre a bibliografia portuguesa (= em português) sobre problemas teóricos de algum modo ligados com a literatura que não pode deixar de ser de agrado a primeira sensação experimentada quando se vê nas livrarias um volume intitulado *Sociologia da Literatura*.

A nota impressa na contracapa traz um currículo breve do autor, informa-nos de que é esta a primeira edição mundial do livro(!), fareja alguns dos problemas postos à sociologia da literatura e diz que «Giovanni Ricciardi vem precisamente facultar a explicação necessária às questões até agora deixadas sem resposta». É pena, mas não é verdade. A obra não constitui uma introdução capaz à sociologia da literatura e a sua publicação não parece ser muito útil.

O modesto capítulo introdutório acaba por ser a única parte cuja leitura pode talvez valer a pena. Ao longo de duas secções — a) Origem e formação da sociologia da literatura; b) Situação actual da sociologia da literatura — apresenta-se um conjunto de recensões que constituem uma espécie de bibliografia crítica, discutível mas talvez proveitosa para quem se queira iniciar na matéria.

De resto, em cerca de cem páginas, nunca se chega a definir claramente — ao menos a nível de hipótese de trabalho — o que possa ser o objecto de uma «sociologia da literatura», e o problema chega mesmo a ser um tanto ou quanto escamoteado (p. 52). Por outro lado, para um estudo da situação actual da sociologia da literatura — o que se supõe ser o intuito da obra — conviria partir da verificação da existência não de uma, mas afinal de duas sociologias da literatura, com objectivos e problemas distintos — uma sociologia da difusão e recepção das obras literárias e uma sociologia da «criação», que procura analisar as relações entre factores sociais e produção literária. Esta oposição básica é por vezes obscuramente entrevista mas nunca correctamente explicitada ou utilizada. Nem sequer no cap. III (lugar para tal particularmente adequado) se chega a operar sobre essa distinção. O resultado é uma amálgama confusa e muito pouco esclarecedora.

Esta *Sociologia da Literatura* peca também por tomar como base uma teoria da literatura desactualizada e não-operacional. Põem-se no texto problemas do tipo de «estudar a fundo a complexa personalidade de cada um dos escritores, para se poder aprofundar se o respectivo mundo poético é ou não uma ficção, uma criação bem original, um acto de rebeldia, um esforço para superar um ambiente determinado» (p. 34). Navega-se por entre uma mitologia da criação de curiosas fórmulas: «Parece-nos acríptico empreender a análise sociológica da obra de um autor qualquer sem ter na devida conta e sem respeitar, quase como limite à sua compreensão global, o momento criador» (p. 55) ou «A obra de arte é um unicum, já que «único» é também o seu criador» (p. 46). Sem mais (o que resulta errado), distingue-se o poeta do prosador pela «diferente maneira de se defrontarem com a palavra. Enquanto o poeta se encontra fora dela, quase vendo na palavra um barreira à

Um guia do libertino

Luiz Pacheco

EXERCÍCIOS DE ESTILO

Editorial Estampa, Lisboa, 1971

Tem-se sobretudo vontade de interpretar e compreender o que se passa: ver as razões do êxito dum «maldito»; ver como a publicidade pode servir afinal «malditos» e «benditos». Mas estar-se-ia assim a andar à volta do livro, da personalidade do autor e da sociedade que o fez e recebeu. Não se estaria mais uma vez a fazer a crítica de *Exercícios de Estilo* de Luiz Pacheco.

Começamos então por aqui: ao contrário do que se poderia supor, *Exercícios de Estilo* não é um livro incómodo. Trata-se dum discurso fragmentado (nem contos, nem novelas, nem poemas), fluente e desenvolvido, mais ou menos clássico, mais ou menos tradicional, em que se poderão distinguir três «estilos» fundamentais:

— a prosa «escrita» (narrativa, expositiva ou descritiva) onde aparecem frequentes soluções como a das duas palavras equivalentes (ou quase) que se propõem ao leitor e se separam por / («resolutamente / apaixonadamente»; «apertados / estreitos»), as palavras formadas por justaposição ligadas por - («súbditos-filhos»; «amo-servo»; «pai-pai»), a mudança de tipo;

— a prosa «falada» (na reprodução de diálogos e não só) onde se utiliza o processo de escrever semi-foneticamente durante longos espaços;

— a prosa «pensada» (nas recordações, nos monólogos interiores) donde desaparece a pontuação, onde se altera um pouco a sintaxe normal, criando um discurso contínuo, «poético».

Nestes três «estilos» fundamentais e nas suas variantes falar-se-á de assuntos de que se (= muita gente) gosta de ouvir falar, com o gosto de quebrar um pouco tabus: é um erotismo (?) claro e cru, com a utilização permanente do «palavrão» (à Céline), que ocupa uma percentagem elevada das 250 páginas de *Exercícios de Estilo*; é o falar de pequenas realidades sociais concretas, uma espécie de «coscovilhice» ou o gosto de falar e de ouvir falar do que existe (ou de quem existe) realmente, e o olhar aguça-se sobre os nomes de Cardoso Pires, Rogério Fernandes ou Luiz Pacheco «lul-même» — a nossa tendência irresistível para o memorialismo; são as recordações de infância com todas as possíveis interpretações psicanalíticas.

Destes três temas que se repetem e cruzam em «estilos» diferentes, em quantidades muito diversas, sai a defesa de certos valores, no fundo «defendidos» ou «sonhados» por muita gente: «somos gente pura» (p. 131); «não se pode viver na mentira» (p. 145). A sinceridade e a pureza contam (passaremos aqui por cima de todas as eventuais ironias do Autor) e o critério do valor das pessoas e das coisas será mais ou menos a «boa consciência» com que se fica durante um acto ou depois dum acto: deve-se fazer ou não fazer de acordo com o que se acha ou não acha, cada um de acordo consigo próprio. Nascerá com isto o sentimento da justiça, latente em muitas das páginas, dum certa justiça. Todos estes valores «sonhados» e «inacessíveis» serão conseguidos através e dentro do que habitualmente se considera «imoral» — que afinal é o que de mais moral existe, mas que é ao mesmo tempo fácil porque instintivo.

Estamos assim perante um livro que propõe e

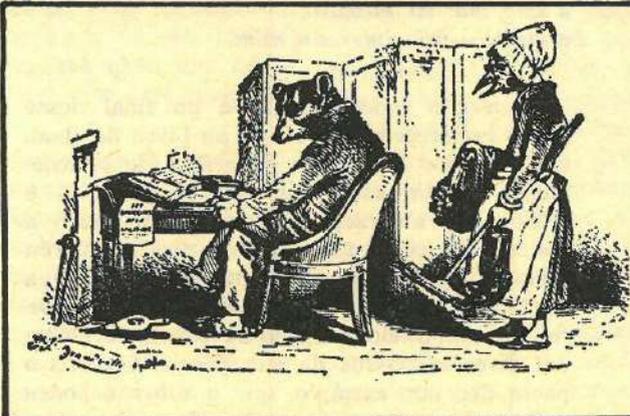
O LIVRO QUE A AMÉRICA LATINA NÃO PAROU DE LER

Onze edições na Argentina

BESTIÁRIO

JULIO CORTÁZAR

Galáxia vol. 3 45.



PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE
RUA LUCIANO CORDEIRO, 119 LISBOA

ALMADA NEGREIROS

(Continuação da pág. 3)

poética, onde se desmerece da reflexão ou de qualquer indício de acumulação teórica e onde se sobrevaloriza o conhecimento pré-reflexivo, a intuição, uma ingenuidade que é *conhecimento verdadeiro* (p. 13) e até uma ignorância que deverá ser entendida no sentido de não-sapiência:

Que queres que te diga
se não sei nada e desaprendo?
A minha paz é ignorar.
Aprendo a não saber:
que a ciência aprenda comigo
já que não soube ensinar.

(p. 193)

Já em 1915, na sequência «Frisos», encontramos a correspondência prática de tais pressupostos, embora aí ainda atenuada por uma discreta alusão cultista e por um romantismo que a sobriedade discursiva e a ironia depuram. Essa correspondência prolonga-se, embora com outra roupagem formal, em composições como «As Três Conversas da Fonte com o Luar» e «O Menino d'Olhos de Gigante» — ambos de feição cancioneresca, repetitiva (com aplicação intensa da rima em ar), «na linguagem poética da tonteria popular», como diz o próprio autor em introdução a um desses poemas. Mas é preciso deixar bem sublinhado, no entanto, que, quanto ao aspecto de que estamos falando, se tem de atribuir um lugar à parte aos textos de «A Invenção do Dia Claro», reunidos em livro há precisamente 50 anos. E o mínimo a dizer deles é que configuram, pela simplificação de processos, pela subtil força comunicativa, pelo significado gnoseológico e pela sua magnífica transparência, o momento mais alto da poesia de Almada Negreiros, a sua mais fascinante e perene vitória.

A atestar, por outro lado, que a poesia de Almada não é por inteiro redutível às duas faces do grito ou da exaltação contundente e da clarificada serenidade ou do regresso a uma

constrói. Antes de tudo, a figura do «Libertino» (p. 133): Quem é «o Libertino»?

O Libertino tem, antes de mais, um passado: o seu presente está carregado de recordações, onde aparecem os pais (sobretudo a mãe), as criadas (são abundantes e diversas estas figuras) — «Ah, são as mulheres que nos prendem à terra, à velha terra-mãe, eu sei, eu sei!» —, a casa e os seus objectos familiares. Em resumo: o Libertino tinha uma família. Uma família e uma cultura (literária) provavelmente aí adquirida (ou na escola) que lhe permite citar Sartre, escrever em francês de vez em quando, retomar Eça de Queirós (de «O suave milagre») ou Alexandre Herculano (de «O Castelo de Faria»), ir reflectindo (como se vai tornando hábito) sobre o que vai escrevendo (**O caso do Pai-Chocadeira**). O Libertino faz «livremente» aquilo que faz (nomeadamente no plano sexual), pratica actos que apesar de gratuitos têm um significado, porque são **sinceros e instintivos**, procura ser ele sem muito pensar. O Libertino vive em sociedade. Tem filhos — deles se ocupa sem se ocupar; eles o **preocupam**. As relações com todas as outras pessoas serão muito mais diluídas e confusas. Julgá-las-á com um critério diferente daquele com que se julga a si. A noção de dever em relação a si próprio pouco surge. O dever dos outros é grande, inclusivamente o de o ajudar, a ele, Libertino. Porquê? Pois, porque ele é Libertino.

Assim surgem as condenações (ou paródias) aliciantes de ler e de fazer (umas muito mais do que as outras), como «verdades-que-finalmente-se-dizem»: sobre o «baladista Ary», o «bobo Dordius», «os neo-realistas, esses maçadores», «a S. P. E.... clube de foliões das letras», o Cardoso Pires e «o seu francês que era batota», o «Orlando Vitorino... um fascista e um grande velhaco», «a crítica mais ou menos a soldo, dependente, da engrenagem editorial», o «fazer de estátua deve ser cá uma

mítica infância, aí estão certas peças onde dominam tópicos de reflectida problematização, os sinais de uma consciência que se interroga, que duvida, que perscruta. São elas, por exemplo, «As Quatro Manhãs» (outra das longas composições de 1915, embora só dada por concluída em 1935), «Presença», «Encontro» (poema dedicado a Carlos Queiroz), «A Torre de Marfim não é de Cristal» e uma boa parte dos poemas «sem data», entre os quais podemos destacar «Rosa dos Ventos». Nesta ordem de textos, sobrepõe-se um pendor meditativo, expresso a níveis vários de densidade, que se dirige para o eu e as suas sombras, para a irrepitível *presença de cada qual* (p. 186) e a luz íntima que ilumina (ou não ilumina) os gestos feitos. Transposto numa atmosfera de «crepúsculo quotidiano» que, a mais de um título, se aproxima da atmosfera dos poemas de Álvaro de Campos, tal sector da poesia de Almada Negreiros não obscurece — devemos desde já dizê-lo — a importância que nessa poesia assumem os dois polos de que já falámos. Além do mais, porque nenhuma das suas composições representativas atinge a intencionalidade comunicativa e o relevo formal dos grandes espécimens poemáticos que servem à ilustração desses polos. Mas vem estabelecer como que o lastro estabilizador, o eixo de equilíbrio, o elo necessário entre as poéticas tão violentamente opostas que tais núcleos representam.

Valerá a pena falar de outros aspectos da poesia de Almada Negreiros? Do inesperado e frouxo sentimentalismo que um dos poemas de Paris, «Lettre», deixa entrever? Do bandarismo, do messianismo nacionalista e da mitologia da Raça que — a reflectir certo cariz ideológico dos anos 20 e 30, a cuja influência Fernando Pessoa não se furtou — em mais de um ponto se detecta («Histoire du Portugal par Coeur», «Luís, o Poeta Salva a Nado o Poema» e «Ode a Fernando Pessoa»)? Da convencionalidade folclorizante ou do pictorismo de postal ilustrado que, uma vez ou outra, ameaça degradar a sua voz («Varina» e «Rondel do Alentejo», tendo este último poema a seu favor, no entanto, a graciosidade de uma muito dúctil organização versificatória)? Talvez. É inegável,

espiga». Conclusão: o Libertino é, antes de mais, uma pessoa bem disposta.

E se bem que «na vida do artista sabe-se lá quando é verdade o que ele diz o que ele faz ou fez, sonhou, pobre tarata patarata que escreve sonhando ter nas mãos a terna fugidia eternidade» (p. 20), quem diz «Libertino» diz «Autor», dado que a «transposição» é um elemento praticamente inexistente nos escritos (nem contos, nem novelas, nem poemas) de Luiz Pacheco. O Dr. Manoel Vinhas a quem é dedicado o volume poderia (ou não poderia) ser «personagem» de **O que é o neo-abjeccionismo**.

É que tudo isto tem um carácter de autobiografia, ora confidencial, ora confessional, ora literária, mesmo quando, sobretudo quando transpõe (máximo da transposição...) da 1.ª para a 3.ª pessoa (**O homem que calculava**). São os nomes das pessoas de Lisboa, dos sítios de Lisboa, das pessoas que existem. Por isso **Exercícios de Estilo** surge como um livro muito pouco elaborado, muito pouco construído, muito «fácil», entre a autobiografia e a crónica, entrecortado de simbolismos e metáforas, de «arroubos poéticos».

Aqui, há, no entanto, a distinguir entre a falsidade de imagens e lugares comuns: «caprichosamente o mundo nos separa e as lágrimas que chorei formam um lago de águas claras que me restitui a tua imagem sorrindo como outrora. Nela me revejo um outro que fui sorrindo como outrora» — lugares comuns abundantes em **Os Namorados** e que causam espanto da parte de alguém que já há alguns anos escreve. E, por outro lado, a bela narração-recordação que é **A velha casa** onde aparecem quase todos os motivos dispersos e desenvolvidos nos outros textos: os pais, os filhos, as criadas, os livros, os retratos, as cozinhas, as casas, aqui elaborados e semi-transpostos.

EDUARDA DIONÍSIO

todavia, que estão aí alguns dos sinais menores, ou menos significantes, de um artista maior, algumas das desatenções ou das concessões de circunstância atribuíveis a um poeta cujo génio criador se liga mais ao dom da dispersão do que ao da coerência.

Com tanta ou mais razão do que Pessoa, poderia também Almada dizer: «não evoluo, viajo». Uma viagem que, esquecendo um ou outro abaixamento episódico, se projecta em altos lugares de invenção, de luta contra o academismo, de dignificação artística contra a mediocridade, de recusa à rotina e ao apodrecimento, de veemente e generosa entrega ao seu «demónio» interior e de disponibilidade. A sugerir certos limites à noção de novidade artística, teve Almada Negreiros a humilde coragem e a autoridade para dizer: *somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas* (p. 151). Mas também é autorizado o gesto de deixar escrita esta lapidar afirmação de abertura: *nenhum estilo é o último senão a liberdade* (p. 220).

JOÃO RUI DE SOUSA

(1) Editorial Estampa, Lisboa, 1971. Este volume constitui o número 4 da edição, em curso, das *Obras Completas*, de Almada Negreiros.

(2) Não se considera «Noite Rimada», que é um fragmento de «O Menino d'Olhos de Gigante», nem o «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta» que, fundamentalmente, é um conjunto de pensamentos sobre a arte poética e não um texto de poesia.

(3) A existência, já atrás referida, de numerosos poemas sem data é susceptível de conjecturas que, mais ou menos substancialmente, podem alterar algumas destas constatações.

(4) Guillermo de Torre, «História de las Literaturas de Vanguardia», Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965. Extracto do sub-capítulo (ps. 166-169) onde se fala das relações muito íntimas entre os ideários futurista (versão Marinetti) e fascista, e da adesão de Marinetti ao regime mussolínico.

(5) Mário Sacramento, referência a Fernando Pessoa num texto publicado em 1966 no *Diário de Lisboa* e incluído na 2.ª edição do volume «Fernando Pessoa — Poeta da Hora Absurda», Editorial Inova, Porto, 1970, p. 223.

manifestação da sua emotividade, o prosador serve-se das palavras» (p. 81). Em determinado momento ressurgem espantosamente a oposição conteúdo/forma, anunciada como hipótese de trabalho que, aliás, a sequência não cumpre; «Convém [...] esclarecer qual dos dois elementos — conteúdo ou forma — é que é condicionado sociologicamente e ainda em que medida o é e como» (p. 75).

Memmi — que é (com Sartre) o autor a quem a obra, de forma implícita ou explícita, continuamente alude — diz que a sociologia da literatura é uma ciência a criar e que o seu momento actual é **problemático e programático**. Não é um livrinho deste tipo que poderá contribuir, pouco que seja, para que se ultrapasse uma tal situação, atraindo eventuais futuros sociólogos ou ajudando a traçar riscos e fronteiras, a ver claro no seu domínio.

Só uma palavra para dizer da má qualidade da escrita. A obra surge sem menção de tradutor, o que indica, possivelmente, ter sido redigida em português pelo próprio autor. Teria sido conveniente uma revisão linguística a tentar melhorar o nível geral da expressão.

J. A. OSÓRIO MATEUS

4

O ÂNGULO RASO, de Fernanda Botelho (2.ª edição) Bertrand, Lisboa, 1971

Reedita-se agora **O Ângulo Raso**, o primeiro romance de Fernanda Botelho, e curioso é analisá-lo à luz da evolução posterior da A., no que respeita ao modo de produzir uma narração. Texto de construção circular (exigida por um significado voluntário) de pólos coincidentes homologando uma ambígua relação entre duas escalas paradigmáticas (vazio-hábito-enfado / plenitude-mudança-exuberância), acaba (ou começa) por se definir como um romance de personagem; a carência de acção, a abundância de diálogo avulso e a frequência de um discurso indirecto de tipo particular (muito aparentado com a descrição, evocando, no pensamento de certas figuras, actos exercidos ou a exercer por outras — processo de caracterização indirecta, em suma) sugerem a fraqueza articulatória do texto, fundado numa mitologia da insubordinação e incongruência do ser, revertendo-o a um psicologismo que mais tarde a A. há-de formalizar através da técnica da variedade dos pontos de vista (vd. **Xerazade e os outros** e cap. V da I parte de **O Ângulo Raso**). A personagem é, ao mesmo tempo, concebida como sujeito e como conjunto de atributos, nesta obra. São os atributos que a definem, caracterizam e colocam em relação de proposições activas (todo o esquema romanesco é assim produzido); é, paradoxalmente, enquanto sujeito, que ela impede o percurso sintagmático do texto, na medida em que, se não será totalmente um sujeito sem objecto, é, pelo menos, um sujeito sem projecto (ou de projecto confinado a si, e não de si para os outros). Daí que a economia subjectiva manifestada seja de tipo transbordante, inflacionista, derramadora de relações narcísicas ou esperanças irreversíveis (seria interessante estudar a trajectória da formação do par, ou casal, muito mais concebido como estado do sujeito que como uma sua situação; ou ainda a focagem dos exteriores (a cidade) como enquadramento, a princípio, passando para os ambientes fechados e íntimos, e daí para a desatenção a tudo o que não seja simbólico (onde o caminho que se abre para **A Gata e a Fábula e Terra Sem Música**), v. g. o quadro de Tom, a história de Canavarro-lobo-feroz, o candeeiro do quarto de Samuel, etc. Finalmente a cidade foge (ou dela se parte), ficando, como saldo de todo o custo de relações, uma decisão deabalada, o imperativo íntimo de cortar com uma radicação na circunstância física. Abala-se, é certo, para um outro lugar; mas lugar do vazio, significado também como o lugar do recomeço para uma igualdade de diferenciação mínima. A importância deste texto consiste talvez na invenção de uma impossibilidade de trajecto do ser confinado a si mesmo e adentro dos seus esquemas próprios; assim como, mais tarde, Abelaira, num romance curiosamente semelhante a este, em vários aspectos (**Os Desertores**), mas em que a impossibilidade se esclarece já a nível colectivo, e a desarticulação sintagmática (afinal de contas, marco importante para um desmantelamento da causalidade narrativa) se processa pelos retornos e paragens, esvaziamento dos espaços (o quarto, o café, a cidade), na inquietação única de uma mobilidade que não sabe encontrar o seu ponto de arranque. **O Ângulo Raso**, na sua aparente edificação da personagem como pessoa («personagens queirosianamente observadas», como já alguém disse), demonstra afinal, através do tipo de narração utilizada, a falência desse mesmo modo de entender os agentes significantes de um texto conhecedor do seu próprio funcionamento.

MARIA ALZIRA BARAHONA

5

SEM FLORES NEM COROAS de Orlando da Costa, peça em 3 actos com 1 estudo cenográfico de João Abel Manta, col. Amphiteatro, ed. Seara Nova, Lisboa, 1971.

Apesar das numerosíssimas indicações cénicas, do estudo cenográfico de João Abel Manta, e da advertência inicial do autor («com esta advertência pretende o autor, sobretudo, inscrever esta peça num repertório de teatro hoje representado») dificilmente o leitor imaginará esta peça sobre «as tábuas».

Um pouco à maneira simples de uma moralidade, as personagens não existem aqui pelo que são mas pelo que significam, não falam em seu nome mas em nome do que representam. Um pouco à maneira de uma tragédia, uma família assume o seu destino numa cidade (representada no palco por um coro de vozes), personagens falam do que está ausente (o passado, a guerra lá fora). Há mesmo a chegada de alguém vindo de fora que vem precipitar, pelo que revela, o conflito familiar existente na morte da personagem central do Pai. Mas ao contrário de uma moralidade, a peça não se constrói a partir de personagens reconhecidas desde o início como alegorias — a peça gasta-se a defini-las como tal, num gosto estéril de não chegar no entanto nunca a nomeá-las. E, ao contrário de uma tragédia, não se assiste aqui a qualquer exibição espectacular de paixões — as personagens (perdidas nessa tal definição de si-próprias como alegorias) não chegam a existir; o texto (perdido em falas de auto-comentário) está lá fora, ausente do palco; o coro (perdido, à procura da sua utilidade, na repetição em eco de falas de personagens) está a mais.

Sem flores nem coroas-espectáculo acabaria por se transformar na lenta colocação de um letrinho no peito de cada figura, na mera decifração de um esquemático quadro vivo que nem sequer tem a coragem de o ser completamente e assim se compromete num pseudo-conflito dramático que acaba por arruiná-lo definitivamente. Nenhuma confiança deposita o autor desta peça no palco, no teatro e suas regras: meros pretextos para falar de coisas de que, sem eles, se tornaria muito mais simples falar.

Curiosamente esta peça toma o título de um ballado de Maurice Béjart, há poucos anos apresentado em Lisboa, perdendo no entanto aqui, infelizmente, o significado que aí adquirira: essa opção estética que é a profunda crença nos próprios processos da arte que se faz.

L. M. C.

6

POÉTICA DA MÚSICA. Igor Strawinsky. Publicações D. Quixote (colecção «Diálogo»), Lisboa, 1971.

1939. No apogeu da aventura neo-clássica, Strawinsky teoriza para se autojustificar. Os cursos de Poética Musical proferidos na Universidade de Harvard, no ano em que o compositor fixa residência nos Estados Unidos, valem essencialmente como documento duma personalidade e duma obra — ambas, sem dúvida, das mais contraditórias da música do século XX. A substância teórica, essa, nem sempre excede o interesse de **boutades** do género: «**temos um dever para com a música: inventá-la.**» É patente o esforço de Strawinsky para estabelecer conceitos que superem todos os condicionalismos de tempo e de lugar: «Em Strawinsky actua o desejo obstinado do adolescente de se tornar um clássico imortal e não um simples moderno, cuja substância se consumisse na controvérsia das tendências e em breve fosse votada ao esquecimento» (Th. W. Adorna, **Filosofia da nova música**). Depois, vem o seu anti-sovietismo militante, que o futuro há-de mostrar não ser tão rígido que não possa **adaptar-se** a novas situações (teria interesse confrontar certas declarações de Strawinsky na Poética Musical com as que fez durante a sua viagem à União Soviética em 1962).

A tradução, porém, assinada por Maria Helena Garcia, contém erros graves e sistemáticos, que não recomendam a presente edição. Quando se traduz «relação entre as alturas de dois sons» por «relação culminante entre dois tons» (1), «compasso» por «medida», «tempo» por «compasso», etc., etc., logo se vê que esta Poética da Música (e porque não «Poética Musical»?) é mais da tradutora do que de Strawinsky.

M. V. C.

orquestras e orquestras

Até há pouco tempo, existiam no nosso país os seguintes agrupamentos orquestrais: Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, Orquestra de Câmara Gulbenkian, Orquestra Filarmónica de Lisboa, Orquestra Sinfónica de Lisboa, Orquestra Sinfónica do Porto.

A primeira, fundada em 1934 sob a égide de Pedro de Freitas Branco, era o esteio da vida musical em Lisboa, com as suas tradicionais temporadas de Outono, a colaboração na Ópera (S. Carlos, Coliseu e, mais tarde, Trindade) e a participação nos Festivais Gulbenkian. Se nunca ultrapassou um nível técnico de modesta mediania, satisfiz no entanto o essencial das funções que foi chamada a desempenhar e chegou a fazer os seus brilharetes, na mão de maestros experimentados.

Em 1962, surge a Orquestra de Câmara Gulbenkian. Composta inicialmente por doze membros (cordas e cravo) passa por diversas vicissitudes — a menos importante das quais não será decerto a oscilação de qualidade provocada por sucessivos maestros-titulares de desigual competência. Na modalidade mais recente, compreende cerca de quarenta elementos (madeiras, metais, percussão, cordas) e deixou de usar o qualificativo «de câmara» (continuando, porém, demasiado pequena para poder chamar-se sinfónica). Nunca atingiu nem esteve perto de uma qualidade superlativa. Mas ultimamente desde a substituição do maestro Gianfranco Rivoli, tem melhorado o seu nível técnico. Os três primeiros concertos da temporada de 1971-1972, sob a direcção do novo titular Werner Andreas Albert, revelaram-nos uma orquestra segura de si, equilibrada e bastante homogénea. É possível que se tenha libertado (definitivamente?) da mediocridade de outrora.

A Orquestra Filarmónica de Lisboa nasceu por iniciativa do ex-director do Conservatório Nacional, Dr. Ivo Cruz, que nunca foi um maestro talentoso, nem um pedagogo de mérito, nem tão-pouco um compositor de relevo (embora tenha assinado e dirigido numerosas obras de sua autoria). Formada por professores e alunos do Conservatório Nacional, limitou-se durante muitos anos a dar concertos para amigos e familiares, por vezes com o patrocínio da Câmara Municipal de Lisboa e de outras entidades. Com um repertório bastante convencional de obras-primas clássicas e românticas que uma orquestra de verdadeiros amadores (mais exigentes que os maus profissionais) se envergonharia de executar em condições semelhantes, teve uma vida vegetativa e artificial e não ficou na história da nossa cultura musical (pelo menos até este ano, em que levou novo rumo).

A Orquestra Sinfónica de Lisboa, mais conhecida na gíria musical lisboeta por orquestra «pavilhónica» (por limitar praticamente toda a sua actividade a concertos gratuitos no Pavilhão dos Desportos, com o patrocínio da Câmara Municipal) rivaliza com a Filarmónica (ou «baracónica», segundo a mesma gíria). Também esta soletrava o repertório convencional, chamando, porém, a si uma função que tinha de simpático o facto de ser paralela à das tradicionais Bandas de Música, muito espalhadas entre nós. Não sabemos se foi ou vai ser extinta.

Finalmente, há a Orquestra Sinfónica do Porto (fundada em 1948) que em tempos alcançou um nível equiparável ao da Orquestra da Emissora. Coube-lhe a ela gravar para a Decca, sob a direcção de Silva Pereira, o primeiro disco de música sinfónica realizado por orquestras portuguesas (1966). A qualidade atingida nessa gravação, inteiramente constituída por obras de Fernando Lopes-Graça (Cinco Estelas Funerárias; Poema de Dezembro; Três Danças Portuguesas; Gabriela, cravo e canela), não fica

abaixo da do nível médio das orquestras, tal como o mercado do disco no-las apresenta. A chefiar quatro dos seus naipes de cordas, dispõe a Sinfónica do Porto de um conjunto de instrumentistas que realizaram um «milagre» único no nosso país, conhecido pelo nome de Quarteto do Porto. São eles: Carlos Fontes (violino), A. Cunha e Silva (violino), José Luís Duarte (viola) e Carlos Figueiredo (violoncelo).

Um facto novo veio agitar este ano a situação orquestral portuguesa. Mercê de protecções diversas, designadamente da Câmara Municipal, que resolveu contratá-la a título permanente para o Teatro S. Luís, a Orquestra Filarmónica obteve verbas que lhe permitiram oferecer aos instrumentistas condições de trabalho vantajosas. A primeira vista, há aqui o factor positivo de alargamento do mercado de trabalho musical, abrindo novas perspectivas de realização artística e profissional aos músicos portugueses. Não admira, por isso, que, descontentes com discriminações, arbitrariedades e baixos vencimentos praticados na orquestra da E. N., cerca de trinta e cinco elementos desta a tenham abandonado, para ingressar na municipal.

Aparte esse benefício profissional, que em todo o caso podia ser administrado por outras vias (se as entidades responsáveis nisso estivessem interessadas), nenhuma outra vantagem parece extrair-se do ressurgimento da antiga Filarmónica.

Agora sob a orientação do Dr. Manuel Ivo Cruz, filho do anterior titular, a orquestra acusa uma melhoria técnica que fica muito aquém do que seria de esperar, com a entrada daqueles novos elementos. Continua a ser um agrupamento despersonalizado, constituído à base de instrumentistas de formação técnica muito des-nivelada. A qualidade média individual dos seus membros é certamente inferior à de qualquer outra orquestra portuguesa (não contando com a «pavilhónica»). Por outro lado, Manuel Ivo Cruz não terá ainda a experiência suficiente para deitar mão a uma orquestra incipiente, isto é, para realizar o trabalho paciente de formação e reeducação individual e colectiva de que ela carece. A inclusão no programa de obras que exigem invulgar estofos orquestrais — v. g. a 4.ª Sinfonia de Brahms — comprova apenas a sua vontade de trabalhar e, sobretudo, de se realizar como maestro. Receamos, porém, que, caso não seja devidamente equacionada a política a adoptar no seio desta orquestra, venhamos a ter a médio prazo uma reedição da antiga Filarmónica, com o risco de o actual titular se afundar também com ela.

Entretanto, a orquestra da Emissora ressentiu-se seriamente com a saída em massa dos instrumentistas que preferiram passar a trabalhar para a Câmara Municipal. Recorrendo de emergência a antigos membros já retirados, a outros, menos aptos, que estavam a ser destacados para a ópera no Trindade, e ainda a outros da sua própria orquestra ligeira ou da Sinfónica do Porto, a Emissora Nacional não conseguiu colmatar as lacunas. Neste momento, e a menos que se verifique uma profunda renovação dos seus quadros, a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional deixou de oferecer as garantias artísticas minimamente exigidas a uma orquestra de características medianas.

E o recurso sistemático que está a fazer-se a membros da Sinfónica do Porto, a título eventual, pode reflectir-se também, negativamente, no rendimento desta. Em suma: se tínhamos uma orquestra sinfónica razoável (a da E. N.) e outra de segunda linha (a do Porto) arriscamo-nos agora a ficar sem nenhuma.

Que fazer? Tentemos compreender as causas últimas de tudo isto, que têm que ver com as estruturas do ensino (geral e musical) e com a situação sócio-cultural do nosso país. Talvez seja possível apurar uma solução concreta para o problema das orquestras. Mas a linha de acção a desenvolver vem de mais longe e transcende o domínio da música. Ou se começa pelo princípio ou passamos o resto da nossa existência a viver de paliativos.

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

entrevista com augusto abelaira

CRÍTICA — Ao ler os seus cinco romances de enfiada, pareceu-me que os três do meio formavam um bloco: **Os Desertores**, **As Boas Intenções** e **Enseada Amena**. E pareceu-me também que **A Cidade das Flores** e **Bolor** estavam fora do bloco, cada um por suas razões. Embora se possa considerar que os cinco livros formam um ciclo que termina em **Bolor**, é possível talvez estabelecer aqueles cortes dentro do ciclo, definindo o bloco do meio. **A Cidade das Flores** seria o «romance de juventude».

A. A. — Não lhe sei dizer. É discutível qual é o primeiro, se **A Cidade das Flores**, se **Os Desertores**. **A Cidade das Flores** foi começada antes, mas depois foi abandonada. Pensei que aquele livro não seria susceptível de ser publicado em Portugal naquela altura. Comecei a escrever **Os Desertores** com menos intenções políticas aparentes, mas depois voltei atrás à **Cidade das Flores**, que acabei e publiquei. Tornei a pegar nos **Desertores** e acabei-o. Mas eles são efectivamente contemporâneos. Haverá assim uma diferença tão grande entre dois livros escritos praticamente ao mesmo tempo? Tenho as minhas dúvidas. Mas talvez. Penso o seguinte, no entanto: **A Cidade das Flores** situa-se em oposição a todos os outros livros pelo menos num ponto: **A Cidade das Flores** é um livro algo primaveril e ingénuo...

C. — Por isso é que se pode chamar um «romance de juventude»... As próprias personagens são mais novas.

A. A. — Têm outras esperanças. Os outros livros são mais pessimistas, são mais cépticos. Julgo eu que este misto de pessimismo e de cepticismo se foi agravando. A viagem inicia-se com uma obra que é cheia de esperança. Tem um final que é aparentemente desesperançado, mas que lido bem é realmente cheio de esperança: no final aquelas personagens julgam que está tudo perdido, porque os alemães vão ganhar a guerra. Mas o leitor sabe que os alemães perderam a guerra. Portanto, o aparente pessimismo da **Cidade das Flores** é de um grande optimismo, está realmente a dizer: «Não se deve ser pessimista». Agora os outros livros parece-me que são um bloco que se opõe à **Cidade das Flores**. São livros em que o pessimismo é bastante grande. A revolução que se vem a fazer nas **Boas Intenções** é uma revolução que lá se descreve como uma revolução falhada, uma re-

volução que não conduzirá a nada. Portanto não estou bem a ver essa distinção que faz entre o primeiro e o último, encontrando uma unidade nos três do meio.

«A FORMA É HISTÓRIA»

C. — Mas parece não haver dúvida nenhuma de que **A Cidade das Flores** é anterior não só pelo seu «optimismo» como pelos aspectos técnicos.

A. A. — Não há dúvida nenhuma de que **A Cidade das Flores** rigorosamente é anterior mais que não seja do ponto de vista técnico, pois é quase um romance clássico. **Os Desertores** começam...

C. — ...o que vai levar ao **Bolor**.

A. A. — Não sei se vai levar ao **Bolor**, porque o **Bolor** é um livro bastante despojado, é um livro cujo conflito é bastante simples...

C. — Simples?

A. A. — Sim, penso que é uma novela bastante simples, que é apenas complicada pelo facto de ser escrita em diário. O **Bolor** é escrito na primeira pessoa e os outros são todos escritos na terceira pessoa. Enquanto todos os outros são, digamos, contrapostos — as situações são postas em oposição umas às outras e misturadas no tempo, no espaço —, no **Bolor** trata-se duma história muito simples que só parece complicada pela maneira como é contada. Mas essa maneira complicada pertence rigorosamente à própria história. Em princípio, poderíamos dizer que os outros livros poderiam ser contados doutra maneira. Mas o **Bolor** não poderia, porque essa brincadeira de mudanças de personagens faz parte do próprio mecanismo da história contada. Melhor: também podemos dizer que a **Enseada Amena** não poderia ser contada doutra maneira porque, para que se diga aquilo, era preciso contá-lo assim; cada história exige uma certa maneira de ser contada. Contada doutra maneira, acabaria por ser outra história. Em princípio, no entanto, não nos é impossível pensar que a **Enseada Amena** poderia ser contada doutra maneira, poderia até ser contada como **A Cidade das Flores** o tinha sido, porque a maneira de contar...

C. — Não sei se estou a interpretar bem: quer dizer que se contássemos as histórias dos outros romances de uma forma vulgar, «à jornalista», terfa-

mos histórias interessantes e que, se contássemos o **Bolor** assim, teríamos um resumo em duas páginas com pouco interesse?

A. A. — Mas é que não se podia contar duma forma vulgar, porque aquele narrador... Aquilo é contado na primeira pessoa, por um indivíduo (é discutível se é só um, se não há ali dois ou três narradores e até quem é que escreve, mas isso agora é accidental). Seja como for, aquele diálogo, uma das personagens fazer-se passar por outra, faz parte do próprio drama que ali se conta, da própria investigação acerca de si próprio que o próprio narrador, seja ele quem seja, ali procura fazer. Se há caso em que forma e conteúdo estejam intimamente ligados, porque a forma faz parte do conteúdo, é no **Bolor**. Aí são indistinguíveis. Nos outros...

C. — ...também são.

A. A. — Claro. Mas aqui a forma faz parte da própria história contada por uma pessoa. A forma é história. Enquanto que na **Enseada Amena** podemos dizer que a forma é um certo meio escolhido para contar melhor aquela história. Aquela história poderia ser contada doutra maneira, mas se o fosse ficaria pior contada. No **Bolor** não havia sequer hipótese de contar a história doutra maneira. Porque faz parte da história o indivíduo num dado momento, para melhor entender a esposa, pensar ser ele próprio a esposa. Para melhor entender o amante pensar-se como sendo ele próprio o amante... Ou o contrário, depende de como o leitor interpretar quem é o sujeito do livro. Ou os sujeitos...

«NÃO SEI A HISTÓRIA QUE VOU CONTAR»

C. — A «história» parece um elemento fundamental nos seus romances. Ao lê-los parece que ela está pré-estabelecida.

A. A. — Não está. Há aí duas coisas a distinguir. Quando inicio um romance não sei onde vou parar. Mas a verdade é que o romance atravessa várias fases.

C. — Inicia-o com quê?

A. A. — Com nada. Com papel branco e a caneta. Depois, durante meses, recomeço-o muitas vezes. Pertencem ao número dos escritores para quem a palavra puxa palavra, ao número dos escritores da meia bola e força, pelo menos numa primeira fase. Não sei a

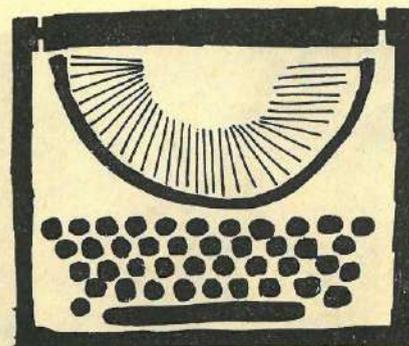
história que vou contar. Tenho cá um borrão de emoções, pura e simplesmente, mas sem história. A história que contar vai-me sendo trazida pelas próprias palavras. Não sei onde vou parar. Quando acabo o primeiro capítulo não sei como vou começar o segundo. E não faço a mais pequena ideia de como é que vai ser o último capítulo, as personagens que vão aparecer. Portanto, de início espontaneidade pura ou aparente. Somente esta é uma fase. Escrito um primeiro borrão, vou refazê-lo. Na segunda versão, já sei um pouco onde fui parar, mas não é isso que quero, não achei a coisa. Já tenho um princípio, um meio e um fim, que aceito depois ou que não aceito, que modifico ou não. Às vezes, o segundo borrão acaba por ter muito pouco a ver com o primeiro. Estas primeiras versões são sempre por acrescentos. Mais tarde é que venho a cortar coisas. Mas de qualquer modo, nessa altura, não posso dizer que só tenho o papel branco na minha frente. Já fui conduzido até um certo ponto, já tenho umas certas personagens mais ou menos definidas. Agora faço primeira, segunda, terceira, quarta, quinta, sexta versão, faço muitas versões, vou copiando, tenho uma paciência formidável para isso, copio e mais copio, e o romance vai-se sempre transformando. Depois chega um momento em que me defronto com um material muitíssimo complicado e a partir desse momento utilizo um caderninho suplementar em que faço um resumo de cada capítulo e uma espécie de índice. É um «diário de bordo». Aí a partir da sexta versão, quando tudo já está muito complicado e já com forma, faço fichas. E então, de posse dessas fichas, começo a perceber que há duplicações, contradições, etc., e começo a fazer, entre outras coisas, um trabalho de montagem. A partir desse momento, pode ser que o último capítulo venha para o princípio, o primeiro capítulo vá para o fim, que o quinto capítulo seja dividido em três partes, e que estas três partes se dividam pelos outros capítulos.

C. — Que são as fichas?

A. A. — Resumos. Mas são fichas de vária ordem: fichas por capítulos e são fichas por personagens.

«TUDO ME PARECE DESCONTÍNUO»

C. — O Abelaira refere muitas vezes «o capítulo». Porquê? Por acaso



ou porque o quadro formal dos capítulos existe?

A. A. — Existe. Já tentei fazer um romance sem capítulos, é uma das minhas fascinações. Depois de ler o romance do Mário Dionísio disse isso com os meus botões. Neste último que para lá tenho, fiz essa tentativa e depois falhei. Sou uma pessoa essencialmente descontínua, preciso de capítulos para fazer entender que há hiatos, que há intervalos disto para aquilo — ainda quando o capítulo seguinte começa com a frase que fecha o capítulo anterior, coisa que existe algumas vezes. O romance aparece-me como uma sucessão de quadros desligados. Não o vejo de maneira nenhuma como uma melodia que prossegue. O romance aparece-me como uma soma de unidades autónomas. Neste sentido não sou wagneriano — se bem que admire muito o Wagner —, se fizesse uma ópera não seria capaz de fazer uma melodia infinita que ele se propunha fazer. Eu faria como o Puccini, como o Verdi — dividi-la-ia em árias. Vejo actos, vejo quadros, desligados uns dos outros, constituindo todos eles, se for possível, um bloco e um todo, completando-se uns aos outros. Mas efectivamente não vejo nunca uma continuidade.

C. — Há então dois tecidos — o dos capítulos e o das suas fichas por personagens do seu «diário de bordo» —, dois tecidos que se misturam.

A. A. — Haver, há. Mas que se misturam porque eu acabo por perceber que determinadas coisas que aparecem mais tarde ficam melhor na cena que aparece mais cedo. É claro que em livros como a *Enseada Amena* procurei dar àquela descontinuidade uma certa continuidade através de repetições de cenas que aparecem mais tarde e que são no fundo a cena que apareceu mais cedo.

«VOU ESCRREVENDO A PROCURA DE ENCONTRAR»

C. — Não há portanto quase nenhum automatismo de escrita, nem aproveitamento de coisas inconscientes.

A. A. — É verdade e é falso. Umas vezes é deliberado, outras vezes é espontâneo, sobretudo nas primeiras versões quando não estou ainda com a preocupação de organizar e deixo a mão seguir. Vou escrevendo à procura de encontrar alguma coisa que não sei ainda o que é, e portanto não pinto barreiras nenhuma. É claro que, a partir do momento em que me acho na situação de ter riscado meia dúzia de ideias, a espontaneidade perde-se e eu procuro, à custa de reflectir, associações, e o escrever passa a ser muito mais consciente. Por um puro acaso, chamei a uma personagem

Osório. Por um puro acaso, chamei à mulher dele Maria José e comecei a tratá-la por Zé. Por um puro acaso, aconteceu ele num dado momento falar dum desastre de bicicleta e dizer que ela o tinha morto nesse desastre. A partir daqui pareceu-me que Osório era muito parecido com Osíris e Zé com Seth e que, em vez de ter-se limitado a tê-lo morto, o que ela tinha feito fora parti-lo em pedaços, como no mito egípcio. De posse disto, pensei que o que seria interessante era que a terceira personagem, que tinha um nome que já esqueci, fosse Isis. Chamei-lhe então Isa, Ana Isa. Portanto, por um puro acaso, fui conduzido de Osório a Osíris e de Zé a Seth. Depois, fui obrigado a reestruturar aquilo duma certa maneira. Como aquilo reestruturado duma certa maneira tinha muito o aspecto do decalque dum mito, o que é sempre uma coisa um bocadinho ridícula, mas que serviu de andaime para construir um certo número de capítulos, (ou para dar uma certa estrutura à obra) apaguei tudo e desfiz a semelhança com o mito e não revelei a ninguém que havia essa semelhança e nunca ninguém se lembrou — o que não tem importância absolutamente nenhuma — de relacionar Osório com Osíris, etc. Assim que se tornou consciente, a descoberta desse mito passou a conduzir a organização da história da *Enseada Amena*. Mas o facto de ter relações com o mito de Osíris ou não ter é absolutamente indiferente e não tenho a preocupação de que o leitor esteja a fazer essas relações altamente sábias, de modo que procurei inclusivamente desfazê-las. Fui conduzido ao mito por acaso. Saí dele conscientemente.

«ANA ISA SÓ SE PODERIA CHAMAR ANA ISA»

C. — E quando é que aparecem os personagens? É no primeiro borrão?

A. A. — No primeiro. Depois podem é aparecer outras. Na *Enseada Amena*, lembro-me que o Alpoim apareceu muitíssimo mais tarde. Aliás eu brinco ao dizer no romance «personagem que não estava previsto e vem a ser o moralista desta história, que acabará por falhar o seu papel de moralista». Há personagens que aparecem tardiamente, são puxadas por outras, há personagens que exigem uma anti-personagem.

C. — As suas personagens «moralistas» costumam aparecer-lhe tardiamente?

A. A. — Num certo sentido os grandes moralistas dos meus livros são as mulheres. E as mulheres aparecem-me logo de início. Quando começo um livro surgem-me logo duas personagens fundamentais: um homem e uma mu-

lher. Agora, às vezes, não necessariamente, tenho livros em que há muito menos personagens principais. Por outro lado, há um sentido em que se pode dizer que os meus livros só têm uma personagem: uma meia personagem menos idealizada que é o homem, uma meia personagem mais romanesca que é a mulher.

C. — Falou-se há pouco de nomes de personagens. Os nomes em geral são bastante estranhos, alguns feios. E parecem ter alguma importância. Parecem eles próprios criar a personagem.

A. A. — Não lhe sei dizer muito acerca disso. Os nomes inicialmente não costumam ser os nomes que acabam por ser. À medida que vou escrevendo, não sei porquê, há efectivamente um nome que, ou pela sua vulgaridade, ou pela sua invulgaridade, assume os contornos da personagem. Mas como explicar isto racionalmente? Maria Brenda por exemplo é tirado do nome de um barco que vi uma vez no Carvoeiro, no Algarve, já o livro ia bastante adiantado...

C. — Maria Brenda é dos nomes bonitos e invulgares, Maria dos Remédios é dos nomes feios e vulgares...

A. A. — Exactamente. É um nome (aliás no conto «Quatro Paredes Nuas» que é até certo ponto um primeiro ensaio do *Bolor*, aparece uma Maria dos Remédios à qual o marido chama Maré) propositadamente feio, um nome feio numa personagem que todavia é bonita. Sou levado aos nomes por uma questão de ouvido, de música verbal que corresponde a uma dada figura. Para mim, a Ana Isa só se poderia chamar Ana Isa, apesar de ter começado por ter outro nome.

C. — E designa-as por outros nomes antes de terem os definitivos?

A. A. — Sim, sim, às vezes por x. Às vezes por nenhum, porque ainda não o encontrei. No fundo, o que ainda não encontrei foi a personagem. Aliás, o facto de não o ter ainda encontrado é uma coisa que perturba muito. Preciso efectivamente de encontrar o nome definitivo da personagem. Enquanto não o encontro, toda a construção é muito incómoda. De resto, deve dizer-se que a partir dum dado momento me contraria muito não ter encontrado ainda o nome do livro. Até ter encontrado o nome do livro, que muitas vezes depois se altera, sinto-me muito com os pés no ar. Depois de o encontrar, sinto-me mais satisfeito. Ter um nome para dar àquelas páginas é uma coisa que me repousa. Apesar de tudo, dá um certo significado àquilo. As palavras são necessárias, são um apoio...

C. — E donde surge o título em geral?

A. A. — O título surge por acaso, às vezes até duma leitura. Encontra-

va-me a fazer um livro que se passava em Lisboa e um dia, estando a ler o *Gula de Portugal* do Raul Proença falava-se lá que «Lisboa», derivaria (uma etimologia fantasiada do renascimento) de Alis Ubbo, que queria dizer *Enseada Amena*. Chamar ao livro «Lisboa», ou qualquer coisa assim, não me dava jeito, mas chamar-lhe *Enseada Amena* (sobretudo a palavra «amena») dava efectivamente um grande significado ao que eu queria dizer ali, em que aparentemente nada seria «ameno». Na *Cidade das Flores* o título vem obviamente do Santo Agostinho e do Campanella: a *Cidade de Deus*, a *Cidade do Sol*. Essas obras utópicas inspiram o título daquele romance, em que eu jogo com Florença evidentemente, e que não é utopia nenhuma.

C. — Entre *As Boas Intenções* como título e os outros títulos há uma enorme diferença. Nas *Boas Intenções* parece haver uma intencionalidade imediata e directa irónica do autor.

A. A. — Na *Enseada Amena* também há ironia. «Ameno» é obviamente irónico. Aliás, também não se deve levar muito a sério o meu pessimismo, porque se há um fundo importante em todos esses romances é a ironia, a ironia acerca do pessimismo. Todos os livros que eu escrevo são irónicos, irónicos também em relação ao pessimismo deles. Pelo menos, suponho que são. O título da *Cidade das Flores* é irónico. O título das *Boas Intenções* é irónico.

C. — Mas é irónico em que sentido?

A. A. — Contradiz um pouco o que diz o livro.

C. — Mas há boas intenções no livro...

A. A. — Mas de boas intenções está o inferno cheio...

C. — Para si as intenções têm um grande valor, tenho a impressão...

A. A. — Sem dúvida. No entanto, por outro lado, ironizo as boas intenções. Acredito pouco nas boas intenções. E o próprio *Bolor* é irónico. E aqui é um pouco o contrário. Pede parecer que estou a chamar a tudo aquilo bolorento e nessa altura estou efectivamente a anatemizar toda aquela gente, mas também a vejo com uma certa simpatia. Aqui há uma ironia ao contrário das outras.

C. — Mas para lá dessa ironia há uma profunda ligação sentimental entre o produtor da ironia e o seu objecto. E a ironia aparece muitas vezes como uma defesa.

A. A. — A ironia dos meus livros é uma auto-ironia.

C. — É uma ironia em que há pouco distanciamento.

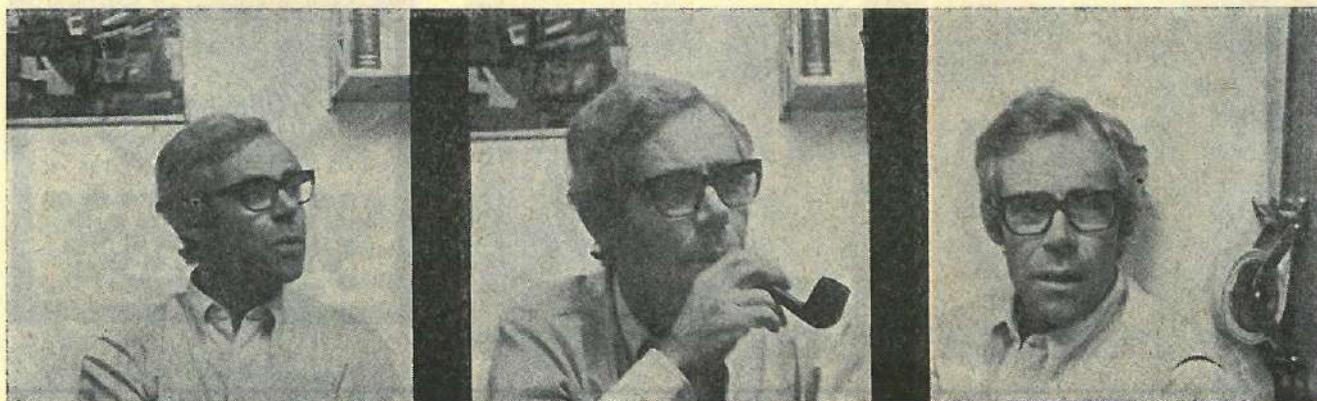
A. A. — Mas nos meus livros há ironia para as coisas que detesto e para as coisas pelas quais tenho simpatia.

C. — Para as coisas que detesta? Excepto talvez no teatro, parece-me que não. Os «maus» não aparecem...

A. A. — E os «maus» são vistos com uma certa compreensão até. Há um traidor que não é visto por mim com uma radical antipatia. Acabo por compreender que ele tenha sido traidor. E há um arquitecto fascista na *Cidade das Flores* que obviamente eu detesto, mas que se mostra mais inteligente numa discussão com uma personagem «simpática».

C. — Aí não há ironia em relação ao «mau».

A. A. — Não, aí não há ironia em relação ao «mau». Tem razão: a iro-



nia só a tenho em relação aos bons, às causas justas. Porquê? Porque, no fundo, pouco me interessa criticar os «injustos», só me interessa criticar os que têm «boas intenções», torná-los conscientes, levá-los a «salvarem-se»... Mas não sei se esta última afirmação será irónica ou ingénua. Talvez eu seja um optimista disfarçado, um optimista que tem vergonha de o ser, e que até acredita no valor pedagógico da literatura.

«TENHO REMORSOS DE NÃO SER OPTIMISTA»

C.—E os finais quando é que lhes aparecem?

A. A.—Os finais geralmente aparecem-me nas últimas versões. Às vezes antes de escrever penso muito nisso. Tenho sempre vários finais, mas há um que acaba por ser mais pedido pelo que ficou para trás.

C.—Mas os seus finais não são como os do Graham Greene por exemplo, em que tudo se orienta para o final.

A. A.—Nos livros do Graham Greene até se pode pensar que o livro começou no fim. Nos meus livros o final é algo accidental. Mas não puramente arbitrário. Penso que se insere perfeitamente na história, não obstante a sua contradição com o sentido das páginas anteriores. E que aparece como uma espécie de aviso a dizer: «mas apesar de tudo há algum lugar para esperança, não vamos desesperar; que hoje vive-se melhor do que no passado; que nos países sub-desenvolvidos, quando se desenvolverem, se vai viver melhor, etc., etc.». E, sobretudo isto, que também se diz num livro qualquer: quando se vêem as coisas de um ponto de vista individual, pelo menos para aquelas personagens, há razões para desesperarmos, mas se eu erguer o meu ponto de vista e vir a história da humanidade, há razões para esperar. É por isso que ainda há pessoas que lutam...

C.—Os fins dos seus livros, muitas vezes, destoam do resto.

A. A.—Os fins dos meus romances são um remorso. Há em mim, digamos, um pessimista visceral e associativo e há em mim por outro lado um indivíduo formado nos grandes ideais sociais e optimistas.

C.—Portanto tem perfeita consciência disso?

A. A.—Tenho. Mas faço-o sem má consciência, sem me violentar, porque é um elemento importante da minha personalidade, um certo optimismo. Sou um pessimista-optimista, se assim o quisermos. Sou um indivíduo com remorsos de não ser optimista e isso em mim é tão visceral que os finais, de certo modo mais encantados que o núcleo do livro, não são uma falsidade, não são uma vigarice, correspondem a um elemento importante da minha pessoa. Insisto: talvez eu seja um optimista com vergonha de o ser...

«A ENSEADA AMENA É UM ROMANCE POLITICO»

C.—O que parece estranho é que nos seus romances se fale tão pouco de política...

A. A.—No **Bolor** até escrevi mais ou menos «é estranho que passe a maior parte da minha vida a falar de política no café; é estranho que neste diário em que em princípio devia estar o que de mais importante há na minha vida nunca se fale de política».

Nas **Boas Intenções** até se fala de acção política. Na **Cidade das Flores** também. É um romance político. Num certo e determinado sentido, as **Boas Intenções** também.

C.—As personagens da **Cidade das Flores** pensam pouco umas nas outras: falam, agem. Mesmo na forma como escreve há diferenças: muito menos incisões, muito menos paréntesis, em comparação com **Os Desertores**, que vem logo a seguir.

A. A.—Isso até é uma diferença técnica. **Os Desertores** são um ensaio em relação ao outro. Um tentativa de fazer um romance que não seja clássico. Mas a sua pergunta era: porque é que apesar de tudo se fala pouco concretamente de política? Há duas respostas. Uma é evidente, mas há modos de a ultrapassar. A outra é esta história de eu gostar apesar de tudo de falar de política sem falar nela. Eu ter a ilusão de que na **Enseada Amena** apesar de tudo se fala de política, sem concretamente se falar dela.

C.—Portanto o tema dos seus romances não será a política, mas eles são o resultado duma situação política. Romances escritos num país onde tinha havido uma oposição que falhara, por razões que as personagens não compreenderam muito bem.

A. A.—Pois. A **Enseada Amena** só é possível num determinado contexto político. As personagens dos meus livros são pequenos-burgueses intelectuais, que fizeram o liceu, passaram pela universidade e fizeram parte do M. U. D. Juvenil. Leram todos o Marx, etc. Leram Marx, estou a mentir: ouviram falar, leram umas cartas, leram as teses sobre Feuerbach, umas obras de divulgação... Estas personagens só podiam ser o que são, digamos mesmo, infelizes como são — vivendo num determinado contexto político. Num contexto político que não é apenas actual mas é ele próprio histórico: Lisboa é a sobreposição de várias cidades, de vários estratos que se vão construindo uns sobre os outros, que vão sofrendo terramotos. A **Enseada Amena** é um romance político, penso eu, porque aquilo que lá se passa só se pode passar na época do Estado Novo. Aquelas personagens, muitas das suas ambições estão limitadas por viverem naquela Lisboa, consequência dum passado histórico que veio a ter como abóboda o Estado Novo de que elas, de vez em quando falam.

C.—A dimensão colectiva dos seus personagens decresce continuamente desde **A Cidade das Flores** até ao **Bolor** com uma interrupção nas **Boas**

Intenções. No **Bolor** a referência às conversas sobre política no café quer dizer o contrário do que aparenta.

A. A.—Pois, mas também é possível que haja da parte do autor uma descrença cada vez maior na política. No valor da acção política. Da acção política tal como em Portugal se tem praticado. Tal como a praticam as pessoas de que aqueles romances procuram ser a imagem. Há na **Cidade das Flores** uma fé na acção política que vai decrescendo. Isto reflecte a evolução dum indivíduo que depois da guerra supunha que certos movimentos nas universidades — umas greve-zitas — iam abalar o país até ao indivíduo que depois de cinquenta e oito, depois disto, depois daquilo se vai convencendo de que essa acção política — que ainda por cima é uma acção política essencialmente falada — a pouco conduz.

«O DESIGNIO MORAL FAZ PARTE DE MIM PRÓPRIO»

C.—Parece-me que o fatalismo é uma coordenada daquilo que escreve. Esse fatalismo reflecte-se nas pessoas que oscilam entre a possibilidade que têm de, pela sua acção individual, virar o mundo e a consciência de que fazem parte duma grande máquina e de que no fundo nada contam.

A. A.—São dois polos dum diálogo que eu procuro explicitar sem resolver nos romances que escrevo. Divido-me entre duas tendências mais ou menos contraditórias.

C.—Parece-me haver uma certa evolução no sentido do aumento do papel do fatalismo e isso tem consequências na técnica romanesca, nomeadamente no tratamento do tempo que é cada vez menos cronológico, aumentando portanto o fatalismo.

A. A.—As coisas já estão feitas. Quando um indivíduo lê, por exemplo, a **Enseada Amena** não pode ter a ilusão de que as coisas se vão passar de outra maneira, até porque nas primeiras páginas, antes de acontecerem as coisas, se diz que elas vão acontecer, tal como se dissesse que já aconteceram. Nas **Boas Intenções** até se podem encontrar exemplos de «fatalismo de segundo grau». Há um momento em que Vasco está para se encontrar com Maria Brenda, mas ela não aparece. E, porque ela não aparece, ele acaba por ir para o quarto onde vive e onde encontra a D. Alzira, que é a dona da casa e com a qual tem uma cena amorosa. Todavia, acontece que isso não acontece. Isso que já estava determinado que havia de acontecer acaba por deixar de acontecer porque há qualquer coisa que evita que ele vá para casa. Todavia, algumas páginas adiante, isso acaba por acontecer como parecia que iria

acontecer. E na **Enseada Amena** há umas coisas assim nesse género.

C.—Ligado a isto, há uma faceta moralista que o aparenta com Gide.

A. A.—Pois. Em toda a obra de Gide há — e isso é característico de todos os moralistas, pelo menos dos moralistas religiosos — um diálogo com Deus de um indivíduo que no fundo gostaria de crer mais em Deus do que aquilo que crê. Suponho que nos meus livros há alguma coisa de paralelo ao que se passa em Gide, mas ao nível de outro tipo de religião.

C.—Eu resumiria assim a sua moral: as personagens têm como que o dever de acreditar num certo número de coisas e de agir em função dessas coisas. Daqui derivam as hesitações dos homens vulgares, os problemas dos «grandes homens» que nunca chegam a aparecer e problemas do tipo da traição. Mas em relação aos problemas do casal, há um postulado de que nem tudo se pode fazer mas não há regras de conduta.

A. A.—Pois não. Porque exactamente não sei dar a resposta. Eu penso como Russell (autor que teve uma grande influência em mim) no **Casamento e a Moral**: o autor faz uma grande crítica ao casamento como o Thomas Hardy o fez, e conclui que se trata duma instituição adequada a outra época que não a nossa, mas não sabe dar soluções. Eu também não sei dar respostas. Não sei apontar caminhos. Penso que essa instituição está desajustada com as nossas actuais maneiras de sentir e de pensar mas não sei qual a solução. Não sei como modificar aquela instituição ou que outra instituição criar no sentido de um reajustamento à possibilidade de os homens serem felizes.

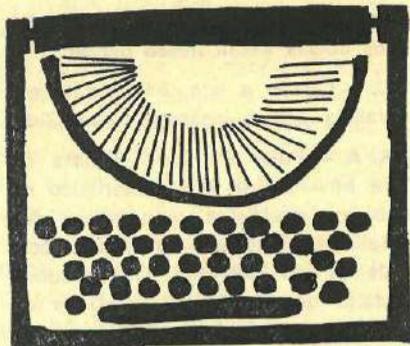
C.—Qual o papel que atribui ao seu designio moral nas suas obras? Está presente à partida? Será isso que dá unidade ao «único romance» que fez?

A. A.—Esse designio moral está presente à partida no sentido de que faz parte de mim próprio. Entre as minhas várias preocupações está essa. Naturalmente, há várias constantes na minha personalidade que fatalmente sempre aparecerão nos livros e que lhes darão unidade. Um dos elementos que lhes dará unidade será certamente esse. Não há a mais pequena dúvida.

«SOU GIDEANO E SERGISTA»

C.—Por tudo o que tem dito (preocupações morais, políticas, etc.) parece andar muito longe dos modernos autores franceses. Estou a pensar evidentemente, naquilo a que se chama «nouveau roman». Mas, por outro lado,





há por vezes parentescos pelo menos «técnicos». Por exemplo, entre **Bolor** e alguns livros de Butor (**Degrès**) ou noutra sector, a **Blanche** ou **l'Oubli** de Aragon.

A. A. — Os autores franceses mais recentes, no fundo pouco os li. Li a **Modification**, mas não me atrevi a ler os outros livros do Butor. Li meia Nathalie Sarraute com o **Planetário**. Percebi a mecânica, mas tive pouca paciência de continuar, achando embora muito interessante. Do Robbe-Grillet, li **Les Gattes** e **La Maison de Rendez-Vous**. Portanto esses modernos romancistas franceses não tiveram grande influência sobre mim. O que não quer dizer que não tivessem tido influência em mim, na medida em que eu sabia bastante acerca deles indirectamente, através de críticas que tinha lido em jornais e revistas. Acontece que há uma coisa pelo menos que me opõe bastante a esses romancistas: é um certo desinteresse que eles parecem manifestar pela política, coisa que a mim muitíssimo me interessa, pelo menos, como pano de fundo, em surdina, em todos os meus livros, mesmo no **Bolor**, através de uma certa ausência (mas há um comentário acerca disso). Isso de um modo geral, não aparece nos novos romances franceses. Directamente sim, tiveram grande influência em mim (até porque lidos na adolescência) o Gide e o Huxley — **Os Moedelos Falsos** por um lado, o **Contraponto** por outro, em que, mais coisa menos coisa, me parece que está esboçado muito daquilo que posteriormente veio a fazer-se.

C. — Quando é que leu o Gide e o Huxley?

A. A. — Por volta dos 17 anos.

C. — Quando o Gide já não era muito popular...

A. A. — Sim, sim. Eu fui um grande admirador do Gide mesmo quando o Gide não era popular. Quando faço o curso na Faculdade de Letras, quando estava em moda dizer mal do Gide, por várias razões e aliás algumas até válidas, eu era grande admirador do Gide. Há uma coisa que até certo ponto herdo do Gide e até do António Sérgio, por exemplo: um certo estilo interrogativo, antidogmático, que não exige a conversão dos leitores.

C. — Mas acha que essa liberdade que supostamente existiria no Sérgio e no Gide existe nos seus livros?

A. A. — Acho que sim. Não pretendo obrigar ninguém a pensar como se pode supor que eu penso através dos livros. Sou gideano e sergista. Gide diz que lhe interessavam muito mais os problemas do que as soluções, opinião que é também do António Sérgio. Não procuro impor soluções, embora provavelmente seja visível que eu, por mim, apesar de tudo, escolho algumas.

C. — Além do Gide e do Huxley houve outras influências formativas...

A. A. — Muitas, tudo aquilo que eu li. Uma das principais será a do Fernando Pessoa.

C. — E Eça de Queirós?

A. A. — Não sei se terá havido uma influência visível em mim. Haverá, mas não sei onde ela está. Mas quando me sinto irónico, acho que há entre mim e o Eça de Queirós secretas afinidades. Com Camilo não sinto afinidades. Eça é o meu grande romancista português. **Os Malas** são para mim uma das grandes obras-primas do romance universal.

C. — Mas há outras influências...

A. A. — Sem dúvida nenhuma. A K. Mansfield por um lado e o Tchekov por outro foram os dois escritores que me revelaram até certo ponto uma nova literatura.

C. — Mas na K. Mansfield, há um grande gosto pelas coisas concretas que não se encontram muito nos seus livros...

A. A. — Mas nos meus livros há um certo gosto duplo pelo concreto. Há, nos gestos das personagens. As personagens brincam com anéis, escrevem com lápis nos tampos das mesas... Há, portanto, independentemente daquilo que elas estão a dizer, pelo menos para mim, uma visão concreta das personagens. Outra influência foi o Thomas Hardy que se preocupou bastante com o drama conjugal ou com o conflito homem-mulher, que a mim me interessa.

C. — Quanto ao Dostoiévsky, acha que o influenciou ou tem apenas admiração por ele?

A. A. — Acho que me influenciou, sem que lhe saiba dizer exactamente como, mas também tenho a impressão de que não seria aquilo que sou (inclusive escritor) se não tivesse passado pelos livros do Dostoiévsky.

C. — Mas leu-o depois do Gide e do Huxley...

A. A. — Não, li antes. Comecei a lê-lo antes. Dostoiévsky tem o amor das discussões sobre os grandes temas. Personagens como o Ivan Karamazov ou o Kirilov têm algumas contrapartidas em romances meus. Outro autor que teve grande importância para mim foi o Malraux. **A Condição Humana** foi um dos livros que mais influência teve sobre mim. E também **L'Espoir**, onde são feitos certos jogos de trapézio de estrutura romanesca. Há o diálogo. Claro, o diálogo de Malraux é em estilo telegráfico, o meu diálogo é um bocadinho «literário». Mas o Malraux é o autor que me mostrou que se podia fazer grandes romances políticos. Talvez tenha sido ele que inoculou em mim o gosto pela política no romance. Que depois terei procurado fazer doutra maneira. Mas penso que é o primeiro grande autor que me convenceu de que é possível e que é fascinante tratar de política num romance.

C. — Além disso, no Malraux, há um conflito entre o homem e a colectividade. Nos seus romances também há esse conflito mas não chegam a aparecer massas em que os seus heróis tentem integrar-se.

A. A. — Mas estão ausentes e presentes. Embora estejam ausentes, nas conversas entre as personagens, estão em conflito com as personagens. Sem dúvida. Mas há muitas outras semelhanças.

C. — Às vezes parece mesmo nos seus romances que se persupõe uma impossibilidade de viver simultaneamente uma felicidade pessoal e colectiva.

A. A. — É possível. O Malraux teve influência na formação da minha pessoa.

«CONSIDERO QUE NÃO ESCREVO BEM»

C. — Alguma vez escreveu poesia?

A. A. — Deixei de escrever quase poderia dizer na primeira infância.

C. — Porquê?

A. A. — Porque sempre me considere como não escrevendo bem. Penso que um indivíduo que não escreva bem pode escrever romances razoáveis. Cita-se por exemplo o caso de Tolstoi que escrevia muito mal (não sei se é verdade, se não é). Pela acumulação de factos, um romance pode aguentar-se bastante melhor do que a poesia. Tendo eu a vaga intuição de que não escrevo muito bem (pondo de lado a questão de saber o que é escrever bem e escrever mal) sinto que me posso manifestar através do romance e não da poesia. Acho que uma poesia mal escrita é uma coisa ilegível.

C. — Na primeira edição da **Cidade das Flores** havia muitos diminutivos e muitas maneiras de dizer «com a sensibilidade à flor da pele». Foram desaparecendo com as novas edições e as novas obras. Terá isto alguma relação com o «escrever bem»?

A. A. — Não. É uma certa luta contra a tendência para a pieguice. Na **Cidade das Flores**, em que era bastante mais «criança», deixei-me conduzir pela pieguice. Em edições posteriores, e tendo crescido um pouco mais, comecei a combater a tendência para o fado. Não é um problema de estilo.

C. — Mas porque é que acha que não escreve bem?

A. A. — Considero que escrever bem é em última análise e pelo menos até certo ponto escrever em poucas palavras e com grande nitidez aquilo que se quer dizer. Sou completamente incapaz de escrever em duas frases aquilo que eu penso que para um indivíduo que saiba verdadeiramente escrever deveria ser escrito em duas frases. Levo uma página inteira com parênteses pelo meio, com voltas para a direita, com voltas para a esquerda, a dizer isso que me parece susceptível de ser dito apenas em duas frases. Considero portanto que não escrevo bem. Que sou incapaz de traduzir com uma certa linearidade e uma certa clareza aquilo que poderia ser feito assim, até porque conheço escritores que são capazes de fazer assim. É claro que tendo eu conhecimento desta incapacidade de saber dizer num menor número de palavras o fundamental daquilo que tenho para dizer, procuro obviamente valorizá-la explorando precisamente uma certa tortuosidade de escrita. Procuro fazer disso uma arma. Procuro fazer das fraquezas forças.

C. — Até porque é difícil essa simplicidade quando se está a dizer muitas coisas ao mesmo tempo.

A. A. — Então poderei acrescentar isto: sinto que escrevo mal porque tenho ideias confusas.

C. — A questão será de ter muitas ideias e de querer ter ao mesmo tempo ideias contraditórias, querer admitir no mais curso espaço possível todas as hipóteses. E portanto, isto gera um estilo que é uma música concreta constantemente interrompida por sons muito diversos. Isto dá um estilo não de prosa ensaística, mas que está muito

longe daquilo que se considera ser a prosa de um romance.

A. A. — Acho que essa é a interpretação mais favorável daquilo que faço...

C. — Mas porquê? Isto não contém nenhum juízo de valor.

A. A. — Contém. Você acaba de dizer que eu não escrevo mal. Que escrevo assim em função da complexidade e não em função da falta de maturidade e de ideias claras. Ótimo! Se assim for... Evidentemente, há autores confusos. Um deles é Proust. De resto, como é óbvio, é um dos autores com o qual eu senti afinidades, não digo tanto pelos temas, mas pela escrita. A primeira coisa que li do Proust foi a primeira página (que não percebi) de **A l'ombre des jeunes filles en fleur** — uma frase muito complicada em que só no fim aparece o complemento que deveria vir na primeira linha, salvo erro — e estou talvez a exagerar.

C. — Mas há grandes diferenças... A fragmentação dos livros do Abelaira e a continuidade do Proust...

A. A. — Claro. E o Proust é, se quisermos, um psicólogo e eu sou em literatura um pouco contra a psicologia, por influência do behaviourismo americano e do Hemingway. Gosto nos romances de perceber o que se passa por dentro através do que se passa por fora, ainda que o «fora» não seja a descrição de gestos mas seja fundamentalmente aquilo que as pessoas dizem.

C. — Disse que não gostava de psicologia. Realmente não há psicologia introspectiva, mas por detrás de cada personagem há uma hipótese psicológica mais ou menos simples que é posta em jogo numa forma dramática através dum diálogo. Por outro lado, o material que usa para fazer os romances é um material marxista num sentido vasto e não freudiano. É um behaviourismo, mas só daquilo que se faz em sociedade. Porquê?

A. A. — Não gosto da psicologia explícita. Prefiro que se tire alguma psicologia mas não porque a psicologia ali apareça explicitamente. Prefiro que ela seja encontrada indirectamente. Pode ser um preconceito, mas cada um tem os preconceitos que tem. No entanto, alguns dos meus grandes autores são mestres de psicologia. Basta citar Dostoiévsky. E sem a leitura de Dostoiévsky certamente nunca me lembraria de escrever romances.

(Entrevista conduzida por Eduarda Dionísio e Luís Salgado de Matos).

ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES DE INICIATIVAS EDITORIAIS

Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão (2.^a tiragem).

2.^o fascículo do **Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e da Teoria Literária**, dirigido por João José Cochofel.

Cronologia Geral da História de Portugal, por Joel Serrão (30\$00).

As Mãos Inteiras, de Fernando Guimarães (poesia).

INICIATIVAS EDITORIAIS
Av. Rio de Janeiro, 6 s/cave-Esq.
Lisboa-5 Tel. 72 40 51

7

Ó ZÉ APERTA O CINTO — Uma revista de Aníbal Nazaré e Henrique Santana com música de João Nobre e Carlos Dias. Montagem de Hernâni e Rui Martins. Figurinos de Juan Soutullo. Direcção Musical de Carlos Dias. Guarda-roupa Palva. Direcção de Ensaios de Eugénio Salvador. Com: Salvador, Ivone Silva, Nicolau Breyner, Vítor Mendes, Ângela Ribeiro, Vítor Espadinha, Mariema, Ribetrinho, Odete Antunes, Carmizé, Nela Duarte, Aida Gouveia, Margarida d'Almeida, Ana Barros, Liliana Silva e Corpo de Baile. Teatro Maria Vitória.

Por motivos exteriores, a revista abandona, pelo menos como tema central, o sexo. A começar pelo título, a revista do Maria Vitória aponta para a ocasião — é um revista de oportunidade, uma revista «política». Um lado bom: o contacto com o público é um contacto mais interessante — pois se baseia numa experiência comunitariamente vivida; a revista retoma, com as limitações que são suas e não só, o direito ao seu nome próprio: «revista», como as que se chamam magazines, feita no teatro como estas se fazem na tipografia. O pior lado: a força em si e a novidade do tema não implicam, como a insistência no sexo o fazia, um constante refazer de técnicas, a revista perde o seu traço estilístico fundamental: a alusão, o quiproquo, o tema nunca dito. O que, como é evidente, altera também o contacto com o público. A revista é diferente e a revista não precisa de ser tão bem feita.

Ó ZÉ, APERTA O CINTO parece-me representar uma estabilização perigosa desta nova forma. O lado directo que assim adquire tem pouca força, por razões óbvias. O lado indirecto que vai perdendo mas pelas mesmas razões tem de manter, tem pouca graça. Dos muitos quadros apenas dois — As pipis e a professora e as alunas — não aludem a uma actualidade política ou social. Nos outros vai-se do paralelismo à máscara, conforme os graus.

Extremamente representativo desta revista é o final do segundo acto: o tradicional «deslumbramento» de luxo é aqui feito com um guarda-roupa de serapilheira: a estrutura geral da revista mantém-se, o assunto muda. A estrutura geral: compère (Salvador, por definição), chefes de quadro (Carmizé, Odete Antunes, Ana Barros e Aida Gouveia — como sempre perfeitas). Cenas de comédia — más. Cenas de rua — e há um número excelente: «Corista de Outros Tempos». Como é que Ivone Silva consegue passar da simples enunciação de um problema — a reforma da corista aos 65 anos — até à criação de um tipo e dos mais comentários, saltar da simples conversa com o compère para o riso nostálgico que é atributo dos grandes comediantes, rir do que diz e fazer rir do seu riso talvez a grandeza da sua representação esteja no esforço e na maneira como nos mostra o que faz e como o faz. Depois há dois números com Ribetrinho — o oposto de Ivone Silva, uma técnica segura de representação que lhe permite ampliar os textos assim-assim que lhe couberam. E há Espadinha que compõe um Eça com graça e faz um compère com alguma imaginação. Mariema nada pode fazer dos péssimos números que lhe couberam; e a incompatibilidade de Nicolau Breyner com este género de teatro parece-me crescer de revista para revista. Figurinos, cenários, ballets, luzes, canções e música, quem tem critérios para os criticar?

8

«SAIDAS DA CASCA». Revista em dois actos de Paulo da Fonseca, Rogério Brachna e César de Oliveira. Música: João Nobre e João Vasconcelos. Cenografia: Pinto de Campos e Mário Alberto. Coreografia: Carlos Alberto. Com Maria do Céu Guerra, Octávio de Matos, Aníbal Guerreiro, Anabela, Maria Tavares, Cunha Marques, Nina Flores, Lina Morgado, Mira Costa, Vítor Rosado, Maria Sílvia, Mina d'Almeida. Actores convidados: Aida Baptista e Rui Mendes. «The Dancing Waters». «Matsull London Ballet». Ballet A. B. C.. Teatro A. B. C..

O pior de «Saldas da Casca» é, como se diz no programa, «não pretender ser apenas uma nova revista — querer ser uma revista nova». Antes de o ser — será que o é? — «Saldas da Casca» afirma-se como tal, defende-se, ataca. É um momento novo que se declara: aceitação de um outro público, aceitação da crítica diária.

Porquê, então, «pior»? Mais do que no outro teatro, o reconhecimento na revista é um reconhecimento de formas, um reconhecimento imediato e visível (por isso os tipos, o compère, as vedetas, a estrutura geral). Por isso, a alteração das formas, dos arquétipos, a inclusão de elementos de um outro teatro («Hair» do musical; «Dancing Waters» do «music-hall»; o «Homem-Anúncio», etc.) passam de tentativas de modernização a tentativas desesperadas e inúteis de chamar para um outro tempo (o nosso?) aquilo que reconhecemos porque nos

não pertence, aquilo que reconhecemos ser um teatro em desaparecimento. «Pastiche» da revista na revista, «Saldas da Casca» é, antes de ser um momento novo, um momento de escondida decadência, a mesma inevitável decadência que o que se passa fora do Parque implica.

O melhor de «Saldas da Casca» é ainda aquilo que fica da revista. Isto é: todo o anacronismo (Orson Welles: «o teatro, esse admirável anacronismo») que anda por debaixo desta falsa modernização: as vedetas, o papel do actor, o estilo... Ou seja: os actores.

E se os actores retomam um determinado estilo (Rui Mendes — excelente — Céu Guerra — excelente — Anabela — excelente) é porque é esse o estilo, a vida da revista. Engana-se quem pensar o contrário, engana-se quem não vir na inteligência destes actores o verdadeiro triunfo do espectáculo. Quem não vir que num espectáculo «novo» é Aida Baptista — a primeira «grande dama», a «rainha do palco» — quem tem o melhor número, quem põe a sala «aos seus pés». Quem não vir que é na soberania com que deixa uma parte dela representar e resguarda a outra, na distância que deixa entre o texto e ela, que é na «vedeta popular» que a revista ficou.

Ou seja, voltando do fim ao princípio, que no combate que aponto entre uma modernização e a revista quem vence são os actores, quem vence é a revista.

Ou seja ainda: não se é Piscator no Parque.

9

EMPRESTA-ME O TEU APARTAMENTO (Move over, Mrs. Markham) de Ray Cooney e John Chapman — encenação: Varela Silva; cenários: António Casimiro; tradução: Berta Correia Ribeiro; produção: Vasco Morgado. Actores: Maria Dulce, Henrique Santana, Helena Isabel, Alina Vaz, Paulo Renato, Carlos José Teixeira, Henrique Santos, Maria Helena Matos, Maria Laurent. Teatro Variedades.

Teatro de boulevard: degradação mecânica e comercial dos princípios técnicos da comédia. Sim. Mas não será exagero de cérebros doentes ver nele — como Eric Bentley — uma espécie de esqueleto ou arquétipo do teatro em geral. Se nesta peça feita com os bolsos encontramos em traço grosso algumas das situações da comédia clássica — a troca de identidades, a dança erótica, a contiguidade — não é só porque «o teatro de boulevard se destina ao consumo da pequena burguesia». É também porque neste teatro a razão está naquilo que os actores podem desenhar a partir das situações — forçosamente esquemáticas. «A farsa, diz Bentley, é representada. A contribuição do autor é não só absorvida como traduzida. (...) A farsa existe pelo corpo do actor e o diálogo mais não é, por assim dizer, do que a actividade das cordas vocais e do cótex.» Ou seja, o que conta num espectáculo de boulevard é a maneira (nova) das situações (velhas): o espectáculo existe pela técnica da montagem, pela presença física da representação. Montar um espectáculo como este é vesti-lo, preenche-lo.

O que acontece nesta versão é que Varela Silva aplica as três ou quatro marcações que julga ser cómicas; que os actores (a excepção desta vez é Alina Vaz) se agitam sem sentido e molemente, com pelo menos trinta quilos a mais; que, portanto, não existindo uma vida teatral do texto, uma absorção dele em teatro, a peça ali fica, com as situações descarnadas, os esquemas esvaziados, a monotonia pavorosa do já visto e do já rido. Não é por ser igual a todas que esta é uma má farsa. É apenas porque é estupidamente montada. E o que se nos depara é menos um espectáculo do que a obscenidade senil que o sustenta.

10

O ANIVERSÁRIO DA TARTARUGA («Il giorno della tartaruga») de Garinei e Giovannini. Com música de Renato Rascel; encenação: António de Cabo; produção: Vasco Morgado e Raul Soldado; figurinos e cenários: Pinto de Campos; coreografia: António Bardis; conjunto de Thilo Krassmann; actores: Rui de Carvalho e Florbela Queirós; vozes de Laura Alves, Raul Soldado, Canto e Castro; Fernanda Borsatti. Teatro Villaret.

Bastará um certo arzinho profissional para fazer passar duas horas de uma total falta de imaginação, talento, verve, alegria ou teatro? A tristeza — e a verdade — é esta: é que é tão raro um espectáculo profissional parecê-lo, é que é sempre tão grande a distância que vai do que o texto exige ao que o espectáculo é. E aqui «nem por isso»: mas a um musical barato, de bairro, ligeiríssimo, imediatíssimo e vaziosíssimo, tucátula de deixas-canções entre a cozinha e a cama, que outra coisa se pode fazer a não ser fazer — ou não fazer?

A encenação não é boa (mais uma vez se confunde «musical» com revista, mais uma vez as marcações em linha e boca de cena, mais uma vez actores «à vela-e-deixa-estar») mas não se pode dizer que seja má (citem-me outro espectáculo em que haja este ritmo de deixa-pegada). Os cenários não prestam (e o convívio grego que vem fazer?) mas são melhores no seu género do que o género de tantos outros. Os bailarinos acertam mais — o que pode ser uma qualidade — e são mais ou menos enérgicos. O play-back é péssimo mas a música de-todos-os-dias. Os actores fazem mais-ou-menos, sorriem lindamente, são muito simpáticos. Para mais Florbela Queirós tem dois momentos notáveis (a lição de strip-tease, a sogra grega).

Que fazer a tudo isto? Um arzinho de europa talvez baste a alguém mas de que europa se trata? Um arzinho de musical mata saudades, mas de que musical — e de que saudades — se trata? Pena é, mas inegável também, que o nível de execução técnica desta balofa ninharía ultrapasse o que por aí normalmente se pode ver. Bastará?

11

SINFONIA DOS SALMOS de Igor Stravinski. **ACTO SEM PALAVRAS** de Samuel Beckett. Encenação de Águeda Sena. Realização plástica de Artur Casals. Actores: Augusto Leal, João Vasco, Lia Gama, Jesus Zing, Rui Ribeiro, Duarte Vilar, Ana Melo, Orlando Costa, Nuno Emanuel, Zita Duarte, António Marques, João Fidalgo, Fernando Loureiro, Beatriz Vaz, Elsa Isabel, Santos Manuel, Adelaide João. Teatro Experimental de Cascais.

No meu ficheiro imaginário: «expressão corporal», «colectivo», «ritual», «magia da palavra», «experiência». Igual a pelo menos cem fichas do «estrangeiro». Mas/E mesmo ao lado: «deturpação», «oportunismo», «confusão», «confusão». Bola preta, zero valores, «não veja».

«Expressão corporal/colectivo». Primeiro conceito, primeira deturpação: «expressão corporal» passa a ser «ginástica» (e esquece-se a «expressão», ou seja, a representação, o teatro; e esquece-se a voz). Se o primeiro esquecimento só é grave em relação ao espectáculo — «só», enfim... — é evidentemente aberrante um treino físico que não visa a voz. Perigosíssimo esquecimento cujos resultados são bem visíveis: os actores não são capazes de articular, estão afónicos, roucos ou têm as mais bizarras colocações de voz. Esquecimento «irresponsável»? Talvez nem isso. Trata-se de uma outra coisa. Que é uma outra deturpação: «teatro de gesto», «teatro de expressão colectiva» passa a ser teatro da corrida (os cinco metros?), do pulo, do grupo-quadro-vivo. A encenadora sabe o que quer e aproveita-se dos actores que tem para fazer as belezas que julga. Fixa improvisações de objecto (e com um banalíssimo exercício de improvisação de principiantes faz aquilo a que chama «Acto sem palavras» de Samuel Beckett: qual deles, o I ou o II?), forma figuras, faz corridas, brinca às estátuas (e o projector sublinha, atento), forma rodas «coreográficas» no chão (é claro: vem nas fotografias...). «Fixa», «faz», «forma», «brinca»: difícil será chamar a isto «expressão colectiva» por muito juntos que andem todos os actores — e andam. É um teatro «dirigido» exactamente como o é a «Querida Mamã» (o actor faz o que quer até certo ponto, é «corrigido», fixado e conduzido ao efeito). «Coreografando» a ginástica, Águeda Sena serve-se da ignorância do público (como A. de Cabo), comete gravíssimos erros técnicos (como A. de Cabo), serve gato por teatro.

«Ritual/Magia da palavra». Terceira deturpação: ritual = conceitos fundamentais = palavras soltas = «manhã», «sol», «mel», etc. O teatro deixa de seguir um pensamento discursivo para existir na substancialidade de conceitos isolados. O teatro assume assim a estética da dança (a ideia-tema-variações, o pretexto narrativo, a simplicidade e imediatez da «ideologia» manifesta, que seriam complexificadas pelo complexo jogo das regras da «expressão» a qual como vimos não pode existir e vice-versa). Águeda Sena comete assim o mais grave dos erros que lhe eram possíveis: entender o teatro como ballet (e que ballet!) de coxos.

«Experiência». Tudo isto é uma «purificação» do teatro. «Os burgueses, aqueles a quem chamamos burgueses, já não vêm, e se vêm não gostam, porque se sentem agredidos. Já não é a elite económica que vem aqui» (declara a nova encenadora à R & T de 30-10-71). O carácter onírico desta espantosa afirmação vem-nos mais uma vez levar ao centro das deturpações. Para quem é que este espectáculo existe? «Experiência», responde-se, «teatro experimental», «público de vanguarda». Mas: experiência de quê? De treino errado e declaradamente perigoso? De falsificação de ideias em moda? De recalcamientos balléticos? De três subsídios? De estética do pé descalço e mão no ar mais símbolo fálico? De quê então?

J. S. M.

uma abelha na chuva quarta edição



uma abelha na chuva de fernando lopes

A «história» é esta: um velho oleiro cego, ao saber que a filha se «desgraçou», resolve matar, com a ajuda do aprendiz, o «culpado». O rapaz é morto e a rapariga mata-se. **Uma Abelha na Chuva** poderá então ser uma novela passional.

Mas, atenção: esta «história» começará efectivamente no capítulo XV, quando Álvaro Silvestre, um comerciante abastado, surpreende uma conversa entre o rapaz (seu cocheiro) e a filha do cego, durante a qual os dois troçam dele e da mulher, D. Maria dos Prazeres. E só no capítulo XIX é que a acção se desencadeará, no momento em que Álvaro Silvestre decide denunciar Clara ao pai. A partir daí, tudo se precipitará: o velho decide matar Jacinto, o cocheiro (cap. XXI), Jacinto é morto (cap. XXIV), Clara mata-se (cap. XXXV).

Repare-se nos números dos capítulos: que se passa até XV? que se passa entre XXIV e XXXV? É que **Uma Abelha na Chuva** não é uma novela passional.

Vamos encontrar nestes espaços «vazios» narrações e descrições, acções e quadros, incompletos e **significativos**, como fotografias que não enquadrassem um objecto inteiro. Há «acções» (realidades, projectos e lembranças) que quebram a «unidade de acção»: a ida de Silvestre ao jornal (primeira cena do livro, que será recordada mais tarde); o regresso próximo de Leopoldino (relacionado com a primeira e pesando diferentemente sobre D. Maria dos Prazeres e o marido); a ida do povo em massa a casa de Silvestre, depois da morte de Jacinto; os serões em que se reúnem o padre, a talvez irmã do padre, a professora primária e o médico.

Nenhuma destas «acções» tem um seguimento; nenhuma destas «acções» conduz directamente ao «desfecho», à morte

do cocheiro e da rapariga. Estas «acções» **significam**, explicam, situam; apresentam «causas» (sobretudo até XV); mostram «consequências» (sobretudo até XXXIV). Transformam a possível novela passional romântica (à Camilo) num romance que, não fosse a incomodidade do termo, se poderia (se pode) chamar **social**.

Assim, o «fio narrativo» encontra-se nitidamente (conscientemente) inscrito num contexto dum sociedade de classes. O conflito entre D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre conduzirá necessariamente a uma explicação-interpretação última: a luta entre a burguesia (ou pequena burguesia) e a aristocracia: «Quando houve fome no palácio, foi aqui que a vieste matar, com a família atrás. E vinham todos mais humildes, vinham quase de rastos. Nesse tempo o que a prosápia queria era broa» (p. 83-84) — diz Álvaro Silvestre à mulher. Mas estarão os dois juntos, na sua dupla decadência, por razões imediatas diferentes, quando o povo vier em massa até casa deles e expulsá-lo-ão em conjunto. «Matarão o povo saudável» (poderia talvez dizer-se), nas figuras do cocheiro e da filha do oleiro.

Também o narrador-autor se encontra envolvido nesse contexto: o autor está presente na sua simpatia pelo povo. Distancia-se das conversas ao serão em casa dos Silvestres:

«— Repugnante [a personagem refere-se ao facto de Clara ter denunciado o pai como assassino de Jacinto], padre Abel, tem razão. Mas o povo é assim.

— Nem tanto ao mar nem tanto à terra. Também há virtudes no povo. Há qualidades.

— E frescas. Mancebia, arruaças, assassínio» (pp. 176-177).

Assim são descritas estas mesmas per-

Uma abelha na chuva. **Realização e montagem, adaptação e diálogos adicionais de Fernando Lopes. Baseado no romance de Carlos de Oliveira. Fotografia de Manuel Costa e Silva. Música de Manuel Jorge Veloso. Som de Alexandre Gonçalves. Director de produção: Fernando Matos Silva. Com Laura Soveral, João Guedes, Zita Duarte, Ruy Furtado, Carlos Ferreiro, Geny Frias, Fernando de Oliveira e a Companhia Teatral de Rafael de Oliveira. Produção Média Filmes.**

1. **Nas margens da história.** Abre-se uma porta, Clara (Zita Duarte) entra em campo («Jacinto!»), sai pela direita (off: «Jacinto! Jacinto!»). A câmara — plano fixo — fica sobre o vão da escada. À sua direita passa-se a acção. Elipse, cataloga-se. Não exactamente: não se trata de um salto significativo no decorrer de uma acção, não se trata do aparecimento do sinal de uma acção numa outra ou em duas. A «história» passou, com Clara, pela câmara — que a não segue. A câmara, ao fixar-se desenhou uma secante que vai cortar a sinusoide narrativa. Ficam pontos da acção, ilhas desligadas, **sinais apenas**. Dir-se-á, portanto, que «Uma abelha na chuva» de Fernando Lopes não é a representação pessoalizada da trama narrativa do romance de Carlos de Oliveira. Ao estabelecer uma linha de mira que corta os acontecimentos da acção, Fernando Lopes não só recusa uma «história» — quem pode contar uma história hoje? etc. —, define-a também: como ordenação da realidade que ultrapassa a filmagem. O cinema deixa de ser o ângulo exacto em que se clarificam — se explicam — as forças determinantes do conflito narrativo — como, de uma maneira geral, o foi o ci-

nema de 1940 em que ainda vivemos — para ser — como o teatro? — a formação de um **lugar de passagem** ao lado do qual os acontecimentos se irão «desenrolar». Lugar de passagem que, obviamente, se encontra «nas margens da história».

2. **A imagem é uma cristalização.** Num cinema que se não pretende narrativo, a imagem cinematográfica tem de se alterar: de imagem-clarificação, de imagem-revelação ela passa a imagem-coisa (ou seja, **filmar** deixa de ser um verbo transitivo; **montar** passa a sê-lo). A imagem, como vimos no nível da narração, é o lugar de passagem em que acção se cristaliza como a luz que altera os cristais de brometo de prata da emulsão. A acção deixa marcas na película mas escapa-se-lhe. (Filma-se os sinais da acção, etc.).

A partir daqui, um outro nível: a imagem é uma cristalização do **imaginário**: a meio do filme Maria dos Prazeres (Laura Soveral) e Álvaro Silvestre (João Guedes) vão ao teatro; Companhia Rafael de Oliveira: «Amor de Perdição»; haverá talvez seis planos diferentes: o camarote (dois, talvez três planos), o lustre, a plateia onde está Clara (que a certa altura olha em direcção ao camarote), o palco; a música é a abertura da «Força do Destino» de Verdi. Trata-se de uma sequência que não obedece a uma «narração», de uma sequência que existe pelas várias passagens que nela se propõem da **representação** da realidade à **montagem** do imaginário. Muitas são as relações que se estabelecem nesta admirável série de planos: entre cada um e os outros, entre cada um e o seguinte, entre si e o filme total, entre cada um e o filme; «arte poética», análise social, análise psicológica. E o que nos interessa

sonagens uma página à frente: «os olhos do padre muito mais encovados, a cana do nariz mais torta e luzidia; as bochechas da D. Violante inchadas como se tivesse a boca cheia de ar; uma recôndita sensualidade nos lábios de D. Maria dos Prazeres; a palidez de Alvaro Silvestre a resvalar num amarelado de cidra e idiotia», etc. (p. 179).

Quem os vê assim? O médico. O único. Aquele que não crê em Deus e tem consciência. O moralista. Aquele que «atribui» o título ao livro. Percebeu que o «enxame» apodrecia por dentro da «colmeia» dos Silvestres e que ajudou ele próprio a pintá-la. Vê agora, quando o livro acaba, uma abelha: «Deu com as asas em terra e uma bâtega espezinhou-a. Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas» (p. 190).

Para completar, esta figura importante: o oleiro que deixou de modelar os seus bonecos para fazer imagens santas por encomenda e quer casar a filha com um homem rico.

Uma Abelha na Chuva poderá então ser um romance social tradicional com um desenrolar progressivo e cronológico (algumas vezes cortado por breves «flash-backs», quase sempre imagens recordadas), narrado na 3.ª pessoa, com personagens principais e secundárias.

Mas, mais uma vez, atenção: a linha da narração, aparentemente normal é frequentemente quebrada. Há as intervenções de uma voz, de alguém de fora (dum autor? dum narrador?) falando directamente às personagens como um coro de tragédia. P. 84: «olha para eles, D. Maria dos Prazeres...» — diz-se. P. 137: «puxa a gola do capote para a nuca, mestre António...» — diz-se. Neste caso, completamente dis-

tanciado das personagens, o autor pode noutros casos aproximar-se a tal ponto deles que os transforma em «eus». Frequentes são as passagens da 3.ª pessoa para a 1.ª, em que a personagem passa a monologar ou deixa de monologar, sem nenhuma transição formal. Trata-se quase sempre de pensamentos muito confusos ou de sonhos. Sobretudo D. Maria dos Prazeres e Alvaro Silvestre têm visões e sonhos e é visível como esses sonhos e visões se cruzam sem se tocarem por exemplo sobre a imagem do irmão-cunhado Leopoldino.

E então haverá uma particular preferência por dois estados nas personagens: a bebedeira e a sonolência, a semi-consciência. Aí revelar-se-ão os «eus-profundos»; as recordações, as frustrações e os desejos. Surgirá o tema do passado, da infância e da memória: as «manhãs infantis», a casa aristocrática de D. Maria dos Prazeres, a casa burguesa de Alvaro Silvestre, o casamento dos dois, a recordação do irmão-cunhado Leopoldino. E o tema dos desejos, que se sonham, que consomem e se frustram.

Oposição basilar em **Uma Abelha na Chuva**. No fundo trata-se da oposição água-fogo. A chuva (que arrasta pessoas e abelhas) e as lareiras (que transformam a visão das pessoas e das coisas). O brandy de Alvaro Silvestre, líquido que arde. Oposição particularmente visível em D. Maria dos Prazeres.

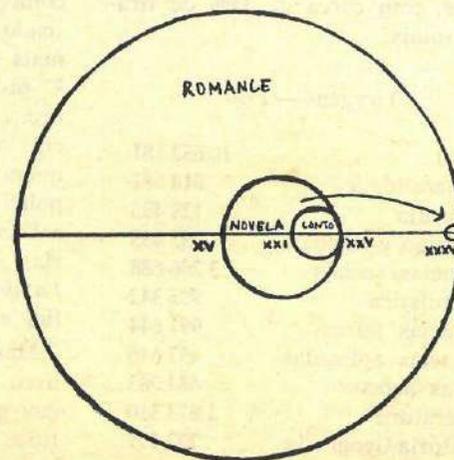
Será a «água da memória» (p. 31) que «corre», que «viaja» dentro dela enquanto segue na charrete (como Ema Bovary, diferente de Ema Bovary); a água que ora corre «mansa», ora «cachoante». E de repente o fogo que a consome: «um velho fogo emborralhado» (p. 40) que será retomado na imagem do cocheiro ruivo,

no «oiro baço da luz» que a «mancha» enquanto chicoteia a égua, no sangue.

Água e fogo na grande tempestade que rebenta no capítulo XXI e acaba no capítulo XXV. Chuva e relâmpagos (e mar) acompanham a pequena unidade limitada por estes dois capítulos. Temos aqui, um conto exemplar, não popular, mas de raiz popular, ponto culminante e autónomo, com princípio, meio e fim, dentro de **Uma Abelha na Chuva**.

E a história é esta: um dia, um oleiro, sabendo que o aprendiz gosta da filha, propõe a este dar-lha em troca dum serviço: matar alguém. O aprendiz aceita. Mas, uma vez consumado o acto, nega ao aprendiz o que prometera.

Compare-se com a história da novela. Começa a surgir **Uma Abelha na Chuva** de Carlos de Oliveira: um romance completo e complexo, resultado da inscrição nele dum conto popular, que, por sua vez, se inscreve numa novela passional. Assim:



EDUARDA DIONISIO

aqui: a forma clara como as obsessões das personagens se vão formar (cristalizar) em cada um dos planos. Ou seja, a partir de um simples «cobertura» de um acontecimento, Fernando Lopes soube — como raramente vi — estabelecer uma cristalização de todas as relações latentes no filme, estabelecendo relações entre cada um dos planos que em cada um deles projecta (cristaliza) o ou os planos anteriores.

A imagem é assim uma cristalização bipolar: dos sinais de acção, dos sinais do filme. A partir daqui Fernando Lopes chega a uma «substantivação» da imagem: a partir daqui, a partir da rede de relações em que a sabe — admiravelmente — apresentar, passará a poder utilizar os planos. Chegará a repetir uma sequência com planos que não empregou na primeira vez — a sequência no quintal com o cego (Ruy Furtado), Clara e Marcelo (Carlos Ferreiro). Chegará a uma utilização imagética da imagem: toda a relação Clara-Jacinto por exemplo. (Por vezes, Fernando Lopes atinge um limite — excesso? — como seja um plano do espelho da barba).

Do que aqui se aponta poderemos ver que Fernando Lopes torna patentes, coisifica as relações que, num filme de 1940 só poderiam existir latentes, secretas.

3. Um filme latente, um filme patente. Como em todo o cinema, o que existe aqui são as relações entre um filme que vemos e um filme que está submerso. Filme este que, aqui, — ao contrário também do «cinema de 40» — é um filme realista, naturalista. Parte-se aqui de um cinema — e muita da inteligência deste filme maior virá disso — em que os actores «são» as personagens (distribuição exemplar), em que os cenários «são» os cenários, em que as

«cenas» se poderiam organizar num espectáculo narrativo e naturalista: os actores representam as cenas, as cenas obedecem a uma estrutura narrativa. Há um cuidado extremo com as coisas, com a luz: este primeiro filme será um filme da «não-manipulação», filme das coisas que lá estão, da «mise-en-scène».

Mas sobre tudo isto uma outra ordem. Maria dos Prazeres entra em campo e no filme: off, a voz de Laura Soveral lê a apresentação da personagem feita no romance de Carlos de Oliveira. É esta dura relação entre dois níveis que de certo modo se opõem que vem dar a força propulsora do filme. Fernando Lopes não entende a montagem como uma apresentação de uma representação (cinema americano), nem mesmo como uma revelação dos sentidos da imagem (Eisenstein até «Alexandre Nevski»). Será talvez mais fácil defini-la como um contra-filme: «Preparem-me a charrete» diz Maria dos Prazeres; a câmara mostra a gravura de um tratador de cavalos, gravura que voltará obsessivamente ao filme — inclusivamente inserida no cenário. O «Amor de Perdição» volta a aparecer. «Sempre é verdade que gostas da Clara?» pergunta o cego; plano de Clara no quintal. Alvaro Silvestre dormita na charrete; o seu talvez sonho: Maria dos Prazeres chicoteia o cavalo; o travelling lateral é repetido consecutivamente (obsessivamente). No final do filme voltam alguns dos planos marcados da acção, inserem-se depois num folhetim que Maria dos Prazeres conta.

Estamos portanto numa montagem que é em primeiro lugar a desarticulação do filme «realista» que desse modo é submerso. A montagem deixa de ser um processo para ser o filme, a sua definição e

construção. Poderíamos dizer que na mesa de montagem Fernando Lopes filmou «Uma abelha na chuva»-filme-naturalista, fazendo portanto «Uma abelha na chuva» filme que vemos — filme patente.

4. Quem vê a abelha na chuva? No romance de Carlos de Oliveira, o sentido da «história» é em parte entendido por uma personagem (o Dr. Neto). No filme não há essa personagem. Recusa significativa: não se filma um ponto de vista sobre a história (como o faria Brooks) nem sequer o conflito de vários pontos de vista (Preminger); a função do Dr. Neto no romance é no filme representada, 1.º: pelo «Amor de Perdição», 2.º: pelo folhetim da sequência final. Quem vê a abelha na chuva — quem vem, portanto, dar um título à obra — deixa de ser uma personagem para sermos nós — a nossa visão, representada primeiramente nesses dois momentos plenos, imagens que são de todo o complexo processo da montagem deste filme.

5. «Um pouco de frio e neblina coalhada, sons ásperos, animais feridos». Assim fala Carlos de Oliveira («O Aprendiz de Feiticeiro») da «voz (...) que os cavadores e os mendigos» lhe «ensinaram lá para trás, no alvor da infância». Quase o mesmo se poderia dizer da «voz» que nos vem deste filme: no virar da curva do cinema em que vivemos ele terá a solidez e a perfeição de muito do cinema de antes, o risco e a coragem do cinema de hoje: «escrever é lavar». Filmar também o pode ser.

JORGE SILVA MELO

QUE LEMOS HOJE?

Em relação a 1970 as «Estatísticas da Educação» (I. N. E.) publicam pela primeira vez o montante de tiragens totais, repartido por géneros: durante o ano passado as primeiras edições teriam sido de 10 652 181 exemplares (os dados sobre reimpressões afiguram-se mais precários). Deste total apenas 18% cabe aos livros de literatura — sendo obviamente os restantes 82% obras de ensaio, de «não literatura». E neste restante avultam ciências sociais, com cerca de 33% de tiragens totais.

Tiragens — 1970

Total	10 652 181
Generalidades	810 581
Filosofia	129 435
Religião e teologia	735 435
Ciências sociais	3 296 688
Linguística	905 342
Ciências puras	991 644
Ciências aplicadas	497 646
Belas artes	684 983
Literatura	1 873 310
História-Geografia	727 117

Fonte: Estatísticas da Educação, 1970.

Que podemos concluir daqui?

De seguro, que a literatura ocupa hoje nas tiragens portuguesas uma percentagem reduzida, inferior à que preenche nas leituras de vários países europeus, não temos provas irrefutáveis de que, no passado recente, tenha sido mais importante o papel da literatura em Portugal — mas temos algumas indicações de que assim terá sido: as que tirámos da evolução dos títulos, as que resultam da observação pessoal, as que tiraremos do inquérito feito por Irene Lisboa.

O QUE SE LIA EM 1944

Em 1944, Irene Lisboa realizou um «Inquérito ao Livro em Portugal», publicado nas páginas da *Seara Nova* e, depois, editado também pela *Seara*. Um dos temas então abordado por Irene Lisboa prende-se com o que agora nos ocupa — «que género de leituras prefere hoje o leitor?» E das respostas obtidas procuraremos tirar algumas conclusões. Os editores e livreiros interrogados pela escritora dividiram-se em três grupos: para uns o livro técnico sobe — o que pode significar o contrário do que aparenta: subiria de muito baixo; para outros, o público lê de tudo — o que é verdade, mas passa ao lado do nosso problema; por fim, o grupo mais vultuoso afirmava o primado do romance.

O editor e livreiro H. Perdígão «acha que se vende de tudo, mas que se distingue uma animadora procura do livro «técnico», reportava Irene Lisboa. E o editor Manuel Rodrigues confirmava a misce-

lânea, caricaturizando-a: «O povo lê sempre o *Borda de Agua*, o *Serinador* (outra velha «folhinha» editada no Porto), o *Lunário Perpétuo* e o *Livro de S. Cipriano*, apesar de proibido. Este anda de mão em mão e paga-se particularmente por todo o preço esteja em que estado estiver!»

António Maria Pereira, editor e livreiro, abundava na mesma opinião — mas referia-se ao romance, como se ele fosse a matriz cultural que começara a ser com o romantismo: «cada leitor prefere o género que mais se coaduna com a sua índole. E provavelmente assim será sempre... Há quem procure de preferência os romances sentimentais, e quem procure os realistas, ou os policiais; quem ame especialmente a literatura de guerra, a de memórias, etc. Até os almanaques e o *Lunário Perpétuo* têm o seu público fiel e permanente!»

Mas há quem ponha a tónica no livro que não é de ficção: «Acerca das preferências dos modernos leitores, acha Sá da Costa que, de um modo geral, se vê de tudo: o leitor do romance, o do conto histórico, o do de ficção, o de ensaio; o do livro técnico, de arte, ou clássico... Apesar disto parece-lhe que os livros mais procurados são os que tratam da guerra e dos interesses políticos actuais, e também os publicados sobre rádio», refere Irene Lisboa.

E Bento de Jesus Caraça, então a organizar a Biblioteca Cosmos, «entende que a necessidade do homem médio de *conhecer* deve ser satisfeita, tanto quanto possível, pelo estudioso do seu meio, do seu ambiente. (...) Diz que num país em que a avidez do conhecimento se manifesta, este tende a ser impulsionado, e por diversas formas. Mas com Caraça saímos do que é para o que deve ser, para o que virá a ser.

Um bloco mais numeroso põe o romance à frente: o editor Manuel Rodrigues de Oliveira, exemplificando, — como, aliás, António Maria Pereira — diz a Irene Lisboa: «Até um velho livreiro se queixava numa destas últimas feiras do livro, de que as meninas e os rapazes de agora só chegavam ao seu balcão para lhe perguntar: não tem nada de Dostoiévsky, não tem nada de Tchekov?»

Lobo Vilela, editor, é explícito: «Sobre os géneros literários preferidos entre nós acha o dr. Lobo Vilela que tem a honra o de ficção — caso naturalmente geral. É que entre os livros de mais difícil expansão, e, mesmo de criação, está o científico, de conteúdo universitário e mesmo o simplesmente técnico.»

F. Pinto Soares, editor e livreiro, é positivo: «Géneros de leitura preferidos pelo leitor — a novelesca e amorosa.»

Pedro de Andrade, editor e livreiro,

é quase científico: «Que lêem? Nós por curiosidade e particular interesse, até já o investigámos. Romances, sobretudo romances ligeiros.»

Irene Lisboa, afinal, conclui cautelosamente — como também faremos: «As correntes do gosto dos leitores foram difíceis de precisar. A resposta mais geral dos livreiros é a de que hoje se lê de tudo.

«Na verdade, só dum inquérito insistente junto do leitor se podem vir a tirar algumas linhas de preferência literária.

«O livreiro tem a função de espalhar o livro. E apenas um estudo estatístico, feito sobre as suas próprias vendas, pode trazer da sua parte alguma luz a tal assunto (...)

«Alguns editores, no entanto, reconheceram que o *romance* era hoje o livro por excelência procurado.»

Que podemos nós, hoje, concluir? Que a literatura de ficção, em 1944, conservava ainda aquele lugar base que desde o século XIX ocupava nas leituras do homem culto — mas que o novo ensaísmo (conhecer o mundo para o transformar) fazia já as suas incursões.

O QUE SE LÊ NO ESTRANGEIRO

Inquéritos realizados em diversos países europeus permitem-nos estabelecer algumas comparações — ainda que precárias — com a situação entre nós. Algumas comparações e, talvez, alguns contrastes.

Um inquérito recentemente realizado em França a uma amostra de 7929 indivíduos chegou à conclusão de que quase metade dos livros comprados eram livros de ficção: 36% de romances e 12% de policiais e de aventuras. A poesia, a arte e o teatro eram 5% das compras feitas ao passo que a ciência, a técnica, a filosofia, a política e a religião ocupavam pelos 11% («La clientèle du Livre», Syndicat National des Editeurs e I. F. O. P., 1967). Um outro inquérito — este focando as leituras feitas — permitia concluir que os romances ocupavam cerca de 27% do tempo de leitura e os romances de aventuras cerca de 26% — contra menos de 2% para a poesia, teatro e arte e cerca de 26% para a política, religião, filosofia, sociologia, documentos e reportagens («Buch und Leser in Frankreich», inquérito do Syndicat National des Editeurs e do Institut des Recherches Économiques et Sociales, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, 1963).

Um inquérito sobre a situação na Alemanha Ocidental dá-nos resultados paralelos aos franceses: entre os inquiridos que tinham lido algum livro nas quatro semanas antes do inquérito, 6% tinham lido clássicos, 78% tinham lido livros «para se distraírem» — entre os quais romances —, 2% livros de estudo, 8% livros técnicos relacionados com a

profissão, 5% livros sobre assuntos económicos ou técnicos, 3% prontuários e 3% literatura cor-de-rosa («Buch und Leser in Deutschland», inquérito do DIVO — Instituts, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, 1965).

Os dados que conhecemos para a Holanda são paralelos aos que referimos para a Alemanha e França: os romances atingiram 59% dos livros comprados — sem contar com os 11% da literatura juvenil. Praticamente a totalidade dos inquiridos que tinham o hábito de ler liam romances — enquanto menos de 30% daqueles mesmos inquiridos lia livros de ensaio («Buch und Leser in Niederlander», inquérito do Stichting Spuurwerk betreffende het Boek, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, 1963).

Os dados que temos vindo a referir não são directamente comparáveis com os que temos para Portugal: referem-se estes ao número de títulos publicados e às tiragens globais, reportam-se aqueles às compras de livros e às leituras feitas. Mas é tão grande a disparidade entre os 20% de livros de literatura editados entre nós e, por exemplo, os 48% de romances comprados em França que nos inclinamos a estabelecer um contraste.

ENSAIO — MAS QUE ENSAIO?

Dissemos que a ficção é hoje menos lida do que o ensaio — mas que ensaio? Não certamente, o ensaio puro que vem de Montaigne a Ortega y Gasset ou Sérgio; não com certeza, os ensaios de Lacan, de Lévi-Strauss, de Foucault. O quê, então?

Os ensaios que hoje se lêem parecem, numa forma geral, ter várias características comuns: versam normalmente assuntos de actualidade político-social — desde a droga ao Vietnam —; muitos são livros de análise mais funda dos mecanismos sociais; em regra são de leitura fácil — livros de divulgação escritos por jornalistas; muito frequentemente são progressistas. Reúnem o útil e o agradável. Pressupondo uma técnica, não são livros técnicos estes que agora se lêem: ou, pelo menos, não são lidos como obras técnico-científicas. O leitor aborda-as para se distrair — e é esta a razão básica por que se liam romances —, para se cultivar sem grande esforço, para compreender a sociedade. Para ganhar boa consciência, às vezes.

Visto o problema de outro ângulo — o do autor — e, para recorrer à classificação de Roland Barthes, são os *écrivains* (os que escrevem) que têm hoje a primazia sobre os *écrivains* (escritores), para os escritores «o essencial é a própria linguagem». Escrever, para eles, é não a pretensão de comunicar um saber prévio, mas o projecto de explorar a linguagem como um espaço particular» (Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*). Para «os que escrevem», a palavra é apenas um meio; para eles a palavra suporta um fazer, mas não o constitui. Aqui, portanto, a linguagem é conduzida à natureza dum instrumento de comunicação, dum veículo do pensamento» (Barthes, *Essais Critiques*).

O leitor — a maioria dos leitores — hoje não lê para «explorar a linguagem como um espaço particular»; lê sim para, por meio desse «instrumento de comunicação», ter acesso àquele «saber prévio». Escrevemos atrás *hoje*. Para sermos exactos, devemos afirmar que, na maioria dos casos, também ontem certamente se não lia ficção para «explorar a linguagem como espaço particular». A diferença de ontem para hoje não está no modo de ler ou na finalidade da leitura; está, sim, na escolha dos géneros; ontem lia-se um «escritor» como se ele fosse «o que escreve» — lia-se Redol para conhecer a sociedade e Régio para conhecer a alma — hoje lê-se «o que escreve» como sendo «o que escreve».

PORQUÊ O ENSAIO AGORA?

Que razões permitem explicar e compreender este surto da literatura de natureza ensaística?

Não é fácil responder com segurança — pois começamos por não conhecer bem a evolução das preferências do público. Mas, apesar de tudo, é possível aventar algumas hipóteses explicativas, sem sequer as seriar por ordem de importância: porque é hoje possível publicar mais ensaios que interessem aos portugueses de hoje; porque surgem novas áreas de interesse e talvez um novo conceito de cultura; porque os portugueses querem conhecer para transformar; porque os romances de hoje são de leitura mais difícil; porque ontem se liam romances como se deve ler ensaio. Vejamos melhor.

E possível publicar ensaios mais interessantes: a abertura, limitada embora, que o país tem conhecido desde 1968, permitiu a edição de ensaios mais interessantes para o leitor português: mais interessantes porque mais próximos dos seus problemas. Ao mesmo tempo, ensaios que dormiam em bem fechadas gavetas ou germinavam na massa dos impossíveis viram a luz do dia: «Capitalismo e Emigração em Portugal» de António Barreto-Carlos Almeida, «Pensar Portugal Hoje» de João Martins Pereira são dois exemplos entre alguns outros.

Novos interesses, nova cultura: a leitura em Portugal continua a ser o quase monopólio duma «élite» privilegiada, mais ou menos influenciada pelo humanismo tradicional — para quem o saber ou era especializado e técnico ou lírico e romanesco. Contudo, por razões várias, novos interesses surgem e o próprio conceito de cultura — de «cultura geral» ou de «pessoa culta» — parece estar a evoluir: a ignorância das ciências da natureza ou sociais já não é de bom tom, o «não-especialista» interessa-se por política, por assuntos internacionais, por temas económicos, pelas coisas portuguesas.

Conhecer para transformar: o leitor — em particular o jovem — lê para se distrair mas também para se equipar culturalmente — quer aperfeiçoar-se profissionalmente, quer sobretudo conhecer a sociedade para a transformar. A leitura é um instrumento e, para estes

objectivos, o livro ensaístico tem nítida vantagem sobre o de ficção.

Romances mais difíceis: se comparamos em qualquer romance de Régio, Alves Redol, Carlos de Oliveira ou Manuel da Fonseca — autores que surgiram antes de 1945 — com um romance de Augusto Abelaira ou Maria Isabel Barreno — autores surgidos mais recentemente — logo vemos uma enorme diferença na sua acessibilidade: a estrutura do discurso romanesco da geração de 30 ou de 40 está incomparavelmente mais próxima do discurso quotidiano do que qualquer dos romances daqueles autores mais jovens. Como a maioria dos leitores lê romance para se distrair e para ler uma «mensagem» ou uma «história» — e os romances modernos cada vez têm menos «mensagem» e menos «história» —, a conclusão é transparente.

O romance como ensaio: até há pouco lia-se muito romance como se deve ler ensaio — para confirmar uma tese (sociológica, psicológica), para obter informações (sociológicas, psicológicas). «Um género de literatura há que hoje se procura bastante entre nós, tome o aspecto que tomar, filosófico, romanesco ou crítico: o social», dizia significativamente o livreiro Pedro de Andrade a Irene Lisboa em 1944 (in «Inquérito ao livro em Portugal»). No romance lia-se então o «conteúdo» (mesmo quando os seus autores falavam de «forma»), a tese, a «mensagem», a doutrina: procurava-se no romance o que o romance tinha de ensaio: o romancista, para o público, não era um «escritor», mas um «homem que escreve».

OU SEJA:

Que significado atribuir a esta aparente evolução das preferências do público leitor?

A primeira vista, trata-se duma catástrofe cultural: preferindo-se a prosa «daquele que escreve» à arte do «escritor», o público estaria a afastar-se de qualquer compreensão da literatura. A crise do romance seria não só uma crise de romancista mas também uma crise de público: os «escritores» deixam de ser capazes de escrever romances — balzaqueanos ou romances, pura e simplesmente — enquanto o público deixaria de os ler.

Um pouco de reflexão, porém, evitará catastrofismos em matéria ainda tão ambígua: o futuro do romance, naturalmente, não se identifica com o futuro da literatura; a literatura de ficção continua a ser o maior corpo compacto de leituras e as colecções de bolso conquistam-lhe mesmo um novo público. O aumento da leitura de obras de carácter ensaístico é um reflexo do aumento da cultura dos portugueses e das novas tendências da cultura — o que é positivo, embora se misture por vezes com um tecnocracismo desidealizado de mau agouro. Por fim, salientemos que parece registar-se um movimento saudável quando se deixam de ler romances como ensaios: se os ensaios hoje são lidos como romances — o que pode vir a ser um mal — os romances, esses são lidos como romances — o que é certamente um bem.

12

Outubro — Textos de poesia
Coordenação de Casimiro de Brito e Gastão Cruz
Lisboa, 1971

Interessado aviso ao navegante leitor de várias águas, ou texto por excelência «para-antes», se pretende esta breve nota. Quero eu dizer que não é aqui o momento para agora ensaiar uma capacidade discursiva a mostrar aberturas na rede dos vários estilos dos jogos de significantes que nesta paragem se dispersam, a dizer de como poderá ler-se nestes «textos de poesia». Assim, vai limitar-se esta fala a alinhar em sequência dois curtos traços que um outro modo crítico poderá eventualmente prolongar:

— apontará o primeiro para a importância histórica do aparecimento de um folheto, revista (?) ou fascículo inteiramente preenchido com a publicação de textos inéditos e poéticos de autorias várias; últimos exemplos conhecidos (mas com notáveis «diferenças»): *Poesia 61*, *Poemas Livres*, etc. — o outro falará do nível da produção «mostrado» por estes textos para 71: dizer da irregularidade do conjunto (irregularidade já só legível em altos paradores), da hipotética involução de algumas produções (Eugénio de Andrade), de um mais marcado palmilhar de percursos já anteriormente explorados (Fiama), de uma acentuada «mudança» poética não necessariamente acompanhada de uma renovada capacidade de interesse (Rui Belo, Nuno Guimarães) não é tarefa para este espaço; o que me é urgente é apelar para a leitura do tríptico a que Carlos de Oliveira chamou «Cristal em Sória» onde duas muito belas paisagens verbais (a falarem de Machado) enquadram o momento melhor deste meu tempo poético português: o fingimento de descrição da Guernica de Picasso, «poema escrito entre uma aresta e um gume».

J. A. O. M.

RECORTE
e envie-nos colado
num simples postal
com a indicação do
seu nome e morada

Desejo que me abram ficha no vosso serviço de Documentação e Orientação Bibliográfica, a fim de receber periodicamente boletins de novidades e listas das seguintes matérias: (Sublinhe o que lhe interessa)

ARTE
ANTROPOLOGIA
DIREITO
ECONOMIA
FILOSOFIA
GEOGRAFIA
HISTÓRIA
POLÍTICA
SOCIOLOGIA
TERCEIRO MUNDO
LÍNGUAS CLÁSSICAS
FILOLOGIA
LINGUISTICA
LITERATURA
TEATRO
PSICOLOGIA
PSIQUIATRIA
MEDICINA
CIÊNCIAS PURAS
CIÊNCIAS APLICADAS

à **LIVRARIA ULMEIRO**
Av. do Uruguai, 13-A — Lisboa 4
(Telef. 70 75 44)

6-7-8.

Fundação Gulbenkian: **Nico Pepe e Ada Prato**. «Três Conversas Recitais» 1. «Commedia dell'Arte»; 2. «A reforma de Goldoni»; «Pirandello visto por um actor». Superficial, discutível. Acima de tudo: local e público errados.

7.

Apollo 70. **Ivan o Terrível** de Eisenstein. 25 anos de atraso; o 2.º Eisenstein exibido em Portugal (1.º: «A linha Geral»). 1.º filme de uma nova distribuidora (Animatógrafo). Na mesma lista Bresson, Bertolucci, Eustache, Renoir, Rossellini, Skolimovski e Vigo. Cinema em Lisboa?

10.

Escreveu **Rocha de Sousa** (Suplemento Literário, «Diário de Lisboa»): «A uma produção de objectos que obedecem previamente, no seu próprio processo de resposta a determinadas solicitações, a normas de integração no ambiente, quer ao nível da arquitectura, quer ao nível do consumo dos serviços em geral, acrescenta-se a produção de outros objectos que envolvem diferentes esquemas formativos, à par de marginais ou libertos daquelas exigências, que propõem ao olhar e à leitura uma visão inusitada do real, que meditam ou reflectem esse real sem base em condições prévias de absorção pela comunidade, que expõem e desenvolvem os seus aspectos de revelar a experiência pessoal (subjectiva) dos seus produtos.» Assim começa um artigo informativo sobre o programa das galerias de arte em 71-72.

13.

Orquestra Gulbenkian: Inauguração da temporada. **Werner Andreas Albert** (maestro), **Ana Maria Higuera** (soprano), **Bomtempo**, **Falla**, **Rodrigo**. Orquestra em boa forma sob a orientação de um chefe de pulso.

13.

Escreveu **Nuno de Sampaio** (Literatura e Arte, «A Capital»): «Vão, entretanto, fomentando na crítica portuguesa uma nova guerrilha que em intransigência, racismo mental (e até pedrada) está a transformar em amadores, em simpáticos carabineiros, os críticos do neo-realismo que, da escuridão dos decénios ditaram a lei, decretaram os «valores» e saltaram o terror.» Local da acção?

14.

Escreveu **Pinharanda Gomes** (Literatura e Arte, «A Capital»): «O português menos esclarecido em assuntos de gramática (...) sabe, de saber infuso, que o verbo ser é o mais geral ou universal dos verbos, aplicando-se apenas às primeiras categorias da substância, enquanto o verbo estar é menos geral, sendo o seu uso preferível para o que, assentando embora numa substancialidade categórica mostra constituir mera contingência do existente, ou do existencial. (...) Ora, nem os franceses, nem os ingleses, nem os gregos, nem os latinos possuem ou possuíam tão categórica diferenciação.» Nem os franceses, nem os ingleses, nem os gregos, nem os latinos...

14-24.

Concurso **Viana da Mota**. Atribuição dos prémios tempestuosa. Não houve 1.º prémio «para salvar o prestígio do

concurso». 2.º prémio: **Roland Keller** (Alemanha).

15.

50.º aniversário do 1.º número da **Seara Nova**.

16.

Orquestra da **E. N.** Inauguração da temporada. Maestro: **David Epstein**. Solista: **Gerardo Ribeiro**. Orquestra desfalçada e sem coesão, que o maestro só procurou disciplinar numa obra da sua autoria. Gerardo Ribeiro: excelente execução do Concerto de Sibelius 1.ª audição: **Abertura para um Fausto** **Cruloulo** do argentino **Ginesterra** (obra tanto mais interessante quanto mais acentuados são os seus traços **cruloulos**), e **Ventures** de Epstein (música de consumo, à imagem da máquina tecnocrática norte-americana).

18-24.

Santarém: Festival do filme agrícola e de temática rural. Esteia de dois filmes portugueses: **Vilarinho das Furnas** de **António Campos**; **Pedro Só** de **Alfredo Tropa**. Filmes de **Schlöndorff**, **Fleischman**, **J. P. Andrade**. Para quando em Lisboa?

19.

Prémio **Soquil**. Júri: **J. A. França**, **R. M. Gonçalves**, **F. Pernes**. 1.º prémio: **Paula Rego**. 6 menções honrosas: **Lourdes Castro**, **Alberto Carneiro**, **João Cutileiro**, **Jorge Martins**, **Sá Nogueira** e **Eurico Gonçalves**. Estes dois últimos puseram o prémio em questão.

20.

Orquestra Gulbenkian: 2.º concerto. **W. A. Albert** (maestro) **Lajos Lencses** (oboé). **Bellini**, **Weber**, concerto bastante convencional de **Hidas**. Notável realização da «**Noite Transfigurada**» de **Schönberg**. A excelência do solista perdeu-se na mediocridade do repertório.

20-21-22.

Fundação Gulbenkian: **René Huyghe**. 3 conferências. Título geral: **Formas e Forças**. 1. o **Universo e o Homem**. 2. **A história da Arte**. 3. **A crise contemporânea**. Análise criadora e inteligente de formas comparadas. Implicações filosóficas discutíveis.

20.

Escreveu **Nuno de Sampaio** (Literatura e Arte, «A Capital»): «O espírito incomoda os burgueses, os marxistas e os concretistas, tubérculos do mesmo saco materialista. Como podiam entender os «Instrumentos de alta magia»? **E Natércia tem Instrumentos de alta magia:**

Não usa boca
Mas canta rouca
Na noite aberta.
Tem instrumentos
de alta magia
ri-se dos ventos (...)

Versos que são um retrato espiritual de **Natércia Freire**»

21.

Nobel. **Pablo Neruda**.

21-22-23.

Grémio Literário. (Centro de Estudos do Séc. XIX). 2.º Colóquio sobre a **Geração de 70**. Estudiosos portugueses e espanhóis. Comunicações que vão desde «O Condicionismo socio-económico da Geração de 70» (**Armando de Castro**) a «Os Três Anti-Cristos» (**Coimbra Martins**), de «El Ateísmo espanhol y el Gabinete de Minerva» (**Alberto Gil Novales**) a «Antero Revistado» (**Jorge de Sena**) ou «A re-

forma na Península segundo Hegel e Antero» (**E. Lourenço**). Interessante iniciativa. Público restrito.

21.

Disse **Lima de Freitas** ao «Diário de Notícias» a propósito do progresso do A. D. E.:

«Nunca se pode estar satisfeito. Queremos sempre melhor. Somos perfeccionistas! Mas posso dizer-lhe que os nossos alunos têm recebido aqui mesmo numerosas encomendas, executadas por equipas sob a supervisão dos professores. A **Vista Alegre** está já a executar um serviço de porcelana para uma importante instituição, projectado por uma equipa de alunos. A própria **Vista Alegre** já encomendou os projectos de outros serviços. Há uma encomenda para o «design» de um lustre para um teatro, de um serviço de vidros, etc.»

Lustres... serviços de vidros... importantes instituições... queremos sempre melhor...

24.

Escreveu **Luís de Sítua Monteiro** (Suplemento Literário, «Diário de Lisboa»): «Anda tanta gente empenhada em melhorar a aprendizagem dos actores, em mandar cenógrafos ao estrangeiro, em importar técnicas de expressões mais ou menos corporais, em conceder prémios de interpretação e em impor técnicas de representação, ocultando destas e de outras formas a realidade portuguesa sob o «manto diáfano da fantasia» com que os tolos sempre se enganaram — e continuarão a enganar — uns aos outros.» Tem toda a razão.

24.

No «Diário de Notícias»: «**Vasco Morgado** colabora com a nação. Constitui o **TEATRO** um poderoso elemento na educação do Povo e também um importante factor no preenchimento das horas de descanso dos trabalhadores. Considerando a necessidade expressa pelo Governo em sustentar a subida do custo de vida e procurando corresponder ao carinho com que o público sempre o tem distinguido, **VASCO MORGADO** decidiu efectuar uma redução de 10% no preço de todos os bilhetes dos seus teatros — **MONUMENTAL**, **VILLARET**, **CAPITÓLIO**, **VARIÉDADES** e **LAURA ALVES**. Apesar de todas as dificuldades de que se rodeiam as explorações teatrais não quer **VASCO MORGADO**, nesta altura de tão necessária conjugação de esforços, deixar de tomar esta medida para benefício de todos os seus melhores amigos — **OS FREQUENTADORES DO TEATRO EM PORTUGAL**»

25.

Picasso: 90 anos

25.

Teatro Municipal de São Luís. Orquestra **Filarmonica de Lisboa**. **Manuel Ivo Cruz** (maestro) e **Fernando Lalres**. Orquestra de baixo nível técnico, maestro pouco experiente, ambos com vontade de trabalhar. Um solista que executou friamente **Tchaikovsky**. Uma obra em 1.ª audição. (**Abertura Sinfónica «O Judeu»** de **Vitorino de Almeida**) que ainda não representa o passo decisivo a esperar do seu autor.

27.

Orquestra Gulbenkian. 3.º concerto. **W. A. Albert** (maestro) e **Sequeira Costa** (pianista). Concerto n.º 1 de **Beethoven**: uma realização beethoveniana no traçado geral, servida por uma execução não isenta de algumas imperfeições. Gratuita ressurreição de uma sinfonia de **Gounod**.

27.

Caldwell em Lisboa.

27.

Escreveu **Nuno de Sampaio** (Literatura e Arte): «Em Portugal os escritores começam cedo, incertos, e cedo se calam, exauridos de ideia e estancados de forma.»

28.

Escreveu **Gaspar Simões** em «5.ª feira à tarde», «Diário Popular»: «Até os talentos então revelados emudecem. Ou se calam realmente — o caso de **Abelaira** — ou patinham no tal lodo — o caso de **Cardoso Pires** — se é que não se ensimesmam num maneirismo perigoso — **Carlos de Oliveira** — ou num experiencialismo periclitante — o caso de **Virgílio Ferreira**. Falar nos outros? Em quem? No autor de «**Rumor Branco**», rumor já quase surdo? Ou no de alguns nomes altamente scapados pelas trombetas da fama de uma crítica fanáticamente doutrínária? Falar em **Margarido**, em **Artur Portela Filho**, em **Nuno Brançã**, em **Barreno**? O alarido que aí vai: much ado about nothing, como **diz a Shakespeare**»

Baizac responde: «Les illusions perdues».

28.

Escreveu **Natércia Freire** (Artes e Letras, «Diário de Notícias»): «Creio que um ou dois deles [críticos de Televisão] chegaram mesmo a afirmar que, actualmente na Televisão portuguesa não há programas de poesia. Assim fez ou fizeram tábua rasa das imagens da **Poesia Europeia**, série cultural que honraria qualquer país. E de **Convergência**, quinzenário onde poetas de todas as idades, escolas, ideologias, tendências, têm vindo a ser apresentados, entrevistados e declamados.»

«Qualquer». Quais? «Todas». Quantas? «Todas». Quais?

28.

S. E. I. T. Retrospectiva do Cinema Alemão. Época Muda 1919-1929. Todas as 5.ª feiras até Janeiro. 4 ou 5 filmes fundamentais («**Metropolis**», «**Os Nibelungos**», «**Fausto**», «**A Boneca**», «**Mabuse**»). Uma época — uma escola — de uma modernidade de que só há muito pouco nos começamos a aperceber. Retrospectiva insuficiente. Mas filmes excelentes. Por convites, nas bilheteiras da **S. E. I. T.**

28.

Fundação Gulbenkian: Exposição dos **Mestres do Sardoal**.

29.

Fundação Gulbenkian: Encontros-debates sobre temas de música. 1.º debate: **O órgão** (ou o sexo dos anjos?). Nem um organista ou especialista na mesa. A Fundação perde assim uma boa oportunidade de promover «encontros-debates» sobre a sua própria acção.

30.

Disse **Igrejas Caeiro** à «R & T»: «Não me acho, no ponto de vista literário, com capacidades para poder dirigir o Teatro Municipal de Lisboa. O cargo está bem entregue ao **Luís Francisco Rebelo**. Uma transigência? Não creio. O **Luís Rebelo** é um homem de carácter. Acho preferível que tenha sido ele do que outras pessoas menos responsáveis. De resto, parece-me que já é tempo de dialogar, desde que cada parte mantenha a sua dignidade.»

Allegro ma non troppo.

30.

E. N. 2.º concerto. **Tibor Paul** (maestro) e **Sérgio Varela Cid** (piano). Obras de **Brahms**. Excelente realização da parte do piano. Concepção discutível e execução muito defeituosa da parte orquestral.

(Sublinhados nossos).

CRÍTICA - jornal mensal

sede: estrada da luz, 134, 6.º -dt. lisboa-4
composição e impressão: guide - artes gráficas · praça afonso do paço, 1-A
distribuidores:
ulmeiro - livraria e distribuidora, lda. - av. do uruguai, 13-A lisboa-4

condições de assinatura { continente: 70\$00 (12 números)
ilhas e ultramar: 80\$00 (12 números)
estrangeiro: 100\$00 (12 números)

preço do número avulso: 7\$50
todos os artigos assinados são da responsabilidade dos seus autores
visado pela censura

