

crítica

n.º 7

editora e proprietária: eduarda dionísio / director: jorge silva melo / maio 1972 / preço: 7\$50

UMA INDÚSTRIA DA CULTURA EM PORTUGAL?

A cultura é tradicionalmente o contrário da indústria: a cultura era — seria — obra de criação individual numa reduzida minoria, dotada de especiais poderes, destinando os objectos criados a uma outra minoria, talvez maior do que a primeira mas também pequena. A indústria, no outro polo, seria transformação colectiva de matérias-primas em objectos úteis produzidos em grandes quantidades, por métodos conhecidos, para uma massa indiferenciada de consumidores; produzidos sem cultura, por práticas que a «Cultura» e os homens cultos nunca reconheceram como seus.

Entre cultura e indústria não haveria sequer uma ponte, mas um fosso intransponível. A montante da cultura, as matérias necessárias — algum papel, alguma tinta, por exemplo — não provinham do que no século XVIII se constituiu como indústria; e, a jusante, o circuito dos objectos culturais não exigia uma indústria. A indústria, por outro lado, também não recorria à cultura para se constituir e desenvolver.

Também entre a cultura e a esfera económica existia — existia — um abismo: fazer cultura (criar) era uma necessidade natural de raros eleitos, incompatível com a procura do lucro, pois que os eleitos de alguma forma teriam a possibilidade material de saírem da produção e subirem para o Belo e para a Verdade. A cultura e os seus autores podiam estar desligados da actividade económica produtiva: tinham (apropriavam-se) para tanto de um excedente que tal lhes permitia. Não se ganhava dinheiro com a cultura, fazia-se cultura porque se tinha dinheiro (embora esta parte da análise não fosse levada em conta).

A cultura via-se como — e em certa medida era — uma flor frágil e sem raízes, não dando frutos além do simples prazer da sua fruição.

Estas coisas mudaram — estão a mudar — e também entre nós. Como e porquê, tentar-se-á ver numa introdução parcial.

ENTRE A SOCIEDADE E A CULTURA

Em que consiste a mudança? Que razões a causaram?

Começemos pelo que a possibilitou: nos últimos séculos, no oeste da Europa e no norte da América, o aparelho produtivo soube gerar mercadorias muito acima do mínimo de subsistência fisiológico — e isto por

causas várias entre as quais a cultura está. A partir da revolução industrial, as sociedades dispuseram de um excedente contínuo relativamente vultoso e regular, que criou condições para o aumento quantitativo das actividades culturais.

Mas possibilidade não significa realidade — e realidade tem sentidos diversos. O desenvolvimento da cultura como indústria assenta em três grandes tipos de causas: uma exigência crescente de acesso à cultura, as necessidades do próprio aparelho produtivo e a tendência para a perpetuação dos mecanismos sociais — a reprodução social das relações sociais — em que a cultura passou a desempenhar papel diferente.

Exigência crescente de acesso à cultura: a partir da Revolução Francesa generalizou-se em todas as formações sociais europeias e norte-americanas uma reivindicação educacional: ser livre exige ser culto. E se a noção de cultura é ambígua, já as manifestações orgânicas desta exigência são mais claras: a primeira é a universalização do ensino primário gratuito e obrigatório. Mas a necessidade de cultura não radicava só na necessidade da liberdade: ambigualmente, queria também significar promoção numa sociedade dada — a cultura tinha sido apanágio e sinal de uma minoria que era uma elite — e, por isso, radicava-se também na necessidade de encontrar postos de trabalho — ou melhores postos de trabalho.

Daqui que a reivindicação cultural tenha subido pelo ensino secundário até transformar a universidade em instituição conflitual de grandes massas humanas. Daqui também uma relação estreita entre a exigência crescente de acesso à cultura e as

Necessidades do aparelho produtivo: a dinâmica do crescimento económico necessário fez esgotar as potencialidades desenvolvimentistas dum modelo (capitalista) em que a divisão do trabalho e o alargamento dos mercados primava sobre a inovação técnica. A actuação económica dos sindicatos, forçando constantes aumentos de salários, contribuiu também poderosamente para que as novas técnicas fossem um elemento concorrencial importante ou decisivo.

Assim se foi lançando a ponte entre a cultura e a indústria: esta necessitando, ao mesmo tempo, de cada vez mais mão-de-obra preparada — e por isso uma sociedade de classes podia recuperar, ao menos parcial-

mente, a reivindicação educacional — e de conhecimentos culturais no próprio cerne da produção — não só das ciências físicas mas também das ciências matemáticas e sociais.

Esta exigência de mão-de-obra preparada a todos os níveis em quantidades crescentes determinou a transformação de todo o sistema educativo — e não só da escola, ainda que mais visivelmente desta.

A transformação do sistema educativo fez-se com recurso a métodos industriais e criou um público «culto» mais vasto, mercado potencial para indústrias que tomassem por material a cultura.

Se a cultura assim se tornou, a um tempo, indústria de massas e oportunidade de negócio rentável, veio também contribuir para a

Reprodução social das relações sociais: a universalização da cultura e a liberdade existente na maioria das sociedades europeias e norte-americanas, indo de par com a permanência de conflitos, exigiu o desenvolvimento da cultura como factor de integração social — como forma de assegurar a reprodução (manutenção, perpetuação) das relações sociais básicas sem que o recurso aos métodos repressivos do aparelho de Estado tradicional fosse privilegiado.

Integração social que consistiu em difundir da forma mais geral possível em cada sociedade as ideias e os valores mais convenientes para a perpetuação da estrutura social; difusão que tinha de ser agradável para suscitar uma adesão voluntária da maioria (tendencialmente da totalidade) da população.

AS FRONTEIRAS DA INDÚSTRIA DA CULTURA

Aqui chegados, importa começar a delimitar os contornos do que se entende por indústria da cultura.

Começemos pelos componentes: a imprensa, a edição e as livrarias constituem o primeiro núcleo, o mais antigo e um dos que conhece uma transformação mais acelerada; o ensino e a investigação, os museus, as bibliotecas, o teatro, a ópera, os concertos, o bailado, as galerias de arte, o circo e outros espectáculos constituem, historicamente, o segundo grande grupo — mas os seus componentes conheceram fortunas muito variadas quando encarados na perspectiva do papel que desempenharam.

(Continua na pág. 14)

Neste número:

uma indústria da cultura em portugal?

a curva e no alto mar

à procura da classe operária: o operariado e a república democrática

críticas de maré

as perguntas: a feira do livro

nadja

portugal na espanha árabe

alguma poesia recente

a situação do homem no sistema das ciências

a propósito dos «mamarrachos»

entrevista com dalila rocha

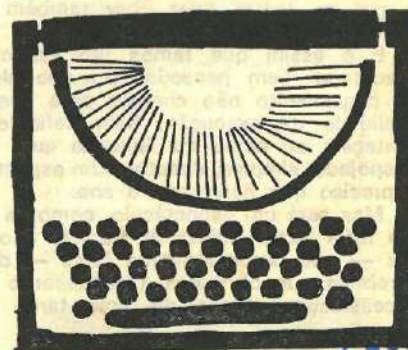
a criação cultural na sociedade moderna

escrever um poema

um lugar vazio

a palavra que somos movimento

sublinhados nossos



1

A CURVA e NO ALTO MAR de Tankred Dorst e Slawomir Mrozek. Tradução: Fernando Gusmão. Encenação: Fernando Gusmão. Com: João Lourenço, Moraes e Castro, Rui Mendes e Gilberto Gonçalves. Grupo 4.

Se um texto é um texto e se um texto fala de coisas é forçosamente por esse texto e dessas coisas que o espectáculo falará: encenar será explicitar um texto, preparar o palco para os actores e estes para as palavras. Encenar será assim um trabalho de falar claro, uma técnica de prender a atenção, um trabalho de preparar um espectáculo para através dele se olhar o mundo. Terá sido assim, e com a ideia de que o teatro é a tribuna cívica por excelência, que o «Teatro Popular» terá ficado para a nossa história.

E é assim que é este espectáculo: como diz Fernando Gusmão numa folha apenas ao programa «um espectáculo despojado, simples, directo que esteticamente não amedrontasse o espectador comum e o levasse a entender o que se pretendia expressar» / «quisemos centrar a atenção do espectador nas implicações e sugestões que os dois textos comportam». Será assim num palco claro que se fala por um texto, e num texto clarificado que se fala de um tempo.

Visando uma consciência crítica, aqui temos um espectáculo que começa por recusar muitos meios do teatro contemporâneo e se vem fixar no desenho «aberto» de um palco iluminado, nuns actores e nos seus movimentos. Trabalho que logo de partida recusa as redes, na vontade que tem de se mostrar urgente, necessário e despido. E assim temos um dispositivo cénico que mais não é do que um lugar iluminado, e assim temos três/quatro actores com marcações nítidas conjugadas, determinando no palco as motivações dos textos. E assim temos o teatro reduzido a um mínimo, porque o que importa é ser claro.

Mas, do mesmo modo que a posição de Fernando Gusmão nunca me pareceu de uma grande coerência interna — pois esta mesma ideia de «teatro didáctico» lhe serve para Dragún e Dorst mas também para «Cartas na Mesa» —, também me não parece ter encontrado neste espectáculo essa intensa malha formal que só ela o poderia justificar.

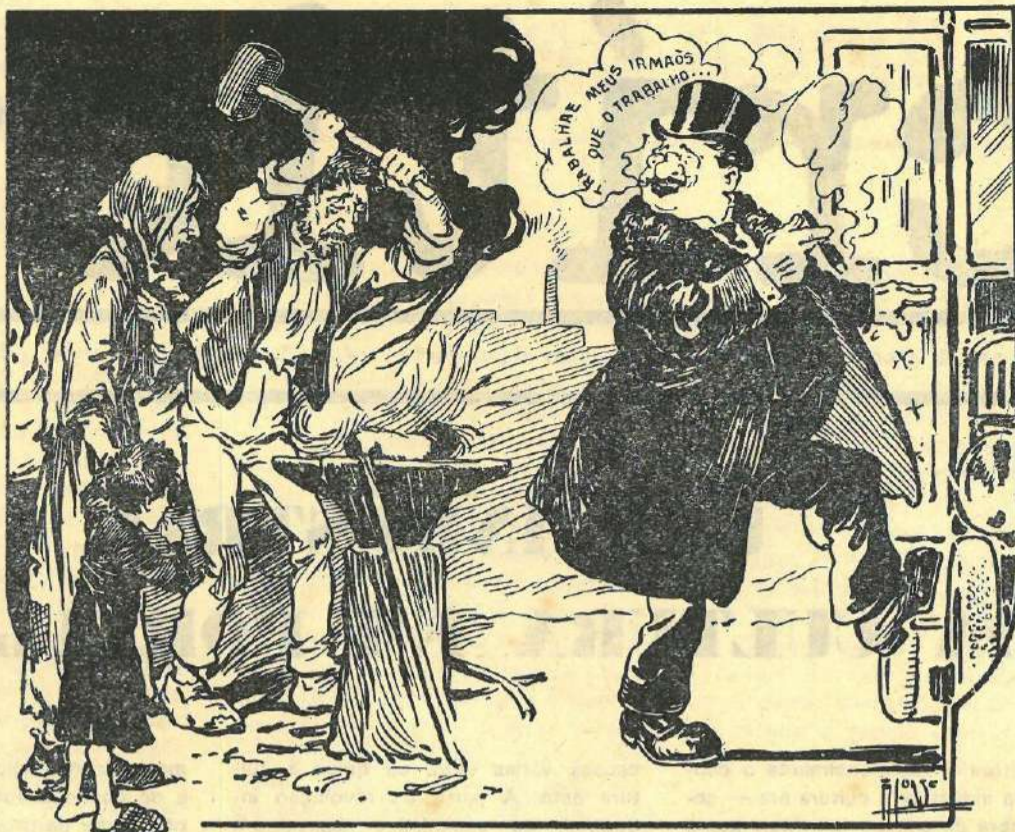
Assim, temos no pior lado do espectáculo os sinais apenas de um teatro didáctico. E apesar de Gusmão continuamente se referir à ausência de «ilusionismos», à necessidade de o espectador sentir que está no teatro, etc., parecem-me redundantes e sem qualquer possibilidade de funcionamento aqui (por causa do que assim fica esquecido: o estilo dos textos) o recurso a alguns truques que já surgem em Gusmão pelo menos nas «Histórias para serem contadas». Assim, os projectores à mostra, a definição do palco como espaço dentro de outro espaço, a preparação do espectáculo com música de circo, parecem-me ser apontamentos apenas superficiais que se bastam na vista. O melhor do espectáculo estará, a meu ver, depois desse nível — nível que ameaça tornar-se no pior: num traço estilístico do encenador, obsessivamente presente num teatro que necessita de contínua renovação de meios de expressão, O melhor do espectáculo estará no seu cuidado: no cuidado com as marcações, com os actores, na deliberada escolha dos meios a trabalhar, na precisão do jogo dos elementos cénicos.

Ou seja: na preparação dos actores. E se o palco do Tivoli é sempre o maior erro dos espectáculos do Grupo 4 — espectáculos que falam «de perto» e que não permitem uma visão «de longe», espectáculos que definem um espaço cénico sempre sobre o do teatro de aluguer — é no desenho de uma sala ideal, de um outro sítio, de uma outra posição que este espectáculo me parece particularmente interessante. O desajustamento evidente entre o espectáculo e a grande sala — que Gusmão não foi capaz de resolver em «Amanhã Digo-te por Música», até porque quis aproveitar o palco — é aqui um desajustamento funcional: e é o jogo dos actores, cuidadosamente trabalhados, que puxa o espectador da grande sala para o pequeno teatro imaginário onde tudo isto se devia passar. É o jogo nítido, de contornos largos, sem caricatura mas de traço muito forte que nos leva a ter uma outra relação espacial, o que no teatro quer dizer também uma outra relação mental.

E é assim que temos um espectáculo bem executado, bem pensado, em que alguns vícios de pensamento não chegam para desequilibrar a qualidade da execução, bem definido na representação, ou como diz Gusmão «um espectáculo despojado, simples, directo». Um espectáculo como é preciso que haja todo o ano.

Mas será um espectáculo, como se quer, «para um mais vasto público?» Ou não são estes textos — não particularmente bons — de tal modo cerebrais que obriguem a esquecer o apelo e as necessidades físicas de uma tarde de teatro?

J. S. M.



Gravura publicada no jornal monárquico O Thalassa em 1 de Maio de 1913: ou a imagem monárquica das relações entre os chefes republicanos (Afonso Costa) e a classe operária

À PROCURA DA CLASSE OPERÁRIA

César Oliveira
O OPERARIADO E A REPÚBLICA
DEMOCRÁTICA, 1910-1914
Col. Movimento Operário, n.º 3, 300 págs.
Porto, Fevereiro de 1972.

Se os anos sessenta foram caracterizados pelo desenvolvimento dos estudos de história social oitocentista, a década que atravessamos irá por certo ser dominada pela análise da 1.ª República (1910-1926) e da classe operária portuguesa. A constelação de estudos recentes sobre estes temas — citem-se, de passagem, os nomes de Alexandre Vieira, José Silva, José Pacheco Pereira, A. H. Oliveira Marques, Ana Maria Alves e o próprio César Oliveira — revela que estamos aqui perante uma exigência orgânica, comum a correntes teóricas diferentes e divergentes.

Em «O Operariado e a República Democrática» entrelaçam-se aqueles dois temas que por certo nos irão acompanhar (que iremos acompanhar) nos próximos anos. Mas a perspectiva de abordagem parte do operariado para a República: «com este volume pretende-se», afirma César Oliveira, averiguar «como o operariado português viu a república parlamentar, da forma como reagiu à sua governação e dos processos que o republicanismo no poder utilizou no tratamento da questão social.»

Reúnem-se neste volume textos de natureza distinta: o grosso do volume é formado por uma antologia de jornais e livros produzidos pelo próprio movimento operário; alguns documentos visam fornecer informação sobre condições de vida e a evolução social portuguesa; por fim, César Oliveira escreveu dois textos interpretativos, um, primeiro, sobre a República, outro sobre a evolução da classe operária. Começemos por aqui.

Nas cinquenta páginas que dedicou a «o significado da república democrática parlamentar», C. Oliveira sublinha muito justamente a transformação por que passou o republicanismo na última década do século XIX: a mistura de proudhonismo, jacobinismo, federalismo municipalista e liberalismo radical que constituía a primeira fase do republicanismo é substituída

por um nacionalismo em que o Partido Republicano assume o papel de «verdadeiro depositário dos destinos da Pátria.» Importante também — embora insuficientemente explorada — a referência ao surto industrial de 1890, ligado aos mercados africanos no caso do têxtil algodoeiro.

Quando, porém, se trata de proceder a uma interpretação da natureza social do 5 de Outubro (e do regime dele saído), o Autor hesita entre uma tentativa de equação, complexa mas prometedora, e uma tentativa de solução, que parece apressada: tentando equacionar, C. Oliveira afirma que o crescimento da burguesia industrial e comercial no litoral e as suas relações com as «classes populares» no princípio do século conferem à apropriação do poder político no 5 de Outubro «uma complexidade extrema».

A antologia de textos operários (ou ligados ao movimento operário) foca sobretudo — e excelentemente — a crítica então feita à República e as lutas operárias; os textos sobre ideologias são em número insuficiente para possibilitarem uma visão global. De referir a ausência de documentos sobre as questões de organização, que na época foram particularmente importantes.

Deve dizer-se uma palavra sobre a má organização do volume: não existe um índice dos capítulos, a bibliografia não está arrumada por ordem alfabética, por vezes não é clara a origem dos textos antologados.

Estes senões não diminuem o interesse da obra, mas aumentam a dificuldade da sua consulta. O que é pena: César Oliveira propôs-se dar «uma contribuição» para a compreensão duma época crucial. E deu, de facto, uma contribuição valiosa, quer pelos textos que reuniu, quer pelas hipóteses que aventou, quer pelos pontos que — parece-nos — demonstrou; um ponto merece especial destaque: o Autor soube evitar os inconvenientes dum esquematismo pré-fabricado e duma factologia sem método, que parecem ser os dois principais perigos que ameaçam a história contemporânea portuguesa. Mas essa contribuição é menor do que poderla ser se estivéssemos perante um volume bem organizado.

LUIS SALGADO DE MATOS

CRÍTICAS DE MARÉ

(com autor e com data)

Eduardo Prado Coelho
O REINO FLUTUANTE
Edições 70, Lisboa, 1972

«Especulação, s. f. Acto ou efeito de especular; investigação do ponto de vista teórico; exame; estudo; operação comercial com lucros exagerados e pouco legítimos; indagação intelectual desinteressada; indagação intelectual alheia à experiência.» (In *Dicionário da Língua Portuguesa* por J. Almeida Costa e A. Sampaio Melo, com a contribuição de um grupo de colaboradores especializados. Porto Editora Lda., 5.ª ed., p. 582).

I — É um livro de cerca de trezentas páginas. Abre com a escolha de três citações (René Char, Saussure, Bataille), com uma longa dedicatória e com uma introdução-apresentação que pretende não apenas *apresentar* (o que no livro se reúne), mas também *justificar* (o que aqui quase completamente se converte em propor ao leitor que «valores» — pelo menos — encontrar no livro), *avisar* (a propósito dos riscos que sempre corre a publicação, agora, de textos «datados»¹), *sobreavisar* (a propósito dos juízos futuros ou dos desfavoráveis comentários que a obra possa provocar) e *reivindicar* (depois se verá o quê).

É se começa por descrever tudo isto é porque tudo isto é já o livro, tudo isto significa (significará) já. Depois de uma leitura atenta do conjunto dos textos mais claramente essas citações, essa dedicatória, essa introdução vão surgir como sintomas, funcionar como sinais certos, obedientes e insistentes de uma atitude que, pelo menos, me vai sugerir algumas perguntas e, pelo mais, me vai provocar alguns espantos. Mas ainda não.

II — Recomeçamos. É um livro de cerca de trezentas páginas. Diz reunir vinte e oito «exercícios sobre a razão e o discurso» e toma como título uma metáfora de Saussure. Ou seja: Eduardo Prado Coelho (porque é ele o responsável), após largos anos de produção dispersa pelas páginas do *Diário de Lisboa* e da *Seara Nova*, coleciona agora alguns desses textos publicados entre 64 e 71. Seguem-se-lhes por vezes notas de apoio datadas de 71 que, na sua generalidade, os corrigem, explicam ou actualizam e a propósito das quais me não posso impedir de (não) chamar a atenção para a da p. 89, por exemplo, só «possível de ser escrita», quanto a mim, se mergulhada numa grande e bem patente ironia que lá não está.

Parece-me para já evidente que estes textos, tal como o seu autor sugere na «Introdução», valem *documental* e *históricamente*. Afigura-se-me que é esse um valor — particularmente talvez neste reino e na flutuação destes tempos — sempre inerente a qualquer actividade crítica sobretudo se ela mantiver uma continuidade e aliar a essa continuidade, como é o caso, um programa de divulgação de nomes, ideias, obras, métodos, que por cá se ignorem. Quanto a este «valor de divulgação», poderão surgir como imediatamente exemplares os textos «Rumos da Crítica» (a propósito da *Les Chemins Actuels de la Critique*)

¹ É aqui creio que o adjectivo a usar na «Introdução» seria antes *distante* e não *distançado* («Quer isto dizer que o seu autor se considera irreversivelmente *distançado* em relação a eles» (os textos reunidos) — p. 9), para evitar a confusão entre a *distância* (a que pode ser sensível um autor de 71 em relação a um texto seu de 64) e o *distanciamento* crítico que só eventualmente poderá ter a ver com essa *distância*.

ou «Roland Barthes: Crítica e Verdade» em que, por assim dizer, se conta a «história» ou se resumem os capítulos anteriores para conhecimento do leitor desprevenido. Creio, no entanto, que essa divulgação (de que apenas referi os exemplos mais óbvios), a querer ser correctamente útil, tem que saber evitar (a si própria e ao público a que se destina) certos riscos bem portugueses. Quero eu dizer, por exemplo: a informação cultural que se exhibe como muito «informada» assusta, inquieta; pode provocar apenas o cego respeito ou o elogio pelo susto. Quanto mais não fosse, por tudo isto eu não diria agora tranquilamente a respeito deste livro o que o seu autor disse a propósito de um estudo de Arnaldo Saraiva: «A sua qualidade fica amplamente demonstrada pela variedade de questões que lhe vou pôr» (p. 112). O tom deverá ser outro. Recomeçamos.

III — É um livro de cerca de trezentas páginas onde nos surgem textos de dois tipos, se atendermos não tanto ao seu assunto ou pretexto, mas à sua natureza; dois tipos de textos, o primeiro dos quais pode por sua vez abrir para dois outros tipos já menos facilmente delimitáveis. Temos assim:

1 — Textos que se querem inteira ou predominantemente «teóricos» e onde, pelo menos em alguns casos, se torna possível distinguir aqueles que se orientam no caminho do estudo de metodologia(s) de ordem geral e aqueles que, já mais circunscritos a problemas do domínio literário, se ocupam fundamentalmente de crítica. Estariam no primeiro caso, entre muitos outros, «Humanismo e Ideologia» ou «Vitorino Magalhães Godinho: A Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas» em que a separata deste autor funciona de facto mais como pretexto para considerações várias de carácter teórico-metodológico do que como restrito objecto de análise; estariam no segundo caso textos como aqueles em que se fala da «nouvelle critique» ou da «(nova) crítica». E ainda:

2 — Textos que se querem exemplos de «aplicação» do que teóricamente se preconiza ou defende. Neste grupo, estariam evidentemente textos como «Eugénio de Andrade: Corpo e Palavra» ou «David Mourão-Ferreira: Escreviver».

São já mais que sabidos os riscos corridos por todas as divisões ou classificações deste tipo. Parece-me, no entanto, que esta não se tornará aqui demasiado artificial, até porque surge justificada (ao menos aparentemente) pelo modo como os textos se agrupam ao longo do livro.

IV — Procurando traçar uma linha determinante dentro da «tela» teórica que se nos apresenta, encontramos insistentemente dita «uma exigência de rigor», encarada como necessidade urgente, não só no interior das ciências humanas, no seu processo de formação e teorização, mas também no que, não sendo já ciência, se considera como prática a ela ligada, até porque em certa medida, dela depende. Esta «exigência de rigor» manifesta-se tanto a um nível geral e englobante, em que o autor se interroga, por exemplo, sobre o carácter científico (ou não) dessas ciências como tal ditas («É exactamente esta facilidade com que as ciências humanas se diversificam, se cruzam, se influenciam, se destrinçam, numa palavra, se *instalam em nós*, é precisamente esta euforia que nos inquieta e, em larga medida, *constrange*. Serão todas elas realmente ciências?» — pp. 80-81), como a um nível circunscrito, em que se toma como objecto a crítica literária, para a qual se exige, por exemplo, uma terminologia específica («Não imaginamos um economista, mesmo que transbordante de temperamento crítico, ignorando o *vocabulário elementar* da sua especialidade. Que

As perguntas

A FEIRA DO LIVRO

Para fazer uma feira do livro bastará reunir numa avenida um certo número de barracas com um certo número de livros? Ou a feira do livro começará quando a instalação sonora começa a funcionar? Ou haverá feira do livro porque, na feira, não há autores, nem géneros, nem correntes, nem conflitos entre os livros, mas apenas livros? E será possível haver livros desta maneira? Não será isto levar o comprador do livro ao engano?

Numa feira do livro vendem-se livros ou compram-se livros? Os livros do dia são escolhidos pelo público-leitor-comprador? Ou por uma minoria iluminada que escolhe os «melhores» livros? Ou pelos editores que oferecem descontos maiores nos livros que não venderam de outra forma?

A feira do livro conseguirá estabelecer um contacto com o público que não vai às livrarias — porque as desconhece, porque não está à vontade nas lojas do saber? E, se conseguir estabelecer esse contacto, ele terá continuidade ou será uma manifestação de exotismo sazonal? Que livros se vendem na feira do livro? De que géneros? Quantos? E a quem, claro?

Já alguém tentou avaliar se, após algumas décadas de existência, a feira do livro realizou os seus objectivos?

Mas que objectivos? Vender mais livros? Todos os livros — todos os objectos de mais de quarenta e nove rectângulos de papel agarrados uns aos outros?

Poderá a feira do livro ser uma festa? Ou: poderá haver uma festa em que haja livros?

Por que razão — ou razões — não se vendem livros estrangeiros na feira do livro? Porque os editores portugueses não estão interessados? Porque os distribuidores não estão interessados? Porque os leitores não estão interessados? Porque a promoção do livro estrangeiro faz diminuir a venda do livro português? Porque a venda do livro estrangeiro diminui a cultura dos visitantes da feira do livro?

Há alguém que tenha uma ideia (reformista) melhor do que a feira do livro para vender mais livros a pessoas diferentes das do costume? Será bom vender mais livros? Todos os livros? Aliás: sabemos quem costuma comprar livros em Portugal? E quantos são quem?

Não haverá por aí um perito de «marketing» a fazer um relatório sobre a conveniência de não fazer descontos na feira do livro para não «estragar o mercado» fazendo crer aos leitores-compradores que o livro pode ser vendido mais barato — e propondo que as despesas com a feira do livro sejam consagradas a outras promoções mais modernas?

Não haverá por aí um leitor-comprador a pensar que seria possível vender os livros com um desconto permanente — fazendo uma feira do livro todo o ano com livros todo o ano mais baratos? E será possível?

Bastará fazer uma feira do livro, uma vez por ano, em duas cidades? O país que não é Lisboa e Porto não terá direito a comprar livros mais baratos? Ou não será rentável vender livros fora de Lisboa e Porto? Ou não haverá livros que tenham minimamente que ver com a vida das pessoas que vivem fora das «grandes metrópoles»?

NADJA de André Breton, trad. Ernesto Sampaio, Estampa, 1971.

Nadja é uma obra que nos remete para a desmontagem necessária de uma ideologia, de um contexto cultural aqui, agora, de uma «poética» que persiste assumindo as várias formas do logro e da confusão. Entre o que salta aos olhos: o Bataille que também alinhara no arrancar da «revolução» surrealista, publica ao mesmo tempo que Nadja (primeira edição em 1928) uma obra que completo excede — *Histoire de l'Oeil* —, e digo «exceder» porque implica a prática limitada, e por outro lado limitativa, definitivamente datada, ineficaz, da escrita bretoniana. E ainda: se Nadja é uma ficção exemplar (exemplarmente rara) do surrealismo, é porque reflecte a poética de grupo de Breton nos traços hoje claros do falhanço de uma tentativa de sínteses («fantasmáticas»), e de recusa de um trabalho efectivo sobre / no, significante (daí — o psicologismo estreito do primeiro projecto surrealista); donde bem se compreende por que é que esta obra releva de um narcisismo literal e em todos os sentidos, sendo tal ostentação do sujeito não só «contraditória» com os princípios da «diferença», como indicadora da pista que revelará a separação maior entre Breton e por outro lado os textos decisivos (que se destacaram-libertaram do surrealismo) de Artaud e de Bataille, ou modos por que o sujeito se põe em jogo. Note-se que, ao mesmo tempo, nenhum corte se estabelece na Nadja em relação à narrativa realista; o motivo central, a história de Nadja, é contada linearmente, pausadamente. Para não falar do reacçãoarismo, que esse se dissimula no discurso sobre a loucura de Nadja e a psiquiatria. Artaud escreveu, um ano antes de Nadja, que o surrealismo era a «grande esperança traída» — o que hoje deve ser lido: o surrealismo tem sentido para a vanguarda enquanto por ela é traído

F. M. C. M.

PORTUGAL NA ESPANHA ÁRABE — Organização, prólogo e notas de António Borges Coelho — Seara Nova, Lisboa, 1972.

António Borges Coelho já na introdução que antepôs à sua antologia «Alexandre Herculano» (Lisboa, Presença, 1965, pág. 36-39) chamou a atenção para a necessidade de os historiadores olharem «os acontecimentos (da formação de Portugal) metidos na pele do leonês e na pele do muçulmano» e não só na do leonês, tentando, assim, uma revalorização da documentação que nos resta sobre o que ia ocorrendo do outro lado da fronteira durante séculos. E como sabe que em Espanha, em consequência duma mais prolongada presença (tantas vezes dolorosa) e tradição muçulmana, os estudos sobre a Hispânia árabe têm uma muito maior incidência cultural, propunha, então, vários pontos de arranque e etapas de incremento dos estudos arábicos em Portugal. Com outro sinal, e deste lado da fronteira, também António Borges Coelho vem fazendo a sua «reivindicação» como aquele conde Julião que J. Goytisolo põe, como ele longe e do outro lado da raia, a meditar sobre os destinos de Espanha (ou da Hispânia?).

Este volume — PORTUGAL NA ESPANHA ÁRABE — recolhendo textos sobre a geografia (económica e humana) e sobre a política e sociedade do Andaluz desde a conquista até ao estabelecimento dum emirato independente, é o primeiro duma antologia «reivindicativa» (quatro volumes) que o autor nos promete na apresentação. O que admira — a nós que somos um daqueles leitores (e só) a que o autor se dirige na página 22 — é que A. B. Coelho se sintia (ainda) obrigado a apelar para que o «simples senso comum» (que, pelos vistos, às vezes não sabe contar...) considere se terá sido «impunemente que um aparelho religioso-político-militar, ligado a uma pujante civilização material, nos tenha dominado sem consequências relevantes durante 536 anos», sem falar dos 250 em que, agora como vencidos, mas ao lado de Judeus e Cristãos — é necessário não esquecer esta «realidade», sublinhamos nós — continuam a viver até à sua integração. Américo Castro ficaria certamente encantado com estas «selecções» de textos que recomeçam a chamar a atenção para a nossa «realidade histórica», e esperamos que

razões há para sermos mais tolerantes quando se trata de crítica literária?» — pp. 26-27). E neste mesmo sentido, de resto, que se move a proposta anti-humanista que atravessa muitas das páginas do livro. Desvaloriza-se e recusa-se o conceito de humanismo porque ele não é operativo, porque «fixar a autêntica estrutura humana é dar-lhe as dimensões do inautêntico», porque «ao empreender uma discussão teórica que aspire a um mínimo de validade científica, falar de humanismo nada significa e tudo compromete» (p. 59). Mais do que a proposta anti-humanista, surge como sintoma desse desejado projecto de cientificidade a defesa e afirmação constante do método estruturalista: «A verdade é que o estruturalismo veio dar um rigor muito maior às diversas ciências humanas» (p. 77).

Muito bem. Detectamos com uma certa insistência esta atitude «para-científica», esta sentida e exigida urgência de um método adequadamente correcto, este apelo ao rigor. E depois? Depois seguramente virá o espanto. Surpreendemo-nos e perguntamo-nos: Como articular o que Eduardo Prado Coelho diz, defende, exige, ao longo de tudo o que atrás transcrevemos, como conciliar afirmações do tipo de «saber por que razão é grande um poeta é, acima de tudo, aprender a lê-lo e... não há valor ou liberdade que se afirmem antes do exercício da leitura» (p. 185), com o que entretanto nos surge, por exemplo, nas pp. 209-210 a propósito de um livro de Fernando Echevarria: «No entanto, a qualidade inegável das imagens, a exactidão do ritmo, o grau da elaboração da frase, a densidade do pensamento convidam a uma análise atenta que acaba por nos revelar o que há de autêntico, concretamente vivido, digno de admiração nas páginas de *Sobre as Horas*? Onde o rigor? E depois, onde a análise? O que será a revelação de «o que há de autêntico, concretamente vivido» num livro? E para quê? Qual o modo de mínima coerência entre esta adjectivação, de que o menos que há a dizer é que é um tanto «humanista», e uma análise razoavelmente objectiva, que não ignore questões como a «do sujeito», aliás referida neste livro a propósito do estruturalismo? Na verdade, parece-me que nem a confissão de «múltiplos equívocos» ou «certas ingenuidades no campo dos juízos de valor» que surge na «Introdução», nem as já aludidas notas post-artigos poderão atenuar o espanto.

Falo de textos todos eles datados, muitos deles com a mesma idade (publicados no mesmo ano), pelo que também me não parece possível uma justificação de teor evolutivo-cronológico. Mais que isso, falo da «teoria» e da «prática» coexistentes: de facto, que perigosa e estranha dialéctica poderá resolver contradições como a decorrente da afirmação de que do ponto de vista do crítico «o desejável» será «um cuidado permanente de modo a impedir todas as transigências, mesmo quando elas são defendidas em nome da unidade da cultura e da universalidade do homem» (p. 129), confrontada com fragmentos deste tipo: «É isso que lhe confere a sua clareza quase cruel, a sua dilacerante transparência, a sua insuportável lucidez — essa beleza dolorosa que define Pavese ou Fitzgerald, Nicholas Ray ou Jean-Luc Godard» (p. 287; alude Eduardo Prado Coelho ao livro *Discurso Directo* de David Mourão-Ferreira)?

Como e qual então a intransigência? Qual, se a lista de «novos críticos» portugueses era tão insólitamente vasta em 69 como a enumeração da p. 203 nos faz crer? (Seria aliás curioso confrontar esta enumeração com a que em 71 o autor viria a fazer surgir nas colunas 2 e 3 da p. 4 do suplemento «Literatura & Arte» de *A Capital* de 8 de Setembro).

Escreve Eduardo Prado Coelho [in «Notas (Polémicas) para um Anti-Humanismo», pp. 40-41]: «Se eu escrever um livro sobre uma realidade do mundo operário, procurando descrevê-la adequadamente e enobrecê-la pela qualidade do meu estilo, a minha atitude é respeitável (e o meu interesse pelo mundo do trabalho é civicamente exemplar), mas, do ponto de vista estético, trata-se pura e simplesmente da arte pela arte. Paradoxalmente, eu, que me interesso pelo mundo da produção, utilizo uma escrita que não é um modo de conhecimento, que não é de forma al-

guma produtiva, que é apenas um elemento ornamental com que eu pretendo atribuir uma dignidade irrecusável ao esforço do trabalhador.»

Ora, fazendo as substituições convenientes, parece-me que é disto mesmo que, de facto, se trata aqui.

Como pode reivindicar-se, então, «a novidade da aplicação de certas teorias e métodos na leitura da obra de alguns autores portugueses» (o sublinhado é meu) na p. 12 da «Introdução» do livro?

V — Por outro lado, ou pelo mesmo lado embora não ao mesmo nível, deparam-se-nos com frequência nestes textos, e particularmente nos que mais de perto se ligam à crítica literária, afirmações, na sua maioria enviadas de França (contra o que não tenho, de resto, absolutamente nada) e só contestáveis por ignorância, mas que Eduardo Prado Coelho vai aproveitar num sentido que, esse sim, me parece muitas vezes perigoso até porque inadequado ou incoerente. É o que podemos encontrar, por exemplo, em «Eduardo Lourenço e o Neo-Realismo» onde, porque já se sabe que «toda a linguagem é metafórica», a crítica entra de repente num jogo de «cabra-cega», sem dúvida brilhante (mas...oportuno?), e a obra literária se vê, pelo mesmo processo, rápida e gloriosamente erguida à condição de algo de inalcançável e indizível pela crítica. Esta irresistível tentação de mitificar a obra literária que, com maior ou menor intensidade, mostra no livro outros sinais vai, por um lado, lembrar ao crítico literário que ele exerce «uma actividade frustrante» e, por outro lado, permitir-lhe adjectivos como os que lemos em: «escrita audaciosa, ardente e convulsiva, amansada numa brancura enleante» (p. 150), «livro ondeante e caprichoso» (p. 284) ou mesmo, como vimos atrás, «autêntico» e «vivido» (os sublinhados são de novo meus). Ora, o que aqui surpreende não é, de forma nenhuma, que o crítico assuma a coragem da metáfora (ou da frustração), mas sim, em primeiro lugar, que esta frustração possa traduzir apenas uma espécie de nostalgia que o discurso crítico sofre pela sua não-condição de poema, de objecto de «cerco» (o que justificaria fragmentos como: «uma nova e idêntica voz se constrói, que, sem iludir o desastre, ainda presente, na linha intensa do horizonte, o incêndio e a aventura — a flor e o grito» — p. 161) e, em segundo lugar, que a metáfora integrada no discurso crítico (que se queria, enfim, minimamente para-científico, se a memória não falha), se permita remeter para determinados conceitos de obra literária que (quanto mais não seja) traem a presença de um «idealismo crítico» assaz inesperado no meio de tudo isto.

Porque, vejamos: se era de crítica literária que se tratava, parece que seria crítica literária o que se podia exigir. Em último caso, o crítico poderia até, sem dúvida, parafrasear ou delirar, se já nos tivesse dado sobre o que lhe provocava a paráfrase ou o delírio uma análise, talvez não fascinante, mas pelo menos coerente com o que teóricamente defendia na altura.

E deste livro, note-se, que falo; é contra incoerências datadas (e que me parecem graves) que me insurjo.

VI — Referiria para acabar a resposta de Eduardo Prado Coelho à pergunta 8 do Inquérito do *Diário de Lisboa* sobre o modo como «pessoalmente encara a prática da crítica», resposta que pode aproximar-se do final da «Introdução» deste livro (e de que encontramos frequentes outras formulações e implicações ao longo das suas páginas). Pode essa resposta, segundo creio, reduzir-se, em última instância, a: *escrever é amar*. Sem dúvida. Antes ou depois do mais será de amor que se trata. No entanto, e sem querer fingir uma agressividade que apesar de tudo seria inoportuna, dizê-lo tanta vez não lembrará um tudo nada aqueles que diariamente falam em suicídio e não chegam nunca a cumprir o que, tal como Eduardo Prado Coelho referiu (a despropósito, aliás), Lucien Sebag cumpriu de forma «brutal»?

HELENA DOMINGOS

alguma poesia recente

E, evidentemente, absurdo falar de «geração de 40», «geração de 50», «geração de 60». Segundo tal critério, poetas com, praticamente, a mesma idade, como Eugénio de Andrade (n. 1923) e António Ramos Rosa (n. 1924), pertenceriam a gerações diferentes — à de 40 e à de 50, respectivamente, nos casos citados — conforme a década em que as suas poesias surgiram. E outros, cujas datas de nascimento diferem em alguns anos, seriam incluídos na mesma geração: Herberto Helder (n. 1930) e Luiza Neto Jorge (n. 1939), por exemplo, na «geração de 60».

Já me parece, porém, que tem mais vantagens que desvantagens esboçar uma periodização por décadas da poesia portuguesa dos últimos trinta anos. Não quero dizer que a década seja, em absoluto, a delimitação adequada das problemáticas poéticas, nem que se produzam, necessariamente, mutações significativas de dez em dez anos. Sucede apenas que podemos, na verdade, observar que o início de cada uma das décadas coincidiu com uma certa renovação de propostas, de 1940 para cá. O neo-realismo e uma pesquisa de raiz clássica ou já surrealista, nos anos 40, aquilo a que poderíamos chamar um «surrealismo realista», nos anos 50, e por fim, nos anos 60, o percurso desde um superdesenvolvimento do discurso tradicional e desde a contestação da mesma tradição discursiva até à síntese desse superdesenvolvimento e dessa contestação — eis como, muito sumariamente, poderíamos definir as fundamentais etapas da poesia portuguesa ao longo desse período.

Entre 1965, ano da publicação do primeiro livro de Armando Silva Carvalho, *Lírica Consumível*, que em 1962 obtivera o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores, e 1970, em que aparece *Corpo Agrário* de Nuno Guimarães, surgem, no quadro da poesia portuguesa, algumas experiências decisivas, particularmente as que livros como *Boca Bilingue* (1966) de Ruy Belo, *Micropaisagem* (1968) de Carlos de Oliveira, *Dezanove Recantos* (1969) de Luiza Neto Jorge, (aos quais poderá, pelo teor, acrescentar-se *Este* Rostó, já de 1970, de Fiama Hasse Pais Brandão) documentam.

Todas essas experiências visam, sobretudo, retomar, em novos termos, a tradição discursiva da poesia portuguesa moderna (que parte de Alvaro de Campos ou, mais remotamente, de Cesário Verde). Mesmo os ciclos de *Micropaisagem* são, em larga medida, vastos encadeamentos discursivos, embora *microrrigorosamente* estruturados.

Quer em *Corpo Agrário*, quer em *Os Dias Regressivos* (in *Outubro — textos de poesia*, 1971), Nuno Guimarães procura também uma solução para a crise da discursividade e repõe o problema no seu ponto mais agudo, isto é, no ponto imediatamente contíguo à destruição da frase. Por isso, na poesia de Nuno Guimarães, o discurso parece recuperar lentamente, dificilmente, mas com firmeza e sob uma disciplina implacável, a segurança. As unidades frásicas são frequentemente curtas e não irão talvez ser elas ainda as unidades fundamentais do discurso. A obstinada selecção vocabular, a recusa de quaisquer inflexões retóricas, continuarão a dar à palavra o lugar proeminente. Ou, porventura, será exactamente um equilíbrio mantido entre a unidade frase e a unidade palavra a característica estrutural mais importante do discurso poético de Nuno Guimarães:

Amava, perplexo. já
não amava, pois. apenas
pensava. dormia
com a sua mão na terra,
a boca contra ela.
sedento, à gravidade
cedendo a sua vida.

Em *Sob Sobre Voz* (1971) e *Para Outro Texto* (in *Fevereiro — textos de poesia*, 1972), João Miguel Fernandes Jorge enfrenta essa que se me afigura ser a problemática nuclear da viragem da década com soluções que estão mais próximas de algumas das dos últimos anos 60, nomeadamente das de Ruy Belo, simplificando-as. Em *Boca Bilingue*, em *Dezanove Recantos*, em *Este* Rostó, tínhamos assistido a uma multiplicação de discursos, que, além de manterem uma activíssima tensão interna (permanentemente explosiva em Luiza Neto Jorge), constantemente se interpenetravam. A descontinuidade, de frase para frase (mas também aqui ainda um certo balanço no lançamento da frase é muito refreado), é, nos versos de João Miguel Fernandes Jorge, compensada por uma linearidade de sentido dentro de cada uma delas:

... ..
Eu sou o teu filho. Conheces
as nuvens desta praia?
As rochas
onde escrevo a giz?

Passaram alguns dias de setembro.
Sobre a cabeça repousam as linhas
da vida, não sobre as mãos.

Esta poesia reassume, depurado, algum do melhor lirismo dos anos 40, de Eugénio de Andrade a Jorge de Sena, e passa-o pelo crivo das principais investigações poéticas da última década.

Para Nuno Júdice, em *A Noção de Poema* (1972), as frases, mesmo quando relativamente restritas, ligam-se profundamente entre si, constituindo linearmente a grande frase que é todo o poema. Mas, por vezes, são já vastas, narrativas ou descritivas, retoricamente construídas, numa linha de arquitectura que reconduz a Whitman ou a Blake, ou, mais proximoamente, a Herberto Helder:

Sigo a corrente contínua da inspiração. Os
[rios,
como o poeta, demoram-se nas pontes
[abstractas do poema.

Tenho um processo convulso de compo-
[sição. São vastos e árduos
os meus domínios. Li as insólitas escritas
[dos místicos. Dei-me a um exercício
inquieto — reconstruir estados de alma, va-
[riações do rosto, a própria
d direcção de um olhar. Foi assim que perdi
[a fé. (...)

Nuno Júdice, ao decidir-se abertamente por uma solução discursiva, parece ter querido furtar a poesia portuguesa aos perigos, não raro aliciantes, de resto, de um discursivismo híbrido. A anulação de alguns problemas de leitura, que deriva da adopção de esquemas já bem assimilados, não limitará, porém, o alcance da proposta?

GASTÃO CRUZ

estes quatro volumes possam, em seu dia, vir a servir para, parafraseando uma das mais belas meditações de Américo Castro, começarmos a reflectir sobre o Portugal que ainda não conhecemos...

Da Cronologia e das notas que acompanham a antologia não nos cabe falar, pelas razões expostas, embora um confronto de uma ou outra das datas apontadas nos tenha revelado algumas discordâncias, que se poderão, certamente, justificar por muitas causas.

É pena — e o autor é o primeiro a lastimá-lo — que em 1972 tenhamos de recorrer a uma tradução de traduções (de méritos consagrados, é certo) do Francês... e do Espanhol para apresentar uma — e bela — antologia de textos de autores árabes sobre uma Península Ibérica que também foi sua. Mas de nada nos devemos admirar depois de descobrirmos que uma novela espanhola foi em 1972 traduzida para Português... do — só Allah é grande! — Francês.

J. A. C.

4

A SITUAÇÃO DO HOMEM NO SISTEMA DAS CIÊNCIAS, de Jean Piaget, Livraria Bertrand, Lisboa, 1972.

Os títulos em que entra «homem» são bons títulos: espera deles o leitor culto uma resposta ao grande problema de saber se pode ou não ser humanista. Não encontrará neste livro a resposta a tal pergunta: o psicólogo (e, por via psicológica, epistemologista) suíço Piaget escreveu uma introdução divulgatória a alguns problemas actuais da metodologia das ciências sociais — ou humanas, donde o título.

O Autor começa por criar a categoria de ciências sociais nomotéticas — que procuram definir «leis», quer se trate de relações quantitativas constantes, funções matemáticas, relações ordinais, análises estruturais — e mete dentro da categoria a psicologia científica, a sociologia, a etnologia, a linguística, a ciência económica e a demografia, contrapondo-as às ciências históricas (definidas estas pelo estudo do passado, na perspectiva da «originalidade irredutível» de todo o «processo concreto»). Segue-se uma análise dos factores históricos que influíram na formação das ciências nomotéticas que precede uma análise das particularidades e fundamentos epistemológicos das ciências do homem. Passa-se depois aos métodos de experimentação ou seus sucedâneos (a «concordância do cálculo e da medida», v. g.) e daqui para as relações entre as ciências do homem e as «grandes correntes filosóficas ou ideológicas» (querendo ideológicas dizer conjuntos de ideias não científicas), que constitui a parte mais decepcionante deste estudo. Antes dum justa apologia da investigação fundamental em ciências humanas, Piaget analisa a contraposição entre ciências da natureza e do homem: estas «naturalizando-se», aquelas «humanizando-se», surgindo disciplinas inclassificáveis dicotomicamente (lógica, cibernética), é a própria classificação que deve ser substituída por uma outra em que a «ordem das ciências torna a ser necessariamente circular».

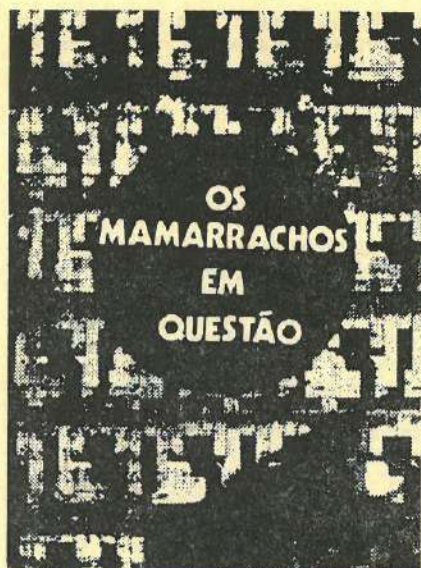
Este volume é a reprodução do capítulo introdutório da obra colectiva «Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines», promovida pela UNESCO e publicada em 1970 — e o estilo é o estilo UNESCO: os conflitos teóricos são referidos, mas as oposições atenuadas, tudo se passa em branco e o leitor tem a sensação de visitar uma clínica de ciências sociais — não porque se lhe diga que elas, ciências, estão doentes mas porque todos os conflitos foram asseptizados, todas as opções teóricas esterilizadas e expostas segundo o menor denominador comum a todas, ou a quase todas elas.

A este respeito, um aspecto merece destaque: se ideologia é, para o Autor, conjunto de ideias não científicas, não aparece um estudo sistemático da influência que a posição social do produtor de ciência social tem no próprio produto: parêntesis é demasiado importante para que possa ser medido numa introdução.

Até porque directamente se prende à constituição da própria ciência social: constituíram-se, não se constituíram, estão em vias disso, e como? A resposta — ou, mesmo, o problema como tal — não existe: tratando os factores históricos que influíram nas ciências humanas, diz o Autor: «os factores que conduziram as nossas disciplinas do estado pré-científico ao estado ou pelo menos ao ideal de ciências nomotéticas». O sublinhado é nosso e o facto de ele poder ser feito mostra que Piaget escreveu uma introdução muito parcial.

L. S. M.

A PROPÓSITO DOS «MAMARRACHOS»



O famiger

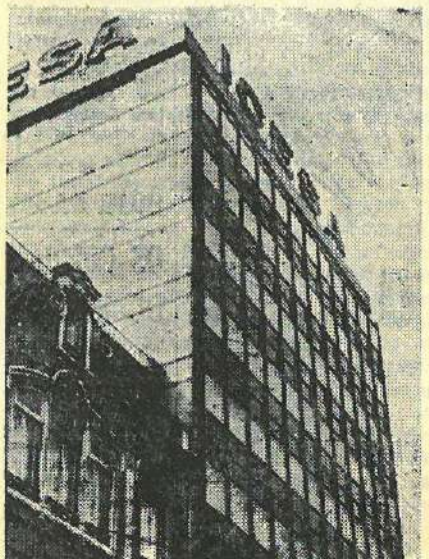
FRANJINHA DERIA SER AS COMO «B

Venho lou- mente, existe tão pouco gost
var a atitu- próprio que, a prová-lo, s



EM QUES HAR A OP A DE ESTI É QUALIFI — diz-nos un

esse aconselhável. nesta condição, os i deveriam refe- sobre isso dizem. na construção re- materiais utiliza- ma como ficam a comodidade para subir so andares e deixe-se a meio, e onde está, o edifício do Ca Palladium. Se o novo conju to, moderno, fosse autorizado é natural, ou pelo menos p- sível, que venha a sé-lo i gum dia, haveria Comissão i guma que tentasse impedi que o proprietário do Ca



«A arquitectura não é uma simples arte que se exercita com mais ou menos êxito. É uma manifestação social. Se queremos saber por quê certas coisas são como são na nossa arquitectura, devemos olhar o povo. Porque o conjunto dos nossos edifícios é uma imagem do conjunto do nosso povo, ainda que um a um sejam a imagem individual daqueles a quem, como classe, o povo confiou e encomendou o poder de construir. Por isso, sob esta luz, o estudo crítico da arquitectura chega a ser, na realidade, um estudo das condições sociais que a produzem.»
L. Sullivan

«A fisionomia de Lisboa está a ser substancialmente alterada com a construção de edifícios de traça bizarra, monumentos de evidente mau gosto», escrevia no passado dia dezassete de Abril o vespertino lisboeta «Diário Popular», que prosseguia: «o camartelo, entretanto, vai demolindo antigos palacetes, moradias que bem podiam ficar como símbolos de arte revivalista e do *modern style*».

Iniciava assim aquele jornal uma campanha contra o que classificou de «mamarrachos» — e começava a exemplificar o prédio de esquina da rua Braancamp com a rua Rodrigo da Fonseca, classificado de «objecto estranho», insusceptível de discussão e, posteriormente, alcunhado de «franjinhas».

A campanha que o «Diário Popular» colocara sob o signo da evidência transformou-se rapidamente em discussão polémica — nas próprias colunas do jornal que a iniciara e, depois, noutros periódicos.

Campanha e polémica que prosseguiram durante o mês de Maio — o que naturalmente impossibilita um juízo definitivo sobre a sua natureza e efeitos. Apesar disto, parece possível e desejável analisar desde já algumas posições.

TRISTES COMEÇOS

A campanha começa assim: «Lisboa tem uma fisionomia». Esta fisionomia está a ser «substancialmente alterada». Como? «Com a construção de edifícios de traça bizarra e evidente mau gosto.» Entrementes «o camartelo» destrói antigos palacetes que bem podiam ficar como «símbolos» de outras arquitecturas.

Objectivos da campanha? «(...) alertar os menos avisados para aquilo que, em nome da modernidade, está a fazer-se na nossa cidade», esclareceu o «Diário Popular» no segundo dia da campanha.

Consequências: urge combater os «mamarrachos» — os tais edifícios bizarros —, prédios «que constituem, na nossa opinião, atropelos ao bom gosto e ao bom senso», dirá depois o «Diário Popular» que esclarecerá também tratar-se de «uma opção conceitual».

Os conceitos são estes — mais uma numerosa série de prédios, propostos pelo jornal ou por ele adoptados (mais ou menos claramente) depois de sugeridos por leitores ou entrevistados. Objectos (ou vítimas) de fotografias, classificados de «mamarrachos», aparecerão — e a lista não é exhaustiva — o prédio da Braancamp já referido, a Caixa Geral de Depósitos no Calhariz, o Hotel Botânico na rua da Mãe da Água, dois prédios com varandas em sacada na rua Rodrigo da Fonseca, vários prédios na avenida Fontes Pereira de Melo (CRGE, Fonecas & Burnay, prédio Atlas na esquina com a Andrade Corvo, um prédio em construção), o edifício ICESA no começo da avenida da Liberdade (mas não o café Palladium que lhe é contíguo, como referiu o arq. Keil do Amaral), o Eden Teatro.

Estes os conceitos posto à disposição do leitor.

Ora tudo isto é uma confusão: a fisionomia de Lisboa, a evidência, o «camartelo», os símbolos doutras eras, a modernidade, a lista dos «mamarrachos», baralhados como foram, não podiam permitir que se chegasse a parte alguma. Vejamos porquê.

FISIONOMIA — MAS QUE FISIONOMIA?

«Parece-me que há arquitectos e artistas que não sentem a alma da cidade» (João Pinto Leite). «A fisionomia de Lisboa está a ser substancialmente alterada» (Diário Popular). «Não lhe parece que a cidade esteja a ser descaracterizada?» (Diário Popular). «(...) sem negarmos a arte moderna, devemos incitar os arquitectos e os artistas a respeitar as formas arcaicas, puras e belas de Lisboa, adaptando-as ao funcional sem se afastarem do carácter da cidade que, por seu lado, deve estar de acordo com a nossa maneira de sentir» (João Pinto Leite).

Seria possível reunir outras frases em que, como nestas, aflorasse (em sublinhados nossos) um dos pressupostos desta campanha: que Lisboa tem um carácter (uma fisionomia, uma alma, etc.), mais ou menos imutável, definível em termos de operacionalidade arquitectónica.

Mas — pergunta-se — qual é esse carácter? Serão apenas lisboetas a Alfama e a Lisboa pombalina? O fim do passeio público e a abertura da avenida da Liberdade estavam (estão) a carácter?

E quem define esse carácter, quem descreve a fisionomia? Recorrendo a que critérios? Será que a fachada é o único elemento da fisionomia? Onde se mete, então, a organização do espaço urbano?

Ninguém tentou responder sistematicamente a estas perguntas — e muito menos os organizadores da campanha. Mas, dando de barato que tal fisionomia era definível em termos operacionais, que adiantaria invocá-la? Que arquitectura iríamos considerar aceitável em função desse padrão: a que o imitasse? a que o contradissesse? Descrita a fisionomia,

posta a alma a confesso, não haveria lugar para novas criações arquitectónicas? Repare-se que não se trata de proteger certos bairros cujo estilo arquitectónico pode ser identificado — trata-se, sim, de pensar os problemas (já se verão quais) de uma cidade em que coexistem vários estilos e muito lixo.

DO «MAMARRACHO» A MODERNIDADE — OU AS CONFUSÕES

O «Diário Popular» disse de princípio propor «um processo de leitura à consideração do leitor» — tratar-se-ia, insista-se, duma «opção conceitual». Entre os conceitos o de «mamarracho».

Elementos de leitura: os que já vimos, uma série de prédios, frequentemente vítimas de péssimas fotografias e de terríveis adjectivos, sobre os quais não se faz praticamente nenhuma análise.

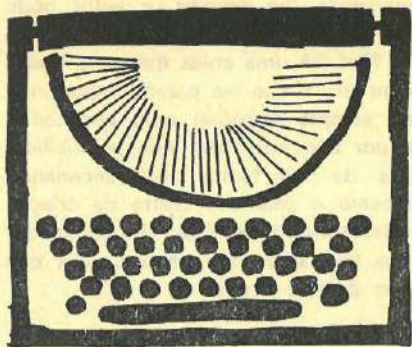
E a leitura só pode ser uma: as propostas do «Diário Popular» são incoerentes, não é possível definir uma categoria em que entrem todos os prédios considerados «mamarrachos» — e a palavra é de recusar não por ser deselegante ou demasiado dura mas porque designa uma realidade que não existe. O caminho que vai (por exemplo) do prédio Atlas ao da rua Braancamp e que, passando pela Caixa no Calhariz, termina no Eden é um caminho (teórico) que só existe ao nível da birra.

A opção conceitual reduz-se a evidências que não são evidentes: entra-se então pelo campo do gosto (do bom senso e do bom gosto...), mas dum gosto que o não é — pois que o gosto existe se existir uma educação e uma informação, e esta está de fora, como a seguir se verá.

Mas esta incoerência esconde uma não confessada coerência — que terá sido clara para muitos leitores: um deles escreverá que «não são os prédios à antiga portuguesa que vão modernizar a capital». Esta resposta a uma posição que o «Diário Popular» nunca defendeu explicitamente é elucidativa: muitos leitores leram na campanha um ataque à modernidade.

Não que o jornal a tenha atacado (nem isso, diria um nihilista...): «não somos contra o moderno», dirá mesmo o «Diário Popular». Mas, à partida, a palavra aparecia: prevenir os distraídos em relação ao que se está a fazer «em nome da modernidade». Invocada a palavra, não se procurou definir o que fosse a modernidade nem tão pouco averiguar se alguns ou todos os prédios classificados de «mamarrachos» tinham efectivamente sido postos sob o signo da dita. E como entre os exemplos verberados não figurava nenhuma casa que o «bom senso» identificasse com os antigos (qualquer coisa entre o ferro forjado e a casa portuguesa), como (para os mais cultos) o nome tutelar de Raul Lino foi equivocadamente evocado, a leitura da coerência oculta era possível — por exclusão de partes e não só.

(Continua na pág. 11)



entrevista com dalila rocha

D. R. — Eu não tinha nada a ver com o teatro, tinha feito aquelas coisinhas que toda gente fez nos liceus, até dancei em pontas, eu! Via o teatro que ia ao Porto, revistas, o Nacional, e lia. Nunca fui muito para ler histórias em quadrinhos, ia lendo umas coisas sobre o teatro, mas no fundo isso não teve nada a ver com a minha vida. Já lá vão tantos anos... Deixe-me ver se eu lhe sei dizer exactamente como foi. Tinha havido umas pessoas no Porto que queriam fazer um grupo de teatro, um grupo de teatro diferente, para levar o teatro a outras pessoas. Eu não tinha nada a ver com o grupo, era funcionária pública, trabalhava nos CTT, punha e tirava cavilhas... Houve umas pessoas amigas que me levaram uma noite à casa onde o grupo estava a começar a trabalhar. Eu subi aquelas escadinhas e estava lá em cima uma série de gente no meio de muitos livros, e todos a trabalhar muito. Eu nem sei como é que foi mas daí a bocado eu estava com as *Três Máscaras do Régio* na mão. «Conhece o Régio?» Sim, eu tinha lido. Mas digo-lhe mesmo que não sei como é que foi. Neste primeiro período o grupo não fazia muita coisa. Falava-se da necessidade da vinda de uma outra pessoa para nos dirigir e, entretanto, como havia os sócios, a gente começava a ensaiar. Muito se ensaiou nessa altura! Eu nem queria, tinha a minha vida, os meus compromissos. Mas quando passava ali pela rua de Santa Catarina eu tinha mesmo de subir aquelas escadas. Já nos dávamos bem, já éramos um grupo. E isto foi assim, sem fazermos espectáculos, durante mais ou menos um ano.

QUANDO LÁ CHEGUEI ESTAVA O ANTÓNIO PEDRO

Depois houve uma noite em que, quando lá cheguei, estava o António Pedro. Falou, fez uma apresentação, disse mais ou menos o que é que ele queria fazer, pediu para alguns

irem para um palcozito pequenino que lá havia para fazerem os exercícios, nem sei se era para demonstração dele, se era para já começar a tomar conhecimento dos possíveis actores. Eu disse que já que ali tinham o tal director, aquela primeira fase já tinha passado e achava que eu já tinha acabado. Mas também nem sei bem como é que dei comigo no palco a correr atrás da mosca que não existia, a ver passar o avião, a ter fome na rua a olhar para uma montra de bolos. Eu nem reparei que lá estava gente a ver, olhe, fiz lá aqueles exercícios todos. E continuei a ficar. Sempre a dizer que tinha a minha vida, que tinha os meus compromissos, que não tinha tempo, às vezes acabava o trabalho às 10 ou às 11, o trabalho era muito cansativo. Mas eu começava a precisar daquilo, sabem? Quatro meses depois foi a minha estreia, num espectáculo com três peças. Era uma adaptação da *Nau Catrineta*, *A Gota de Mel*, e a outra em que eu entrava, *O Pedido de Casamento* do Tchekov. Ai como eu gostei de fazer aquele papel! Na noite da estreia lembro-me perfeitamente. Olhe, quando o pano fechou pus-me a fugir do palco. Tiveram que me ir buscar para as palmas. Não sei, até talvez por eu ser um bocado ingénua, um bocado irresponsável, só me apercebi bem como eram as coisas durante a peça. O medo que eu tive! Eu nem olhei para ninguém, só tinha era vontade que aquilo tudo acabasse.

C. — Ora isso foi em...

D. R. — Deixe-me ver, o António Pedro tinha entrado em Fevereiro de 53, isto foi aí para Junho... Até essa altura tínhamos feito exercícios, claro muito diferentes dos que se fazem hoje, exercícios de improvisação, de colocação de voz. A ideia do António Pedro era muito sinceramente fazer um pequeno curso a sério, porque, está a ver, todos nós precisávamos muito, não havia ninguém que tivesse experiência de teatro (só o Vasco de Lima Couto é que tinha feito umas coisas no Nacional), era importante que hou-

vesse uma formação básica da representação.

MAS OS SÓCIOS QUERIAM ERA VER O ESPECTÁCULO

Mas o grupo vivia de sócios e por isso é que eu nunca acredito nestas coisas de sociedades porque, está a ver, os sócios queriam era ver o espectáculo. Aquele trabalho prévio não se via, não é? E era preciso montar os espectáculos. Foi um bocado por isso que a pouco e pouco o António Pedro foi deixando de poder fazer o que começou, foi passando a só poder ensaiar, e nós a termos de ter os espectáculos prontos em determinadas datas. Depois começou a haver o problema dos subsídios, da necessidade de estrear tantas peças por ano, começou tudo a atropelar-se e a viver num ritmo muito rápido para permitir a existência desse trabalho anterior que é fundamental.

C. — E onde é que faziam os espectáculos?

D. R. — Nessa altura não tínhamos sala própria, trabalhávamos no Sá da Bandeira, fazíamos assim umas tournées pela região, Leça, Aveiro.

Desde o princípio que tivemos bastante público, era uma coisa diferente no Porto. Estão a ver, que eu me lembro, nunca tinha acontecido isto. Parece que o Porto era uma cidade como muitas tradições, concertos e não sei quê, mas passava-se tudo dentro de um certo círculo, era tudo muito fechado. De modo que a formação do Teatro Experimental do Porto vinha corresponder a uma necessidade que era verdadeira.

IAMOS PARA O PALCO

C. — A Dalila referiu-se à necessidade que vocês todos sentiam de um trabalho prévio, básico. Depois como é que era o trabalho do António Pedro durante os ensaios?

D. R. — Líamos a peça, discutíamos os papéis, íamos desfibrando as dei-

xas uma a uma, até se ir encontrando o tom, o ritmo, o gesto... Depois era o costume, íamos para o Palco, o António Pedro trazia muitas vezes a marcação muito minuciosa, e íamos corrigindo. Havia as dificuldades que nasciam da pobreza dos nossos próprios meios. E não falo só dos meios artísticos mas dos próprios meios técnicos. Não foi uma nem duas vezes que o António Pedro trazia uma marcação muito bonita, «Dalila, esquerda alta», e depois era o homem das luzes que dizia «Mas aí fica na sombra» e não tínhamos, porque não tínhamos mesmo, nem mais um projector, uma luzinha qualquer, um pirilampo... O costume. Suponho que é assim sempre, não é? Depois claro, cai-se na rotina. Ensaio de um mês, estreia, dois dias depois começavam os ensaios da outra peça... Houve temporadas em que, com aquela meia dúzia de actores, nós chegámos a fazer sete peças. Era preciso, por causa dos subsídios que era a única maneira de a gente poder continuar. Estão a ver, começámos muitas vezes em Outubro sem saber se tínhamos ou não subsídio e íamos até Maio. Imaginem o que era preparar aquelas peças todas. A *Jornada para a Noite*, por exemplo, foi ensaiada em 18 dias. Estão a ver o que é trabalhar assim com poucos actores... com peças difíceis...

C. — Pois, era um reportório...

D. R. — Olhe, não é que fosse um reportório muito homogéneo, mas onde me parece que o TEP teve uma grande importância foi nessa escolha de reportório. Fizemos um teatro diferente de tudo o que se fazia nessa altura. Não começámos por fazer o *Ramada Curto*, nem aquelas peças que se usavam nessa altura. Está a ver, nós fizemos Shakespeare, foi com o *Macbeth* que abrimos o teatrinho, em 1956, fizemos as *Guerras*, fizemos modernos portugueses, o Santarém, o próprio António Pedro, depois clássicos universais como o Kleist, todos aqueles espectáculos do teatro moderno, o Synge, o Tchekov, a *Morte*



do Caixeiro, a Jornada para a noite, sei lá. O que me parece que era importante não era só a boa ou má qualidade dos actores — éramos todos uns actores incipientes — nem sequer dos espectáculos mas sim a qualidade do teatro. E o que interessa é que naqueles quinze anos em que por lá andei, fizemos realmente uma proposta de reportório diferente.

UM SÓ ENCENADOR

C. — Mas tudo isso estava ligado à permanência do António Pedro. Como actriz, o que pensa de trabalhar consecutivamente com um mesmo encenador?

D. R. — É claro que foi muito útil até porque o António Pedro, que tinha vindo de Inglaterra, onde tinha visto muito teatro, que queria fazer aqui um teatro não só oposto ao que por cá havia, mas também ligado ao pensamento do teatro de toda aquela altura, que tinha lido muito, era realmente uma pessoa extremamente competente. Mas estão a ver, com o ritmo dos ensaios, das estreias sucessivas, das peças proibidas que rapidamente tinham de ser substituídas (A Longa Jornada estreou-se quando tivemos de tirar A Promessa, o trabalho não só cai numa rotina da criação como deixa de render tudo aquilo que podia. E depois, claro, outros encenadores podem trazer outras coisas, e isto não é de modo algum dizer mal do António Pedro, mas aquele teatro que ele queria há vinte anos não podia ser o mesmo que se quer agora ou mesmo há dez. E a própria evolução do teatro acaba por ultrapassar aquilo que se queria numa al-

tura e que não havia tempo de preparar cuidadosamente. Não era só o ritmo da vida da companhia que acabava por nos ultrapassar, era também o ritmo da evolução do teatro. Trabalhámos com outros encenadores, mas o trabalho veio a perder uma das vantagens que com o Pedro tínhamos e que era a continuidade. Ou eram encenadores que inventávamos para uma emergência, imaginem que eu própria, que nunca quis nem quero, tive de encenar umas peçazitas... ou eram encenadores que a gente chamava de Lisboa e que iam lá fazer uma peça. Houve até alguns com quem gostei imenso de trabalhar. Mas o problema não é esse.

C. — Falou há pouco de o António Pedro trazer para os ensaios uma marcação rígida...

D. R. — Bom, não era bem rígida. Era minuciosa, era pormenorizada. Ele trazia os esquemas desenhados com bastante minúcia. Mas, claro, se me dava mais jeito dar dois passos e meio onde ele tinha marcado dois passos, isso não levantava um grande problema. Há todo esse trabalho de adaptar as marcações à representação, não é?

REPRESENTAR ESSAS MARCAÇÕES

C. — Há muitos actores que se sentem agora espartilhados nas marcações, que consideram uma marcação muito pormenorizada — isto é, aquilo que era uma novidade e uma ideia fixa dos primeiros tempos do António Pedro — um entrave à sua liberdade de actuação.

D. R. — Bom, eu não acho isso.

Como actriz compete-me interpretar aquilo que o encenador quer, ele é quem faz a interpretação do texto, ele é quem faz a encenação; o actor, parece-me, tem de saber representar essas marcações, tem de as saber vestir. É importante que não venha a ideia de que este movimento assim só é feito porque estava lá na cabeça do encenador, não é? É claro que há por vezes marcações que são muito difíceis, ou porque são desajustadas ao físico do actor, ou porque o actor não é capaz de lhes encontrar o geito, ou porque simplesmente o encenador errou, não é, porque o texto não admite aquela marcação nem aquele espaço. Mas eu por mim acho fascinante o trabalho das marcações, o desenho da personagem no palco, e tento sempre discutir, perguntar, enfim, saber as razões das marcações e encontrar-lhes a motivação. E, claro, depois é vesti-las, trabalhar com elas. É possível que num teatro em que todas as pessoas estejam verdadeiramente unidas não só no que pensam do teatro como no que pensam da vida, no que pensam de si próprias e unidas entre si, uma outra liberdade (mas não sei se é maior, sei que será diferente) existirá para o actor que de certa maneira terá uma maior responsabilidade. Mas no teatro em que eu trabalhei a marcação era realmente fundamental. Nos primeiros espectáculos porque supria as falhas de um grupo heterogéneo e sobretudo com uma grande falta de preparação teatral, quer dizer, do teatro mesmo. Quando um grupo trabalha há muito tempo junto e consegue encontrar as linhas de união entre as pessoas então não será talvez necessária uma

marcação tão precisa, o actor pode ter momentos de marcação livre, sei lá. Mas há uma coisa que está ligada com isto e que me parece importante: eu sempre trabalhei com encenador, e por enquanto não vejo possibilidades de um teatro sem encenador. Mesmo o chamado teatro de criação colectiva tem no fundo um encenador que não será uma pessoa, mas que é o próprio grupo.

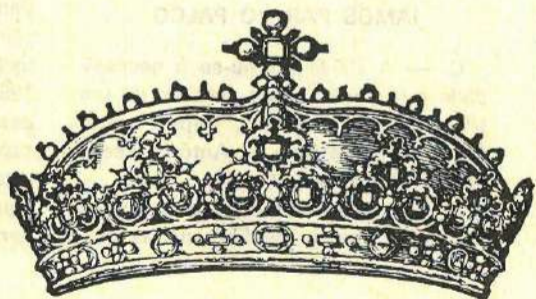
A MÃO DO VIOLINISTA

C. — A Dalila falou da preparação técnica conseguida sobretudo com o António Pedro durante o período de ensaios dos vários espectáculos. Mas também disse que não era aí, e sobretudo agora, que poderia encontrar uma verdadeira preparação.

D. R. — Ah, pois não, de maneira nenhuma. Vejamos. Mesmo sem pensar no que exige de preparação física do actor aquilo que hoje se vê fazer pela Europa fora, eu estou convencida de que o actor precisa mesmo de um exercício contínuo, como a mão do violinista que precisa de estar suficientemente musculada e treinada, ágil, para poder executar todos os movimentos necessários. No caso do actor, o que nós temos é esta voz e este corpo, e a inteligência, claro. Por isso, para além da preparação cultural que é indispensável, é necessário um treino constante e prolongado, para se poderem manter as condições em boa forma. Há exercícios que continuamente se vão descobrindo, e ainda agora quando cá estiveram aqueles professores do Conservatório, eu tive a possibilidade de frequentar um dos cursos. Foi uma coisa espantosa, porque, não sendo o curso, eles próprios o diziam, mais do que uma demonstração do que um curso devia ser, até porque foram só dois meses, mesmo assim aquilo que pudemos ver que podíamos aprender era realmente imenso. E sabem que estas coisas da preparação física tem a ver com outras. Não me vou pôr a ver a vida cor de rosa, mas o ambiente de trabalho criado naquelas trinta pessoas que o frequentavam mais ou menos regularmente era um ambiente de trabalho que eu nunca imaginei poder encontrar. Estávamos ali para aprender e estávamos ali mesmo para aprender. É claro que houve uma série de defeitos. Havia dificuldades, falta de salas, más condições de muitas das salas onde fomos parar, e acima de tudo o facto de ter sido impossível continuar. E é uma coisa que a gente não pode fazer sôzinha aqui em casa. É claro que eu me podia pôr aqui de manhã a fazer vocalizos e a fazer contorções mas até podia criar vícios muito graves, porque, simplesmente, não sei. Nem nenhum de nós sabe. Não conhecemos os exercícios, não conhecemos as técnicas. Precisamos na verdade de pessoas que a isso tenham entregado toda a sua vida e que nos possam orientar, que nos possam corrigir. Tivemos três professores, mas é claro que há mais, que há outros, noutros países, em Inglaterra também. E eu acho que era fundamental que houvesse uma espécie de curso permanente com entradas livres onde os actores profissionais pudessem ir, não digo todos os dias porque há os trabalhos, os ensaios, mas muitas vezes. E acho que competia à Fundação Gulbenkian, que para além das boas instalações e da facilidade que tem para iniciativas deste género, tem dinheiro. E já que ninguém mais tem parece-me que é realmente de exigir, para o bem de to-

EDITORA ARCÁDIA, S.A.R.L.
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
apresentam

José Cardoso Pires



DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO

Ilustrado por *João Abel Manta*

SIMULTÂNEAMENTE EM PORTUGAL E NO BRASIL



dos nós, que este começo que foi ótimo e extremamente útil, não tenha ficado como boas recordações de apenas dois meses.

É com iniciativas deste género, e com as muitas coisas não só já técnicas, mas com a atitude mental que isto pressupõe e provoca, que eu creio que é possível insuflar qualquer sangue neste teatro anémico.

C. — A Dalila falou também de um curso que o António Pedro queria dar. Não lhe parece que esse trabalho contínuo com um encenador acaba por dispensar esse trabalho básico e acaba por ser a preparação ideal de um actor?

D. R. — Não, acho que não. Há coisas que nunca chegam a ser tratadas; está a ver, nos ensaios o problema é executar e criar a partir dessa execução, ficam muitas coisas em silêncio. Eu tenho de fazer este gesto e esta movimentação mas é claro que num ensaio não é o sítio para eu aprender as posições básicas que me permitem esse gesto ou esse movimento, não é? É claro que, à falta desse curso, o António Pedro sentia a necessidade de, muitas vezes, nos ensinar antes de nos dirigir. Mas, claro, havia o tal ritmo de companhia...

**UMA PESSOA ENSAIA,
ENSAIA, ENSAIA**

Um ritmo de tal forma intenso que muitas vezes uma pessoa ensaia, ensaia, ensaia sem nunca encontrar a forma certa, sem chegar a apanhar o papel. E vai-se para a estreia, e faz-se a carreira da peça — que até pode ser um sucesso — sem nunca se ter conseguido fazer realmente o papel. Há muitos papéis que eu fiz e que eu sinto que não acabei, que ficaram ainda em branco, nos ensaios. E, estão a ver, o muito que aprendi com o palco não chega para tudo, há uma preparação básica que nós não tínhamos, éramos realmente um grupo de actores que tentava suprir estas falhas com um estudo muito grande dos textos, dos autores, dos problemas ligados com os personagens, etc., mas éramos incipientes.

C. — Mas por exemplo, na *Longa Jornada* a Dalila com três anos de teatro mostrava um grande virtuosismo técnico para além evidentemente das qualidades de actriz.

D. R. — Viu? Sabe, embora tenha sido tudo feito em dezoito dias, e não era só o facto de ser um papel enorme, era a responsabilidade, era a dificuldade de interpretar, foi um papel trabalhado. Olhe, nessa altura nós estávamos a fazer a *Bilha Quebrada* do Kleist, eu não entrava quase, só fazia uma passagem. E estava lá em cima, fechada na secretaria do teatro, já pronta, ia o contra-regra chamar-me, eu

estava ali a estudar o papel, a aproveitar todo o tempo, sim, porque quando o António Pedro me disse que tínhamos de fazer aquilo, nem havia tempo para pensar. Começamos logo. Mas reparem. Apesar do pouco tempo que tivemos, foi um papel muito trabalhado, mas não podem imaginar o meu medo, sim porque eu tenho medo, que é que querem, naquela estreia. Quando subiu aquele pano e nós tínhamos de estar ali, eu estava que não podia mais. Porque estão a ver, estava ali o público e um actor não pode ir para ali fazer uma coisa qualquer, sem preparação, sem cuidado. Há um respeito pelo público que é fundamental, não lhe podemos servir qualquer coisa atamancada, sem estar realmente trabalhada. Porque um actor é na verdade, antes de ser actor, um cidadão e é disso que muita gente se esquece.

C. — É que isso também me parece que foi uma das propostas do TEP. A de que um actor é uma pessoa antes de estar a representar, e é uma pessoa quando está a representar.

D. R. — Sim, de certo modo. Houve muitas alturas em que os actores saíram do seu papel de actores, pintávamos os cenários, arranjávamos as coisas porque havia o teatro que era realmente o que era importante.

ACONTECEU DE TUDO

A esse respeito nós tivemos uma vez uma história muito engraçada. Fomos a Seide fazer um espectáculo de homenagem ao Camilo, com o *Morgado de Fafe Amoroso*, o António Pedro tinha lá ido antes e escolheu o único sítio que qualquer pessoa do teatro, mesmo muito leiga, teria escolhido: há uma rampa que desce para a casa do Camilo, o António Pedro é claro que mandou pôr o estrado no sítio mais baixo. Está visto, chegámos lá e o palco estava montado nem mais nem menos do que no cimo da ladeira. Era para desimpedir a passagem para a casa porque tinha havido uma cerimónia oficial de tarde e as personalidades todas tinham de entrar pelo portão. Não tivemos outro remédio: a gente julgava que estaria uma centena de pessoas e para isso não haveria grande mal. Chega a hora do espectáculo e estava o largo cheio de gente, gente que tinha vindo de motos, de camionetas alugadas, de carrinhas. Tinham vindo para ver a cerimónia oficial mas também para ver o Teatro. Começámos: e não podem imaginar o chifrimos daquilo. As primeiras filas ainda nos conseguiam ver. Agora o resto via lá umas cabecinhas aos pulos. Com toda a razão eles começaram a buzinar com as motos, a andar do lado para o outro. Aconteceu de tudo. Havia uns rapazes que se tinham empoeirado numas árvores e uns que

ficavam ao lado do nosso estrado e, olhem, devem ter achado o espectáculo muito diurético. Nós para lá andávamos, mais cena menos cena pelo meio do primeiro acto. Mas é claro que aquilo não podia continuar. Tremíamos que nem varas verdes. «Ai que ainda nos lincham a todos!». Sim, que uma multidão zangada não é qualquer coisa. O Pedro então decidiu meter a banda de música que havia no espectáculo e lá nós fomos esgueirando do palco para o sítio onde nos mudávamos e logo para a camioneta. O António Pedro anunciou ao microfone que era impossível continuar com o espectáculo.

Agora, para além do facto de esta história ter uma certa cor, o que eu queria dizer é que no fundo este público tinha toda a razão. A culpa não era exactamente nossa, mas o que nós estávamos a fazer não era certo ou justo. Estávamos realmente a desrespeitar aquele público. Aquelas pessoas que tinham vindo de longe para nos ver, não é?

C. — A Dalila já se referiu às tournées do TEP. Vocês saíam com regularidade? Qual era a importância real das tournées na vida do TEP?

D. R. — O que vocês me perguntam dava para falar uma noite inteira. Olhe, havia umas saídas que fazíamos a Lisboa e íamos todos os anos a Coimbra uma ou duas vezes. O público para quem íamos trabalhar não era, ao fim e ao cabo, muito diferente do nosso público no Porto. Estudantes, intelectuais, média burguesia, o costume. De qualquer maneira, eu gostava dessas saídas. No Porto a gente acabava por não falar dos espectáculos com ninguém. Era uma vida muito intensa. E eu, por exemplo, estava para lá no meu camarim e era do teatro para casa, da casa para o teatro. Nestas saídas havia colóquios, discussões, eram sempre momentos de grande interesse pelo teatro. Mas havia um outro tipo de saídas de que todos nós gostávamos realmente muito mais. Era quando a gente tentava trabalhar para um outro tipo de público, em sítios onde se calhar nunca tinha havido teatro, nessas aldeolas das Beiras, do Minho, sei lá. Uma vez em Guimarães, tínhamos o estrado montado ao pé do Castelo, a aproveitar aquele declive. Só vos digo, havia tanta gente por ali — os bilhetes eram muito baratos — que começaram a juntar-se à nossa volta e às tantas aquilo já era teatro de arena, com as pessoas todas sentadas atrás de nós e nós a termos de passar pelo meio deles para nos irmos mudar. É a mesma história daquelas pessoas que não gostam de banana porque nunca comeram ou de ananás porque tem picos. O que acontecia é que aquele público que realmente nunca ou quase nunca tinha visto teatro

- Com ANTÓNIO PEDRO
O PEDIDO DE CASAMENTO
de Tchekov
- A NAU CATRINETA**
de Egipto Gonçalves
- A VOZ HUMANA**
de Jean Cocteau
- ANTIGONA**
de António Pedro
- A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE** de Arthur Miller
- MACBETH**
de William Shakespeare
- GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA** de António José da Silva
- SOL NA FLORESTA**
de Romeu Correia
- O VALENTÃO DO MUNDO OCIDENTAL** de John Millington Synge
- O JOGADOR**
de Ugo Betti
- REQUIEM**
de Faulkner - Camus
- A PROMESSA**
de Bernardo Santareno
- O CRIME DE ALDEIA VELHA**
de Bernardo Santareno
- JORNADA PARA A NOITE**
de Eugene O'Neill
- LINDA INES**
de Armando Martins Janeira
- MAR**
de Miguel Torga
- E URGENTE O AMOR**
de Luís Francisco Rebelo
- AUTO DE JUSTIÇA**
de Francisco Ventura
- O MORGADO DE FAFE AMOROSO**
de Camilo Castelo Branco
- QUANTO IMPORTA SER LEAL**
de Óscar Wilde
- Com AUGUSTO GOMES
UM DEUS DORMIU LÁ EM CASA
de Guilherme de Figueiredo
- Com JOÃO GUEDES
O TIO VANIA
de Tchekov
- CREDORES**
de Strindberg
- HEDDA GABLER**
de Ibsen
- A MORDAÇA**
de Alfonso Sastre
- O VAGABUNDO DAS MÃOS DE OURO**
de Romeu Correia
- Com MÁRIO BONITO
MADRUGADA
de Buro Vallejo
- Com PAULO RENATO
GORGONIO
de Tulio Pinelli (como assistente)
- O SEGREDO**
de Michael Redgrave-Henry James
- Com JACINTO RAMOS
JORGE DANDIN
de Molière
- O BEM AMADO**
de Neil Simon
- Com ROGÉRIO PAULO
TODOS ERAM MEUS FILHOS
de Arthur Miller
- OS HOMENS E AS ARMAS**
de Bernard Shaw
- ENCENAÇÕES:
FALAR VERDADE A MENTIR
de Almeida Garrett
- A SOMBRA DA RAVINA**
de Synge



estava realmente interessado, preocupava-se. Soubemos de gente que fazia quilómetros a pé com um gazómetro, de bicicletas... É claro que a gente tem de se habituar às condições, no princípio metem-se com a gente, puxam-nos as saias, sobretudo os miudos, olham para nós como se a gente fosse realmente uma coisa do outro mundo, porque tudo aquilo é estranho e fascinante. Mas há, como já se diz e toda a gente diz, um enorme público possível. Houve muitas coisas que a gente quis fazer mas nem sempre encontrávamos possibilidades. Lembrou-me de um ano em que escrevemos às várias Câmaras Municipais a propor a compra de uns quantos espectáculos. Fazíamos a tournée assim: de terra em terra e com cada Câmara a pagar os espectáculos dentro do Concelho.

No fundo o que nós pedíamos era muito pouco: que pagassem as deslocações e que dessem qualquer coisa para a sobrevivência, porque vocês sabem muito bem como é que nós os actores somos todos um bocadinho andarilhos, não é? Pois recebemos a resposta de duas ou três e pronto, muitas nem sequer se deram ao trabalho de responder. Tivemos de desistir da ideia, mas a mim ainda hoje me parece que havia uma possibilidade muito grande de se poderem fazer coisas deste género.

C. — Mas no Porto trabalhavam apenas para o público dos sócios do Círculo de Cultura Teatral?

D. R. — Não, nós sempre quisémos alargar o público e tentar encontrar outras maneiras. A Câmara comprava-nos um espectáculo para umas tantas sessões gratuitas ou realmente muito baratas. Houve até um ano em que nos lançámos a uma experiência engraçadíssima. Pusémo-nos a fazer teatro ao ar livre no Porto. Conhecem a Sé? Foi mesmo na Noite de S. João, a gente julgava que não ia ter quase ninguém. Pois no meio dos foguetes a rebentarem por todos os lados, com imenso público, lá fizemos o espectá-

culo. E no dia seguinte pensávamos: bom, chegamos cá e já cá não temos o palco. Pois não só tínhamos o palco como tínhamos os mesmos espectadores da véspera que tinham trazido cobertores — o Porto é húmido, não é? — e os amigos todos. Intervinham até porque já sabiam a peça, avisavam as pessoas, «olha que aquele...». E depois houve uma vez que foi realmente uma das que me deram mais prazer: foi uma vez em que o TEP foi fazer um espectáculo a uma fábrica, à EFACEC. Olhem, o palco foi montado sobre quatro transformadores, até me lembro que o pano de boca era puxado por uma grua. Havia muitos operários com as famílias. É que a empresa não só deixou fazer o espectáculo dentro da fábrica como até dentro das horas de trabalho. Sabem como é que eram as pancadas de Molière? Eram as sirenes de chamamento ao trabalho. Estavam todos de pé. Eu não representava nesse espectáculo, só o encenei, e por mal dos meus pecados só lá pude estar no princípio. Mas depois vi as fotografias. Acho que para os meus colegas deve ter sido uma coisa linda: é que realmente nós conseguimos parar o trabalho de uma fábrica só para fazer Teatro. Conseguimos levar o Teatro à Fábrica, o que eu acho que é mais importante do que levar a Fábrica ao Teatro.

UMA JANGADA PODRE

C. — O TEP foi então uma experiência muito rara no teatro português. Porque é que a Dalila abandonou essas condições de trabalho?

D. R. — Bom, sabem que é muito fácil romantizar todas estas coisas, fazer de tudo isto uma imagem muito bonita. Mas sim, realmente o TEP sobretudo nos seus princípios, era uma coisa muito bonita. Depois foi tudo aquilo que falámos um bocadinho, a rotina, o ritmo, as dificuldades todas. No fundo, quando saí tinha duas hipóteses: ou ceder, e era ceder muito, ou vir para casa cozer batatas. No

fundo foi só isso: vim-me embora. C. — Para Lisboa...

D. R. — Para Lisboa. Vim trabalhar para uma companhia que o Jacinto Ramos — com quem eu já tinha trabalhado no TEP, no Jorge Dandin do Molière — ia organizar ali para o Villaret. Mas entretanto meteu-se uma outra coisa, o Jacinto telefonou-me uma madrugada para o Porto a dizer que ia fazer uma peça para o Vasco Morgado, *O Bem Amado*, e se eu me importava de a fazer porque realmente assim eu começava logo a trabalhar e depois então íamos para o Villaret. Eu disse que sim, aquilo não me interessava muito mas tinha evidentemente algumas vantagens pessoais. Depois quando cá cheguei fiquei muito espantada porque ia fazer a mãe do Virgílio Teixeira (que nessa peça se estreava no teatro). Só havia uma solução: era fazer outra vez um papel de composição, muitas rugas e cabelos brancos, muitos tiques, assim uma caricatura. Olhem, apanhei pancada da crítica que eu sei lá. É possível que até tivesse razão, mas não sei. Eu nunca tinha feito um trabalho daqueles, numa peça daquelas e realmente senti-me muito pouco à vontade. Não por causa dos meus colegas, que foram muito simpáticos para mim. Mas porque aquilo que eu penso do que é a profissão não é exactamente aquilo que a maioria dos meus colegas pensam. Em Lisboa encontrei muitos «profissionais» e eu fui sempre «a» que vinha do TEP. Ainda hoje me fazem sentir e aliás foi logo uma das primeiras coisas que me disseram aí num café. Mas que querem? Há uma maneira que eu tenho de ver a profissão que não se sujeita a todas as coisas que em Portugal se fazem, não é? Nunca me perguntaram o que é que eu penso da profissão e do resto e se isso importasse para ter a carteira profissional, se calhar nunca ma tinham dado.

C. — A sua experiência profissional em Lisboa acaba por não ser muito agradável.

D. R. — Era o que todos me diziam, todos os meus colegas que tinham estado «aqui». Eu chamo a isto «aqui», porque na verdade ainda me sinto e sei que estou segregada. Era a selva. Já o sabia. Mas ainda não me tinha doído na pele. É impressionante, mas não consegui encontrar aqueles «guardiões» da selva que apontassem por onde é que se sairia dela ou se sobreviveria por inteiro dentro dela. Eu bem procurei. Houve mesmo um «colega» que muito amavelmente se ofereceu para me arranjar trabalho... fora do teatro. Mas porque é que a gente para aqui está a falar de teatro? Vocês reparem bem, o teatro acaba por não ter qualquer peso na vida portuguesa. É uma coisa que se faz entre o Saldanha e o Parque Mayer. Ou lá em cima na travessa do Passos Manuel. Vocês vão-me bater mas é possível que a única companhia portuguesa que realmente tem uma importância no País seja a do Rafael de Oliveira que lá pela província, com um repertório ultrapassado, limitado, talvez sei lá que mais, faz realmente teatro em muitos sítios e um teatro que aquelas pessoas, que se calhar não sabem o que é um bife, compreendem e gostam. Com todas as limitações que se lhe possa apontar, é aí que eu vejo um ponto de partida para a divulgação sistemática do teatro para um povo que não se confina ao Saldanha e à travessa de Passos Manuel. De resto não há só duas ruas em Portugal... Fala-se muito no que nelas acontece e enchem-se páginas talvez porque seja mais fácil e não levante muitos problemas, ou porque não se sabe ou não se pode falar de outras coisas. Mas eu digo-lhe, preferia ler coisas sobre o preço da vitela do que sobre «este» teatro. Por muito que vocês queiram, e por muito que se fale «disso», o que é o teatro em Lisboa? Uma jangada podre a andar por cima de um mar de lama. Sem ninguém saber onde é que estão as bóias. Sem ninguém saber onde é que estão os balões de oxigénio.



A PROPÓSITO DOS «MAMARRACHOS»

O «CAMARTELO» — OU MAIS CONFUSÕES

A referência ao «camartelo» destruidor de prédios valiosos — feita logo no início da campanha — é um modelo das confusões criadas à partida.

Vejam. Uma coisa é a necessidade de evitar a destruição de certos prédios significativos independentemente da sua integração no tecido urbano (exemplo: o animatógrafo *modern style* do Arco Bandeira); outra coisa, muito diferente, é a destruição de prédios em boas condições de funcionamento devido à especulação imobiliária. No segundo caso temos um fenómeno de massa, no primeiro uma manifestação mais restrita e importante numa perspectiva histórico-documental.

Mais: uma coisa é o problema da estética da fachada e outra, muito diferente também, o problema da destruição de prédios (significativos ou não). Ambos os problemas são reais, ambos têm de se inserir em conjuntos problemáticos mais vastos sem os quais não têm resposta (a estética da fachada na estética urbana, a destruição dos prédios no condicionamento social em que se processa a construção civil e a exploração de imóveis urbanos).

Ambos os problemas se relacionam um com o outro — mas não parece que numa análise de fenómeno urbano se deva privilegiar a sua articulação: quem diria que todas as fachadas seriam óptimas se não houvesse destruição de prédios e, inversamente, que não haveria destruição de prédios se as fachadas fossem excelentes? (Não parece que os proprietários que acham belíssimas as fachadas dos seus prédios se coíbam de os demolir quando as rendas são antigas...). O «Diário Popular» reparará na confusão — a más horas, e sem extrair as lições.

O PODER DE CONSTRUIR

Entre a fachada e o «camartelo» surgiu, na polémica, o arquitecto: este seria — ou não seria — responsável pelos «mamarrachos» — não seria porque não assinava os projectos ou porque apenas se limitava a assinar, deveria portanto assiná-los (sugestão de J. A. França), pelo contrário seria a ganância especulativa a causa de tanta fealdade, não teríamos bons arquitectos, etc.

Tudo isto se fez alegremente e com pouco método: não se procurou identificar o circuito da construção civil em Portugal, nem analisar o papel do Estado, das Câmaras, dos proprietários (de terrenos e de prédios), dos engenheiros e dos arquitectos — e, em relação a estes, se não se analisou o seu lugar no processo de produção do prédio, tão pouco se averiguou o que era (e como) a sua formação.

OS MÉTODOS JORNALÍSTICOS

Os métodos jornalísticos de que sai esta campanha parecem francamente reprováveis. Vejamos.

Iniciada a polémica, o jornal justifica a sua campanha em nome do direito de os não-especialistas criticarem arquitectura: «um dos itens mais alarmantes da carta do arq. Roxo — diz o jornal respondendo à primeira intervenção discordante — é a leviandade com que arroga o direito de exigir que a crítica a peças arquitectónicas tenha de ser feita por pessoas directamente ligadas à Arquitectura».

Não fora isto que o arq. Carlos Roxo exigira. Mas importa-nos aqui tentar isolar o problema principal: terá um órgão de informação o direito de iniciar uma campanha sem ter obtido o máximo de informações — ou um grau razoável de informação — sobre o problema que debate?

Naturalmente que todos os cidadãos têm o direito de opinar sobre todos os assuntos da sua comunidade — e não só de opinar, pois deveriam ter também o direito de decidir. Mas um jornal — ou quem se associe para fazer propostas públicas — tem também o dever de se informar; entre o mito tecnocrata — só os especialistas fariam das especialidades, todo o real seria especial — e a apologia da irresponsabilidade — qualquer um, pelo simples facto de existir, está igualmente qualificado para emitir opiniões sobre todos os assuntos — há um espaço que pode e deve ser construído pela análise fundamentada daquilo que se discute e propõe.

Um outro aspecto de método é a forma por que foram apresentadas as várias peças da campanha.

Afirmou o Diário Popular que «se

publicarão todas as opiniões, contrárias ou não à intenção de denunciar os «escândalos» urbanísticos ou arquitectónicos sem cuidar de quem os subscreve ou que interesses parecem defendê-los, desde que tais opiniões obedecem a essa linha fundamental da polémica: da discussão nasce a luz». E, de facto, foram (têm vindo a ser) publicadas opiniões divergentes: umas apoiando o zelo anti-«mamarracho», elogiando a campanha, mas discordando dos exemplos apresentados (José Augusto França, arq. Januário Godinho, por exemplo); outras, por fim, discordando não só dos exemplos mas também da campanha em si mesma: carta do arq. Carlos Roxo, carta do Sr. José Pires de Brito, carta colectiva de Pedro Brandão, Francisco Sequeira, António Mendes, Samuel Duarte e Eduardo Miguel Martins, depoimento do arq. F. Keil do Amaral.

Ora, enquanto as opiniões dos dois primeiros grupos foram publicadas sem comentários do jornal (ou com comentários elogiosos), os autores do último grupo foram sistematicamente zuzidos e em relação a nenhum deles o «Diário Popular» se coíbiu de fazer ataques variados: possíveis erros gramaticais (de que aliás o jornal não está isento, como se vê pelo sublinhado nosso na citação acima), insinuações não insinuações (em referência à carta colectiva diz o jornal: «a desobrigada publicação desta epístola apaixonada e, por certo, desincumbida defesa do arquitecto Carlos Roxo (...), sublinhado nosso.

Esta posição é tanto mais insus-

tentável quando o «Diário Popular» não se preocupa muito em tomar posição quando surge um problema importante: «O sr. arquitecto Carlos Roxo afirmou, há dias, que os grandes responsáveis do que se passa, em matéria de descaracterização e de hibridismo de Lisboa são os construtores. O gerente Pires declara que são os arquitectos e a tal comissão de Estética da Câmara Municipal. Ao «Diário Popular» só resta dizer: meus senhores, ponham-se de acordo, por favor, para todos vermos como é...»

PARA LÁ DAS FACHADAS

O interesse que a campanha contra os «mamarrachos» despertou em estratos muito diferenciados do público e da população revela que a organização do espaço urbano, a casa e a cidade são problemas reais, cada dia mais importantes. O mesmo sucede com a organização comercial da construção. E é significativo, a este respeito, como foi rapidamente extravasado o quadro estrito em que o «Diário Popular» começou por situar o problema: da fachada cedo se passou em desordem para outros problemas.

Não se passou bem: o «Diário Popular» resolveu abordar incoerentemente um dos muitos problemas da casa em Portugal — o problema da fachada — misturando-o com outros, esquivando-se oímplicamente a tomar uma posição que não fosse de defesa da sua inicial incoerência.

Desta vez, Deus não escreveu direito por linhas tortas: mal colocada à partida, a questão não poderia ter uma resposta. Mas a própria incoerência da campanha terá levado alguns a pensar que para lá das fachadas há mais problemas. Será preciso recomeçar.



1972
ANO INTERNACIONAL DO LIVRO
30.º ANIVERSÁRIO DA PORTUGÁLIA EDITORA

OBRAS DE

JOSÉ GOMES FERREIRA

Reedições

PORTUGÁLIA EDITORA

Distribuidores exclusivos: Livraria Bertrand

POESIA II — 4.ª edição

A MEMÓRIA DAS PALAVRAS — 3.ª edição

POESIA I — 4.ª edição

POESIA III — 4.ª edição

POESIA IV — 2.ª edição

O MUNDO DOS OUTROS — 4.ª edição (no prelo)

AVENTURAS MARAVILHOSAS DE JOÃO SEM MEDO
2.ª edição (no prelo)

IMITAÇÃO DOS DIAS — 2.ª edição

TEMPO ESCANDINAVO — 1.ª edição

O IRREAL QUOTIDIANO — 1.ª edição

5

A CRIAÇÃO CULTURAL NA SOCIEDADE MODERNA de Lucien Goldmann; tradução de João Assis Gomes e Margarida Sabino Morgado, Editorial Presença, Lisboa, 1972.

Este livro é composto por seis textos, que vão de 1965 a 1970, dos quais um estava inédito e os outros dispersos por publicações diversas, e cuja reunião, aqui, explica que por vezes se repetam as definições de certos conceitos, ou mesmo, momentos de uma determinada análise. Para além disso verificamos que estes textos se situam a diferentes níveis da elaboração do pensamento de Goldmann.

Num 1.º grupo, aquele que mais directamente justifica o título, estuda-se a «Possibilidade de acção cultural através dos mass-media» e sua eficácia possível, desde que não se separe da «acção económica, social e política», «A revolta das Letras e das Artes nas civilizações avançadas», e «As interdependências entre a sociedade industrial e as novas formas de criação literária». Integrando enunciados de carácter metodológico e propostas de descrição e análise, estuda-se a «criatividade cultural» no seio de uma sociedade cujos «mecanismos de auto-regulamentação» conduzem a um «estreitamento do campo da consciência» e a um consumo cultural puramente passivo e consequentemente desorientador e «integrador». As obras literárias surgirão como um caso específico dessa «criatividade» que é levada a revoltar-se «sob dois aspectos diferentes e complementares». Um será o da «revolta formal», que consiste na «invenção de novas formas» ou de «uma linguagem nova», o outro será o das obras em que a revolta surge como «tema, preocupação central e estruturação». Embora não haja nenhuma conotação pejorativa associada ao termo «formal», e Goldmann compreenda essa «invenção» como uma necessidade estética e «histórica», a formulação adoptada, a distinção em dois aspectos começa por correr o risco de parecer recobrir a perigosa oposição forma-conteúdo. Pode mesmo perguntar-se qual o grau de pertinência deste problema da «revolta» (algo de tão vago e de tão simplista), sobretudo nesta formulação, cuja imprecisão terminológica e conceptual se presta a equívocos que limitam o seu valor operatório. Este estudo, que convergirá para uma análise do teatro de Genet (análise e obra propostas como exemplos), apoiar-se-á em vários conceitos e operações que caracterizam a metodologia de Goldmann, e ajudam a desenhar o seu «lugar» teórico.

Assim, encontramos a articulação da categoria da «totalidade» (que será explicitada no último texto) com a noção de homologia e as de «compreensão» («descrição de uma estrutura significativa e dos seus vínculos internos», e de «explicação» (integração numa estrutura mais vasta, englobante). A noção de homologia é um dos conceitos fundamentais do «estruturalismo genético» de Goldmann, e é suficientemente maleável para suportar o estabelecimento de uma modificação da sua natureza, tendente a acompanhar a evolução das formas romanescas de que procura dar conta. O seu funcionamento, aqui, pressupõe uma prévia periodização do capitalismo (várias vezes referida como necessária). Assim, acompanhando as várias fases da sua história económico-social, haveria a passagem do «romance clássico de herói problemático» (cf. Lukacs) ao romance em que a personagem se começa a dissolver (e que tem como alternativa episódica o romance de personagem colectivo), e finalmente o aparecimento do Nouveau Roman. Este esquema de «explicação» parece no entanto deixar de fora determinadas franjas ou zonas da realidade romanesca. É o que podemos ser levados a suspeitar sobretudo quando verificamos que os exemplos são predominantemente escolhidos na literatura francesa (excepções principais: Joyce, Kafka e Musil só nomeados).

De qualquer modo o «estruturalismo genético» de Goldmann, como pensamento sociológico marca um progresso (numa história não linear), em relação às noções de «reflexo» ou de «influência» da sociologia positivista e dos desvios positivistas do marxismo, assim como em relação aos conceitos «anti-forma». Os limites teóricos do pensamento de Goldmann como «sociologia da literatura» são talvez mais claros do que como «sociologia da cultura», e isso desde logo porque as suas análises e os seus conceitos operatórios se verão necessariamente confrontados com os de uma teoria da literatura que se vai fazendo. O que acontece aqui é que se parte com uma base muito grande de pressuposições acerca daquilo que se designa por «criação literária». Ser-nos-á dito apenas que se trata da criação de um «universo imaginário» (distinguindo-se por exemplo do universo conceptual da filosofia), mas esse carácter «imaginário» será pouco esclarecido através de uma comparação com «a função individual do imaginário posta em relevo por Freud»;

comparação — oposição, aliás, de uma pertinência nebulosa.

Um outro grupo de textos, que por sua vez justifica o subtítulo do livro («Para uma sociologia da totalidade») move-se ao nível da epistemologia, trabalhando sobre algumas das categorias fundamentais do pensamento dialéctico (a de totalidade e a de identidade parcial do sujeito e do objecto) e sobre os conceitos de sujeito e de funcionalidade. Situando-se duplamente, em relação à polémica com o estruturalismo, e ao lugar do investigador na luta ideológica e social, estes textos são aqueles em que mais facilmente se poderão compreender a importância e os limites deste pensamento que, sobretudo quando, no último, esboça análises de carácter mais claramente político, parece singularmente confuso e desorientado pela ausência de uma determinada perspectiva, ao mesmo tempo ampla e rigorosa.

Finalmente, o primeiro texto do livro situa-se entre estes dois grupos apontados e nele se manipula um conceito cuja existência ajuda a distinguir a sociologia dialéctica de uma sociologia positivista e que, implícita e mesmo explicitamente, funciona nas análises de Goldmann. Trata-se do conceito de «consciência possível» distinguindo-se do de «consciência real» (único que a orientação positivista pode enquadrar). Goldmann procura estabelecer a possibilidade de o encarar «no plano da comunicação e da transmissão de informações» para aí poder estudar as suas possibilidades operatórias. Para isso deduzi-lo-á de Marx e da prática histórica que conduziu a Outubro de 1917. Convirá talvez acentuar que o valor pleno deste conceito surge da sua integração na luta histórica, ao nível dos processos de conhecimento e de transformação e mesmo da elaboração conjuntural dos «passos» dessa luta.

B. L.

6

ESCREVER UM POEMA de José Diniz, col. Poetas Contemporâneos 1, Lisboa, 1972.

Trata-se de um livro composto por 38 poemas de dimensões muito diferentes (de 3 a 118 versos), o que pareceria indicar uma certa variedade de formas e de processos. Essa aparente diversidade dissolve-se, no entanto, na unidade do lirismo confessional. E assim teremos que, jogando-se sempre a presença moral, emotiva e afectiva de um «eu» (o do A.), os poemas se distribuem por dois grupos, evidentemente não estanques: num, encontramos uma atitude «ideológica» repetidamente dita, ou melhor, uma ideologia que se «confessa» como confissão de um «eu»; noutro, a «expressão» de sentimentos e emoções «próprias» («estados de alma»). Acontece que, nesse primeiro grupo, essa «expressão» surge como ponto de partida e mesmo como princípio organizador do poema («ao som dos lamentos/ das vítimas de Hiroshima/ caio num universo/ de notas já mortas/»).

Dentro da unidade acima referida, os eixos de sentido que implícita e explicitamente organizam o livro são os da esperança e da revolta, da indignação e da solidariedade, do desespero e da coragem, da angústia e do amor. Os modos de manifestação destes temas são facilmente reconhecíveis, e deve compreender-se que essa facilidade e a acessibilidade das suas «chaves» reduzem fortemente as possibilidades dinâmicas do dizer. A codificação estrita a que se obedece resulta na pobreza ou inexistência de um trabalho transformador que dê às palavras o movimento que se supõe existir na vida que mecânicamente (ou através de cansadas metáforas) pretendem «exprimir».

Essa «obediência» lê-se na repetição dos tiques de uma retórica dessorada, na qual se perde toda a violência que se pretendia conseguir, e isso porque esses tiques implicam uma banalização, a ausência de um trabalho — «em cada coração / em cada cidadão / há sempre uma carta / há sempre uma vida / por escrever / por saldar / chegada a hora de sofrer / chegada a hora que há-de ser //» — «enquanto os braços forem dons dispersos / sobre areia / seca //» — «povo com fome / mata / ou geme baixinho / não morre sozinho //». Os poemas que mais se afastam deste tipo de «clichés» são aqueles em que a linguagem se tenta libertar destes «bordões» imagéticos e conseguir uma dinâmica própria mais autónoma. Aí, o problema é o de uma certa inabilidade e o recurso a outro tipo de facilidades. Dois poemas que relativamente se isolam («Dedos» e «Lâmpadas») ficam-se no entanto pelo gratuito jogo da aliteração das consoantes iniciais das palavras do título.

Há neste livro uma boa vontade, uma boa intenção, um propósito de testemunho ideológico

UM LUGA

François Castex
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
E A GÉNESE DA «AMIZADE»
Livreria Almedina, Coimbra, 1971

Uma primeira boa-nova que esta edição traz: um assunto português (e inexplorado por indígenas) é motivo de uma tese de doutoramento, apresentada por um francês (Iusophile, donc) na Faculdade de Letras de Toulouse. Tudo leva a crer que a tese como tal tenha sido aceite. Entretanto, em Coimbra, a Livreria Almedina resolve (lá saberá porquê) editar uma tradução que vai pedir aos Snrs. Narino e Melro (?). E é aqui que as coisas começam a mudar de tom.

Ora bem — de que é que se trata afinal? Quatro grandes partes constituem a obra:

Na primeira, a de maior «substância», a do «pensamento», começa por se traçar, numa sintaxe bastas vezes precária, um panorama da vida teatral portuguesa no princípio do século XX, com base em artigos de jornais e revistas; há uma ideia a demonstrar: todo esse período é marcado pelo predomínio invasor de influências estrangeiras, e sobretudo francesas. A seguir (passagem do geral ao particular) tenta-se «penetrar nos mistérios da adolescência dos dois jovens escritores [Tomás Cabreira Júnior e Mário de Sá Carneiro, co-autores da peçazinha *Amizade*] e dos seus camaradas»; fala-se do gosto que esse grupo de jovens liceais sente pelo teatro, gosto esse cujas práticas serão récitas várias, escolares e de beneficência. São esses jovens que, no meio de muitas circunstâncias a que ninguém nos poupa, fundam a Sociedade de Autores Dramáticos; a sua actividade passa a ser caracterizada como tendo «um carácter perfeitamente público e turbulento» (?). No Clube Estefânia a Sociedade vai representar a peça *Amizade* e a notícia é pretexto para, um tanto a contra-tempo, nos ser oferecida a biografia do primeiro co-autor suicida: Tomás Cabreira Júnior. A findar esta alongada primeira parte, que essencialmente mais não é que um largo anedotário, resumem-se, sem qualquer proveito, o drama e os rarefeitos «miolos» das personagens e esboça-se uma análise sumária com base em dois «partis-pris»: 1 — na peça estão presentes, de forma mais ou menos embrionária, os temas da posterior produção literária de Sá-Carneiro (o que origina a desesperada vontade de criar nexos que por vezes acomete o crítico); 2 — a peça documenta que «as grandes correntes que, no final do século XIX e princípios do século XX, penetraram todo o teatro europeu haviam chegado a Portugal» (e para provar a filiação naturalista de *Amizade* até serve a rubrica «Actualidade» — cf. p. 151, nota 5).

Na segunda parte reproduz-se a peça de acordo com a edição de 1912 (e o escrúpulo chega ao ponto de se transcreverem os anúncios da contracapa...); acrescentam-se umas salteadas notas explicativas que são capazes de fazer marejar de saudade e lágrimas os olhos que outrora liam — antes de alguns cortes cruéis e epistemológicos — as instruções de rodapé dos «Classiques-Larousse-fase-pré-design».

Na terceira parte juntam-se documentos (recortes de jornais e revistas) que de algum modo se prendem com a vida de Sá-Carneiro até 1912, com a representação de *Amizade* e com o teatro da época.

A quarta e última parte são os Índices — Onomástico e Bibliográfico.

Este resumo, se calhar demasiado comprido para o espaço de uma nota, talvez não seja de todo desaproveitável porque pode suprir, junto do leitor interessado, a falha de um índice geral que nas 52 páginas da quarta parte acabou por não ter lugar. E esta falha pode até funcionar como metáfora de outra falha maior de que o livro enferma e que, sem possível apelo, o mutila. Ao livro falta elaboração, trabalho sobre os mate-

riais, sobre a colecção de fichas que se acumulam sem outra preocupação selectiva ou organizadora que não seja de raiz puramente cronológica.

A publicação da peça é sem dúvida útil, tal qual como o seria a publicação de centenas de outras peças portuguesas que hoje se desconhecem, ou por nunca terem chegado a ser editadas depois da representação, ou por o terem sido apenas uma vez em edições populares, mais ou menos desaparecidas. O privilégio de que esta desvalida acabou por gozar nas mãos de François Castex e da Livraria Almedina deriva do fetichismo do nome de um dos autores (um Autor-literário). De facto é uma peçazinha menor, ridícula, bastante mal construída, cuja (falta de) qualidade justifica suficientemente a exclusão da lista das obras completas que Fernando Pessoa organizou depois da morte de Sá-Carneiro. Cumprir o intuito de a enquadrar no teatro português da época seria uma tarefa respeitável, mas os porfiados esforços nesse sentido não conseguem levar a barca a bom porto.

A transcrição dos documentos, que ocupa 150 páginas, acaba igualmente por ser inútil, atendendo ao indiscriminado da compilação. Poderemos ter uma ideia do conjunto se pensarmos no que seria a totalidade amorfa de notícias sobre Sá-Carneiro, enviadas por um Recorte que funcionasse retrospectivamente, para um período determinado. Mais grave será talvez que a parte inicial da obra tão de perto acompanhe esses documentos mais à frente publicados na íntegra, parecendo demonstrar incapacidade de manuseio crítico. A acumulação de informações (de importância muito diversa) não pode levar a cabo o projecto de reconstrução de uma época. Uma andorinha não faz a Primavera, mas cem documentos também não.

Impressiona (e é sintomático do nível do trabalho) que a História geral do teatro que se consultou e se cita seja o livrinho — aliás bem simpático, mas para público pré-juvenil — *Les Grandes Aventures du Théâtre* de Guy Leclerc (cf. p. 136) e que o juízo da crítica portuguesa contemporânea sobre Sá-Carneiro que se vai buscar e se transcreve seja uma notinha de Natália Correia na *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (cf. p. 143).

Final, o que de mais útil no volume poderá haver será talvez a apresentação do «Índice Bibliográfico». Pena é que a sua secção II («Obras Consultadas»), a mais vasta e a de maior interesse, surja com uma total carência de sistematização, misturando, sem distinção gráfica, volumes completos e simples artigos de jornais e revistas, e fazendo surgir a par, por obra e graça das leis do alfabeto, obras como as *Memórias da Actriz Maria Matos* e os *Ensaio de Filologia Românica* de Harri Meier.

E é pena que uma obra que implica evidentemente tanto trabalho de pesquisa por parte do Autor e tanto dispêndio por parte do leitor (90\$00) acabe por ser a própria caricatura da investigação erudita. Um exemplo extremo — numa curta biografia reproduzida nos «Documentos» escreveu-se: «[M. S. C.] passava os domingos numa quinta que tinha em Camarate, quando não passeava no seu automóvel, na Avenida» (p. 396). Et François Castex de notar: «Não conseguimos encontrar sinal dos carros do pai de Mário de Sá-Carneiro, apesar das investigações junto dos Serviços de Minas de Lisboa». Não será demais?

E nem sequer lhe falta a incompreensão total do que seja o fenómeno literário, pecado de que tantas vezes se acusa a malfadada erudição (que tanta falta nos faz...). Na enumeração da obra inédita lá vamos encontrar: «Três cartas que pertencem ao domínio da criação literária pois são endereçados a uma bela desconhecida, actriz de profissão» (O segundo sublinhado foi meu e a transcrição é da p. 419).

J. A. OSÓRIO MATEUS

e «humano» que não ultrapassa os limites de um equívoco que se arrasta. Se se trata de «poesia», portanto, da produção de linguagens, de textos, esse propósito mantém-se-lhe exterior enquanto não for (também) um «propósito» verbal. E se o não for, a poesia resultante será esta transposição expressiva de uma «atitude» que não permite a construção de uma «identidade estilística» e que repetindo certos processos (com uma margem irrisória de variações possíveis) acaba por representar uma demissão da produtividade verbal e por dissolver o livro na indistinção de um silêncio geral.

O equívoco reside no esquecimento de que, se a poesia é uma «arma», é, no entanto, uma arma específica, de que, se se pode travar uma luta (forma de uma luta mais geral) a este nível de produção de linguagens, essa luta tem de começar por ser um trabalho específico sobre um determinado e concreto material, um trabalho que procure conhecer o espaço e as regras do seu exercício, que sobre essas regras actue e permita ler essa acção. É já impossível a ingenuidade de confundir as características específicas desse «processo», desta luta, de repetir os gestos condenados a uma dupla ineficácia e à mediocre função de alimentar a tranquilidade de uma boa-consciência ou a passividade de um pobre prazer «estético», até porque pobre é o trabalho destas escritas e das leituras que motivam.

Não se trata aqui de reivindicar nenhum esclarecido «formalismo» e, não havendo espaço para mais razões, permita-se o argumento de autoridade, e lembre-se Brecht.

M. G.

7

A PALAVRA QUE SOMOS de A. J. Vieira de Freitas, edição do Autor, Lisboa.

Encontramos neste livro, como epígrafes, cinco citações de cinco poetas (Rilke, Edith Sitwell, Vicente Aleixandre, Pessoa e Ramos Rosa) e duas dedicatórias (uma a Clarice Lispector, outra a Herberto Helder). Nestes nomes encontramos o que poderemos referir como «valores» de uma «sugestiva biblioteca», «Boas leituras», diríamos, mas não necessariamente «boas escritas».

Haverá então alguma relação entre esses nomes (que parecem revelar a presença de um certo gosto, de uma certa «qualidade») e a poesia que no livro se escreve?

Essa relação existe. Sobretudo com um determinado espaço da poesia portuguesa contemporânea, diferentemente desenhado por Pessoa (ao fundo e vindo espreitar à frente) Eugénio de Andrade, Ramos Rosa e Herberto Helder. Este livro parece ser o lugar onde se reflectem, se reproduzem determinados «gestos» dessa poesia: determinadas palavras-tema obsessivamente recorrentes (amor, esperança, sonho/noite, silêncio, solidão, escuridão/rosto, olhos, olhar, boca, lábios, mãos/terra, vento, pedra, folha, flor/palavra, voz.); uma certa adjectivação, ou uma certa maneira de articular palavras de zonas semânticas diferentes, etc. Não se trata de uma influência ou de uma imitação mecânica, mas sim da permeabilidade a um determinado tipo de vida verbal que se joga no «espaço» (e no «tempo») delimitado por esses nomes (entre outros), já citados. Essa permeabilidade mede-se, por exemplo, quando, em determinadas «fórmulas», encontramos as possibilidades formalmente abertas pela poesia desses autores. Mas vejamos, mais de perto: quando lemos (precisamente no poema que é dedicado a H. Helder) «o pão da treva», «o silêncio branco», «Por ti incendiamos as searas loucas», «o teu nome acende ervas e canta/a pedra pouxada no espaço», lembramo-nos inevitavelmente da poesia daquele a quem este poema (aliás sintomaticamente intitulado «A Poesia») é dedicado; quando lemos «olho estas mãos de silêncio/tocam a flor dos dias» ou «São teus olhos inclinados pelo vento» é de Eugénio de Andrade que nos lembramos. Poderíamos mesmo falar de «citações» levemente alteradas, sinal de homenagem, ou, mais claramente, de fascinação. Poderíamos dizer que se trata da obediência à «palavra» que escolhidamente lida nos faz o «que somos».

Mas algumas zonas escapam a este «espaço»; e aí onde poderia existir a força diferente que reconvertisse essas «presenças» encontramos, antes, alguns traços da maior debilidade do livro. Surgem então os «clichés» de uma expressividade directa, de uma confessionalidade ingénua (por ex: o poema «Sonhar ou morrer»).

Por outro lado, poderemos talvez apontar o último poema como conseguindo evitar ao mesmo tempo a queda do lirismo de frase feita e na citação demasiado reconhecível.

M. G.

8

MOVIMENTO de Olga Gonçalves, Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1972.

São 54 poemas (?); um por página, geralmente compostos por três versos, ou então por grupos de três versos. A pertinência de tal facto não se vislumbra, embora se possa pressentir a intenção de fazer de cada poema o pequeno «relâmpago inspirado», a rápida «captação» de um momento privilegiado. É também por vezes «obscura» (inexistente) a razão da «distribuição» da frase pelos três versos; ou seja, a «divisão» em versos parece não funcionar, parece ser perfeitamente «casual», ou melhor, não-significante. Nalguns casos, é apenas visível (o que é pouco) que essa «divisão» corresponde ao isolamento dos grupos sintácticos que compõem a frase. Como também não se trata de uma «efectiva» destruição do estatuto do verso como unidade, há que reconhecer tratar-se de puro e fortuito acidente provocado por negligência ou incapacidade.

E é disso que de facto se trata: de negligência; de um livro (como tantos outros) inerte, estagnado; onde nada se move; ou seja, onde nenhuma palavra vive, onde nenhuma voz se constrói. Alguns dos poemas vêm acompanhados de notas mais ou menos curtas que os «situam» em relação a um quotidiano sentimentalizado — «poetizado» pela maneira como é dito. E também isto vem ser sintoma de um tipo de livro em que a poesia é reduzida a uns pobres «instantâneos» poéticos, que recebem uns determinados lugares comuns da expressividade, oscilando entre — a) a intenção de uma simplicidade que apenas resulta na mais negligente chateza, na mais «branca» demissão, e — b) uma intenção de liberdade (originalidade?) imagética com alguns rasgos pseudo-surrealistas, que se manifesta numa repentina verbosidade inábil, em que o choque das zonas vocabulares ou das imagens se resume à afectação de uma falsa riqueza significativa, ou à inútil complicação de certos chavões «expressivos». Veja-se: a) — «As rosas brancas desse Maio/ eram diferentes das rosas/ brancas de outras primaveras/»; b) — «Há sapos acaimados no jardim// paredes a olhar/ o amor que nasce feito/», «Em todos os recantos germinavam sinos/ de toque incendiado na pupila/ das fachadas brancas/». E o pior talvez esteja ainda nos momentos em que se enunciam «verdades genéricas ou essenciais» (daquelas que atingem a banalidade pretensiosa do lugar-comum rebuscado); ou então quando o desespero ou a angústia fazem a sua entrada com o costumado rom-rom, e o costumeado apelo lancinante. «Haverá seres/ esperando/ por trás de solidões não descobertas/», «As alvoradas brancas nasceram/ para o lado de lá do desespero/ campo aberto/» e etc., etc.

Falar, aqui, em negligência é falar em ausência de trabalho, é apontar neste livro a ausência de um texto (que se leia ou se escreva), já que o que nestas páginas aparece é apenas a re-produção quase mecânica de um silêncio intransformado e esterilizante que se repete.

M. G.

FICÇÃO ESPANHOLA E LATINO-AMERICANA

uma secção especializada da

LIVRARIA ULMEIRO

Av. do Uruguai, 13-A - Tel. 70 75 44 - Lisboa

O cinema, os discos e gravações, a rádio e a televisão constituem as formas mais modernas. A publicidade insere-se, em graus e formas várias, em quase todos estes componentes.

Articulando-se estritamente com estas actividades, desenvolve-se um núcleo numeroso de indústrias transformadoras: a pasta para papel e o papel, as tintas e o celulósido, a construção de máquinas para a produção e reprodução de sons e imagens, a indústria electrónica virada para o ensino e a investigação constituem exemplos de indústrias transformadoras que à cultura vendem parte importante da sua produção.

Mas não será a enumeração dos seus componentes e dependentes que nos permitirá aproximarmo-nos do cerne da indústria da cultura, situando-a e situando-nos. Para isso teremos que analisar o seu funcionamento interno e identificar o seu papel social.

O FUNCIONAMENTO DA INDÚSTRIA DA CULTURA

A indústria da cultura é indústria: transformação colectiva de matérias — várias —, em grande quantidade, para uma massa de consumidores, com fins de rentabilização. Nas matérias incluem-se as materiais e as ideias.

Por isto, certos suportes que se adaptam mal a formas de produção industrial tendem a perder terreno e a ser absorvidos (com mutilações variadas) por outros suportes: o fenómeno é muito nítido no campo da reprodução sonora (do concerto para o disco), mas é visível em quase todos os espectáculos; o próprio cinema irá ser triturado pela televisão e pela video-cassete, e o livro impresso bem poderá seguir o mesmo caminho.

Estes meios de produção industrial têm consequências sobre o autor da cultura e sobre o próprio produto: a organização cultural instala-se na própria «criação», que se colectiviza obedecendo a regras estritas onde prima a rentabilização.

E quando o autor não é substituído, quando o produtor se mantém individual e sem mais limitações jurídicas que as existentes antes da industrialização da cultura, as regras próprias desta vão ser um elemento determinante daquela «criação» individual. Um exemplo esclarecerá: a reedição de livros — e o livro é o precário refúgio do autor — com base em fotolitos da primeira edição evita as despesas (elevadas) da re-composição tipográfica; mas este tipo de reedição — mais rentável, portanto preferido pelas editoras — só é possível se não houver alterações de texto; então, o autor terá, por vezes, de optar entre não ser reeditado e ser reeditado um texto que já não é seu.

O autor é outro, e outro é uma organização: a «criação» torna-se o objecto de grupos constituídos em instâncias que não são as da cultura mas as duma máquina a rentabilizar.

A «DESORGANIZAÇÃO DOS RECEPTORES»

A industrialização da cultura define-se também pelos efeitos que tem sobre os seus destinatários — pelo tipo de consumidor que visa criar.

À medida que se desenvolve a produção em massa de obras culturais, os destinatários vão sendo colocados perante a possibilidade de optarem entre um número crescente de componentes — o leque abriu-se do livro à televisão e continua a alargar-se —; e dentro de cada componente, abre-se uma variedade também crescente de opções, cujo custo unitário de produção e venda tende a baixar.

As pressões no sentido da compra cultural são cada vez mais fortes: não só actuam as causas que levam ao aparecimento da indústria da cultura — nomeadamente a necessidade individualmente sentido de educação — mas funcionam também a publicidade de objectos culturais e razões de prestígio social que tendem a reconstituir permanentemente mercados segmentários de luxo entre o tecido da cultura industrializada (caso do mercado da pintura, no qual joga também a necessidade de acumulação especulativa).

O consumidor é assim pressionado para comprar um elevado número de objectos dispare: as colecções de livros de bolso colocam em pé de

igualdade títulos de teoria económica, receitas de cozinha, medicina e advocacia caseira, antologias de poesia, novelas românticas, em edições mais ou menos mutiladas.

Tudo isto é posto em desordem à disposição de compradores que não têm a utilidade mental que lhes permitiria optar racionalmente entre as alternativas e trabalharem, crítica e criadoramente, sobre a alternativa escolhida.

A apresentação indiscriminada duma multidão de objectos culturais contraditórios entre si provoca, em sujeitos impreparados intelectualmente, uma perda de sentido: a contradição torna-se insignificância. Dá-se assim a desorganização dos receptores devido à superabundância da informação fornecida: quanto mais livros se lêem menos se compreende. O consumidor da indústria cultural é necessariamente passivo.

Esta desorganização automaticamente marginaliza a análise mais radical que, ou se dilui na destruição genérica do sentido, ou se transforma em factor de desorganização do receptor. Na melhor das hipóteses é um snobismo: por aqui fica a diferença.

O ensino escolar poderia, em abstracto, ter um papel organizador: mas o que se ensina é directamente técnico (ligado a uma produção) ou consiste na difusão em massa dum saber justificativo, que foi adequado a elites de sociedades do passado.

O papel da publicidade — e actividades afins — é, nesta perspectiva, duplo e crucial: por um lado, assegura a dependência de muitos componentes da indústria da cultura; por outro inculca no público uma hierarquia não confessada de valores conformistas.

A única coerência da indústria da cultura é a sua incoerência: o seu papel social consiste em causar aquela desorganização e aquela destruição do sentido, em produzir consumidores passivos suficientemente entretidos e tecnicamente competentes.

E aqui reside um primeiro critério de rentabilidade da indústria da cultura: conseguir uma adesão voluntária e satisfeita a uma ideologia integradora, produzir um tipo de consumidor adequado. Um outro critério de rentabilidade será estritamente económico: desenvolver-se-á culturalmente o que dá lucro. Mas esta lucratividade cultural só é possível mediante a «socialização» duma parte cada vez mais importante da cultura: o ensino e a investigação, muito teatro e espectáculo de qualidade, por vezes a imprensa, funcionam com base em investimentos públicos.

INDÚSTRIA DA CULTURA EM PORTUGAL

Haverá em Portugal uma indústria da cultura com os contornos que procurámos esboçar?

A pergunta é legítima e a resposta,

UMA INDÚSTRIA DA CULTURA EM P

se não será ambígua, terá que escapar ao dilema: nem sim, nem não.

Portugal está — também aqui — numa posição intermédia, tanto no que respeita ao grau de massificação como ao novo papel social desempenhado pela indústria da cultura. Uma situação duplamente intermédia, portanto.

Começemos pelo grau de «massificação», isto é, pela densidade dos consumos culturais. Em relação a praticamente todos os componentes da indústria da cultura, os níveis atingidos entre nós são muito inferiores aos do oeste europeu-E. U. A., aos quais se aplicam as considerações acima. Dois exemplos significativos: o número de televisores por mil habitantes é em Portugal dez vezes inferior ao dos Estados Unidos, cinco vezes inferior ao da França; a percentagem das pessoas entre 20 e 24 anos que prosseguem estudos superiores é em Portugal cerca de metade da europeia e um sexto da norte-americana.

E os exemplos poderiam renovar-se a propósito da audiência dos suportes clássicos — livro e jornal, cuja fraca expansão entre nós tem razões históricas —, ou dos restantes suportes modernos.

Não é também o mesmo o papel social desempenhado pela cultura entre nós: enquanto nas sociedades do oeste europeu e da América do Norte a indústria da cultura, como elemento integrador, prima sobre os meios clássicos do aparelho de Estado, entre nós estes continuam a ter a primazia (contestada embora). Uma comparação sistemática entre aquelas sociedades e a portuguesa permitiria talvez formalizar melhor as diferenças; não sendo possível fazê-la aqui, tenha-se ao menos em conta o nível inferior das despesas com ensino e investigação em Portugal, assim como a fraca densidade da malha cultural — o que, aliado aliás a outros factores, não produz o excesso de informação que origina a «desorganização dos receptores».

Mas poderá então falar-se de indústria da cultura em Portugal?

A resposta pode ser positiva por dois motivos: começam a surgir e a expandir-se certas formas de industrialização paralelas ao modelo internacional: crescimento dum certo tipo de ensino secundário, desenvolvimento da televisão e da publicidade, aparição de livros de bolso com tiragens fortemente superiores às do livro tradicional, constituem exemplos disto. E, deste começo, deriva que começam também entre nós a estabelecer-se entre produtores e consumidores de cultura relações semelhantes às que atrás descrevemos. Inicia-se, portanto, uma máquina que pode vir a desempenhar papel paralelo ao que registámos: pode apenas e não parece que haja qualquer fatalismo. Os fracassos das duas tentativas feitas para lançar uma revista semanal informativa — tipo Spiegel alemão, Express francês, Time americano — podem ser exemplos desta possível originalidade.



novos livros ESTAMPA

JUNHO

DICIONÁRIO FILOSÓFICO

Direcção de
M. M. Rosental e P. F. Iudin

Vol. I — A, B e C
Vol. II — D, E e F
Vol. III — G a L
Vol. IV — M a Q
Vol. V — R a Z

Preço — 50\$00 cada volume

À venda na
FEIRA DO LIVRO DE LISBOA
no Stand n.º 53

EDITORIAL ESTAMPA
rua da escola do exército
9-r/c-Dto
tel: 555663
lisboa 1

LA PORTUGAL?

MAIS QUE UMA FLOR

Se olharmos para o quadro em que se resumiam vários componentes da «indústria» da cultura portuguesa, logo verificamos a relativa importância de que se revestem as verbas movimentadas e os empregos directamente em causa.

Se bem que as estatísticas e as estimativas mereçam pouca confiança, o «volume de vendas» (dotações orçamentais no ensino, taxas na rádio e televisão) ultrapassará os sete milhões de contos anuais, os trabalhadores da cultura devem ser mais de oito dezenas de milhar.

Não é possível fazer comparações suficientemente rigorosas para serem interessantes. Mas, sem esquecermos as reservas feitas acima, vemos que a cultura põe em movimento segmentos importantes da sociedade: algo mais que uma flor frágil.

POR ONDE NOS VEM A INDÚSTRIA

Se passarmos em revista, um após o outro, os vários componentes da «indústria» da cultura portuguesa, logo nos saltam à vista os sectores que não atingiram a fase da industrialização: é o caso da maioria dos espectáculos, dos museus e das bibliotecas. Por muito pouca confiança que em particular nos mereçam estas estatísticas, é patente a reduzida audiência que mobilizam e a crise que atravessam.

No caso do teatro em Lisboa nota-se um fenómeno de concentração — o

empresário Vasco Morgado controla a maioria dos teatros em funcionamento — que frequentemente acompanha a industrialização. Mas não mais.

O controle dos cinemas, quer da província quer de Lisboa, está também relativamente concentrado. Mas a instância dominante na organização do cinema continua a ser a distribuição que, duma forma ou de outra, depende das empresas cinematográficas internacionais e que por isso está mais interessada em vender (exibir) fitas estrangeiras do que na produção de nacionais. Um baixo poder de compra, a exibição de fitas estrangeiras demasiado afastadas dos interesses portugueses têm obstado a uma industrialização que, para existir, teria de assentar na produção de filmes portugueses — que quase não há.

De referir, a propósito do cinema, que organismos patronais e corporativos — caso do último relatório da Corporação dos Espectáculos — consideram que a existência da censura cinematográfica — um elemento do aparelho tradicional de Estado — impede o alargamento da audiência do cinema — requisito da indústria.

A venda de livros a retalho continua tradicional: se algumas livrarias, evoluindo para centros de convívio, se transformam, o circuito de venda do livro não sai das livrarias — para se alargar a supermercados e outros pontos de venda.

No campo da edição registam-se alterações mais significativas: grande número de editoras continua a funcionar em moldes tradicionais (muitos títulos, pequenas tiragens, preços altos), mas começa a surgir um pequeno número de firmas integrando a fase tipográfica, a edição propriamente dita, a distribuição por grosso e, parcialmente, a venda a retalho. O exemplo mais acabado desta integração é a Livraria Bertrand, à qual está ligada a Ática e a quem pertence o fundo editorial da Portugalia.

A aparição em escala considerável dos livros de bolso é uma manifesta-

ção clara de industrialização. Mas a experiência está no seu começo e o seu futuro não é certo: lembremo-nos de que uma das colecções de bolso se apresenta como biblioteca, com um número de volumes determinado à partida, e que prosseguirá ou não — o que é significativo.

A imprensa tem tiragens reduzidas: pelo padrão inglês, por exemplo, deveria haver em Portugal pelo menos um jornal com uma tiragem diária de um milhão de exemplares, quando de facto a maior tiragem ronda pelos cem mil. Mesmo assim surgem na imprensa empresas importantes: a Sociedade Industrial de Imprensa, proprietária do Diário Popular, é a 99.ª empresa industrial portuguesa, na classificação do Instituto Nacional de Estatística.

A imprensa atravessa uma fase de mutação em que a lei de imprensa e o interesse que por ela tomam os grupos económicos parecem ser dois factores operacionais. Mas, mais significativo na perspectiva da indústria da cultura, é o facto de não haver um jornal de grande tiragem e de os jornais (sobretudo diários) não terem sabido (ou podido) despertar nos leitores aquela confiança sem a qual não pode haver um consumidor passivo.

A comercialização da pintura conheceu, no final dos anos sessenta, uma mutação brusca: é hoje possível que um pintor vivo ganhe mais de mil contos numa exposição ou que venda um quadro por quatrocentos. O esquema francês do «marchand» de quadros, que cria uma clientela endinheirada e mantém em exclusivo pintores para a sua galeria começou a generalizar-se.

Entre os suportes modernos, a rádio e a televisão conhecem uma evolução dissimétrica: aquela, perdendo audiência, consente alguns programas mais imaginativos; a televisão, conquistando ou mantendo um auditório muito largo, não se dá a esse esforço de imaginação. Por isto mesmo, o desenvolvimento da TV — o único suporte cuja densidade acompanha, com razoável

paralelismo, a distribuição geográfica da população portuguesa — é uma manifestação significativa dos princípios de uma indústria.

PODERÁ SURGIR UMA INDÚSTRIA?

Este artigo é apenas uma aproximação limitada e parcial dum fenómeno em evolução: desprezaram-se elementos culturais importantes — da religião ao futebol —, apenas se referiu o que merecia análise mais longa, mal se mediu o que exigia rigor.

Por isso é difícil concluir com positividade. Mas poderemos talvez equacionar: a cultura expandir-se-á por certo a um ritmo provavelmente superior à «europeização» do país e, em termos quantitativos (volume de vendas, pessoal, audiência), tornar-se-á mais importante.

Mas se esta expansão será industrialização não é certo, nem pode ser extrapolado da evolução da área europeia: o passado tem um peso, e o carácter intermediário da situação portuguesa reflectir-se-á no futuro.

Uma pergunta: poderá surgir entre nós uma indústria da cultura claramente «integradora»?



MAIO

A PARTILHA DA ÁFRICA

Henri Brunschwig

O desastre de um continente dividido no século XIX em esferas de influência. Porquê? Por quem? E como?

Col. Os Homens e a História, n.º 1 55\$00

INTRODUÇÃO À PSICOLOGIA

John Cohen

Cada vez mais os homens querem conhecer-se para se entenderem. Um auxiliar precioso na vida do dia-a-dia.

Col. Universidade Moderna, n.º 25 85\$00

POLÓNIA — UM NOVO RUMO?

Tamera Deutscher, V. Zorza, K. S. Karol e outros

As eleições confirmaram Gierk no Poder: pela primeira vez desde a queda de Gomulka fala-se em vida nova para a Polónia.

Col. Cadernos D. Quixote, n.º 47 30\$00

MAFALDA VAI PARA FÉRIAS

Quino

A guerra e a paz num mundo feito pelos adultos. Mafalda não dá tréguas!

Col. Álbuns de Mafalda, n.º 8 20\$00

20 POEMAS DE AMOR E UMA CANÇÃO DESESPERADA

Pablo Neruda

2.ª edição

«Sómente guardas trevas, fêmea distante e minha...»

Fora de colecção 60\$00

PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE
RUA LUCIANO CORDEIRO, 119 LISBOA

A «INDÚSTRIA» DA CULTURA EM PORTUGAL NO INÍCIO DOS ANOS 70

Componentes	Volume de Vendas (em contos)	N.º de trabalhadores	Audiência
Imprensa	* 591.190	* 2.000	394.128.000
Edição	* 250.000	* 600	10.652.000
Livrarias		4.000	
Ensino	* 4.300.000	58.556	1.456.890
Museus	8.427	802	2.750.000
Bibliotecas	—	* 2.880	* 3.900.000
Teatro	32.970		751.000
Ópera	2.617		37.000
Revista	26.330		578.000
Concertos	46		2.000
Bailado	3.210		18.000
Variedades	1.997		116.000
Circo	15.836	* 10.000	324.000
Touradas	25.669		497.000
Cinema	306.594		27.971.000
Rádio	* 140.000		* 350.000
Televisão	* 140.000		* 1.500.000
Publicidade	* 1.500.000	* 500	—

Notas: * — Estimativa.

Volume de vendas — Para a imprensa calculou-se que todos os exemplares produzidos eram vendidos a 1\$50; para a edição estimou-se que eram vendidos todos os livros produzidos, ao preço de 25\$00 cada. No ensino incluem-se as verbas orçamentais (1971) do Ministério da Educação Nacional e uma estimativa do ensino particular. Nos museus, rádio e televisão fez-se uma estimativa das taxas oficiais. Para a publicidade utilizou-se uma estimativa de «Advertising Age» (1969). Para o restante, Estatísticas da Educação de 1971, I. N. E.

Audiência — Não se trata de estatística de audiência mas de indicadores: no caso da imprensa e edição, volume de exemplares segundo Estatísticas da Educação, 1971, fonte utilizada para o ensino (número de alunos), museus (número de visitantes) e bibliotecas (leitores, incluindo as bibliotecas Gulbenkian). Para os espectáculos: dados amais das Estatísticas da Educação. Para a rádio e televisão: partiu-se do número de receptores, segundo as Estatísticas da Educação (subestimados no caso da rádio devido à transistorização); para uma estimativa (grosseira) da audiência diária dividiu-se o número de rádios por quatro e multiplicou-se por quatro o número de televisores.

Número de Trabalhadores — Excepto no caso de ensino (só professores) e dos museus (fonte: Estatísticas da Educação), estimativas a partir de informações de profissionais, de agremiações profissionais e corporativas.

5.

Escreveu **Natália Correia** (*A Capital, Literatura e Arte*):

Para que a inferência fique reduzida à sua exacta comicidade, desiludo o insecto, informando-o de que não só conheço sete vezes em sete livros os rigores dos sigilos impostos como incurso me vi e vejo em pena que por ser pesada, ainda que suspensa, me não instiga a prestar provas de vítima para que me aureole a santidade dos perseguidos talentos. Mas se rejeito a santidade, reivindico a autoridade que esse trecho da minha biografia me confere, a qual nego ao abelhudo pretexto deste prefácio, pois dos seus zunidos não concludo temeridades que possam adomá-lo com o *curriculum* dos mártires do sigilo.

O que levará uma pessoa a dizer coisas destas?

12.

A proibição de «A Mãe» é apreciada por Magalhães Mota na Assembleia Nacional.

12.

Escreveu T. H. (*A Capital, Literatura e Arte*).

Eduardo Prado Coelho, um dos principais nomes da nova geração da nossa literatura contemporânea, é sem dúvida alguma, um crítico e ensaísta de grande inteligência e honestidade, avesso ao espírito de «capelinha», que parece estar (hoje tão em moda), dentro dos «princípios» de certos «críticos», *papas* da mediocridade sob a capa da lucidez e da mais austera intransigência...

1.º Atenção à utilização do parêntese.
2.º Registamos.

12.

Escreveu **Natália Correia** (*A Capital, Literatura e Arte*):

Aos batas brancas da *mens sana* social que no hospital das letras puseram de quarentena o Surrealismo como coisa deletériamente aristocrática, artefacto do luxo de ignorar as verdades do povo, convidado-os para o banquete das meia-noites fantásticas que os cinemas oferecem aos iletrados consumidores de Horlas e Fu Manchus que lhes abastecem o sentido do insólito. Mas nesse dia não ponham brilhantina da marca Lukacs. Os fantasmas não gostam.

Que levará uma pessoa a escrever coisas destas?

13.

Escreveu **Baptista Nunes** (*Diário de Notícias, Letras e Artes*).

Com efeito, esgotados os volumes «Ansiedade», «Rampa», «Tributo», «Abismo», e «Alguns Poemas Ibéricos» — de poesia; «Pão Azimo», «A Terceira Voz», «O Porto» e «Um Reino Maravilhoso» — em prosa e ainda «Terra Firme», «Mar» e «O Paraíso» — no género dramático, é impressionante verificar o número de edições nos restantes volumes.

Se é sintoma valorativo uma segunda edição dos volumes: «Lamentação», «Nihil Sibi», «Penas do Purgatório», «Portugal», «Pedras Lavradas» e «Mar», muito mais sintomáticas serão as três, dos livros «Libertação», «Odes», «Cântico do Homem», «Montanha» (este publicado no Rio de Janeiro), «Rua», o romance «Vindima» e o drama «Terra Firme». E se conta, na verdade, o número de edições para o valor das obras (e conta, se as colocarmos nas coordenadas ideológicas de uma época condicente) que havemos de pensar de «O Outro Livro de Job» e do primeiro volume de «O Diário» que esgotaram já quatro edições e, sobretudo, de «Bichos», cuja obra traduzida em espanhol e inglês, vai já na sétima edição?

Mas não há dúvida de que, se os aspectos apontados justificam bem uma terceira edição para o romance «Vindimas», outras características bem diferentes hão-de justificar o dobro das edições para o livro de contos «Bichos». É que, para além da frase limpa habitual, plena de unidade e concisão, ressalta nestes contos a originalidade. Não essa originalidade que nas fábulas de Esopo põe os animais a falar num sentido moralista, mas sim aquela que os coloca no ponto axial de criaturas de um Princípio Criador, com capacidade de sofrimento e inteligência, uma inteligência emprestada que ultrapassa, *por vezes*, a *psicofisiologia de Pavlov*. O empréstimo do pensamento e o trabalho imaginativo de adequação à atitude física dos bichos, aferidos na ironia humorística de cada tipo, são as causas de um êxito raramente atingido.

13.

Escreveu **Arnaldo Saraiva** (*Diário Popular, Quinta-Feira à Tarde*).

O realizado, o dito, o sonhado, o desejado, o pensado, o sugerido, o suspeitado, o imaginado, o vivido, e o revivido sucedem-se e tocam-se na superfície do discurso, sem outra marca que não seja a que ao verbo dá um morfema do tempo ou do modo e, sobretudo, o contexto.

Assim, o *réclit* caminha aos saltos do presente para o passado e para o futuro, ou digamos do presente do presente para o presente do futuro, do passado do presente para o futuro do presente, do presente próximo ou recente para o presente vivo ou imediato, mas se a bem dizer há só o presente no *réclit*, é porque o *réclit* está e é presente, para quem o escreve, ou porque é o *réclit* que nos apresenta a cada hora o presente e o passado-presente do personagem-narrador.

20.

Escreveu **Vitor Ramos** (*República, Artes e Letras*).

O grande contributo de Fernando Lopes foi ter colocado (...) setenta e cinco anos depois dos irmãos Lumière, e em Portugal, a contradição, a ruptura, a descontinuidade (breve: a dialéctica) como doutrina de comando da *praxis*, no cinema.

breve: 75 dp.

21.

Declarou **Angel Facio** a **Carlos Porto** (*Diário de Lisboa, Suplemento Literário*):

Que pensas das criações de **Victor Garcia**?

A. F. — Victor concebe os seus espectáculos «sub specie scenografica». Uma imaginação febril, neurótica e fertilíssima. Resultados esplêndidos, exaltantes. Desgraçadamente, a hipocondria de Victor impede-o de trabalhar adequadamente os actores. E não há teatro sem actores. Daí, os seus erros. Ausência de rigor cénico. Mínimo aproveitamento das possibilidades expressivas dos intérpretes. É desajustamento entre os diversos elementos que compõem um espectáculo. Com tudo isso, um dos poucos criadores dramáticos que têm coisas para dizer.

Já a formiga tem catarro.

21.

Declarou **Angel Facio** a **Carlos Porto** (*Diário de Lisboa, Suplemento Literário*):

Quais devem ser, em teu entender, as funções da crítica de teatro, aqui e agora?

A. F. — No meio desta descomunal cerimónia de confusão que é o mundo dos nossos dias, assumir posição perante a realidade renunciando a todos os compromissos pessoais; orientar o público com critérios justos; denunciar os farsantes, os especuladores e os pedagogos; e fuzilar a todos os que vivem do teatro sem lhe dar nada em troca. Poltrona, bússola, língua e pistola devem fundir-se na sua caneta. E se um dia tiver que renunciar a algum destes elementos, deve conservar sempre a pistola para poder ao menos pespegar-se um tiro.

27.

Escreveu **Natércia Freire** (*Diário de Notícias, Letras e Artes*):

Ter um biógrafo como João de Freitas Branco, deve agradar, *sumamente*, mesmo àqueles que, apesar de terem deixado uma obra de continuidade na Arte e nos discípulos, são já apenas *puro espírito* — como é o caso de Viana da Mota.

Cf. Nuno de Sampayo, «A verdade de Natércia não é talvez deste nosso mundo», «A Capital», 29-12-1971.

29.

Declarou **Moraes e Castro** ao *Diário de Lisboa* a propósito de um novo teatro para o Grupo 4:

Temos neste momento uma hipótese em vistas, mas mesmo que se concretize levará muitos meses, já que, há numerosas coisas a pôr em prática. De qualquer modo quando conseguirmos o nosso próprio teatro queremos fazer dele uma condição de continuidade. De resto, não vale a pena ter um teatro só pelo prazer de o ter, é preciso dar-lhe uma utilidade que em regra se recusa aos teatros entre nós. Assim, quando tivermos casa própria servirá para outro tipo de espectáculos que irão desde os espectáculos musicais às exposições de pintura. Daremos desta forma a possibilidade a novos grupos de se lançarem. Supomos que um local destes deve ser utilizado pelo maior número possível de pessoas. Gostaríamos que esse teatro fosse uma coisa aberta a toda a gente interessada num determinado tipo de trabalho cultural.

CRÍTICA - jornal mensal

sede: estrada da luz, 134, 6.º-dt.º - lisboa-4

composição e impressão: guide - artes gráficas · praça afonso do paço, 1-A

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

