

crítica

n.º 4

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

O PREÇO DOS LIVROS ESTRANGEIROS EM PORTUGAL

Quem entrar numa livraria portuguesa para comprar um livro americano, que nos Estados Unidos custa um dólar, pagará quarenta escudos. Mas se comprar um dólar e comprar o livro nos E. U. A. gastará apenas vinte e oito escudos.

Este artigo é sobre esta diferença: qual a razão por que são tão caros os livros estrangeiros em Portugal? Será possível e desejável embaratecê-los?

SERÃO NORMAIS OS PREÇOS ELEVADOS DOS LIVROS ESTRANGEIROS?

Nas suas linhas gerais e visíveis é o seguinte o processo por que passa um livro estrangeiro até chegar ao comprador — leitor português: o Grémio Nacional dos Editores e Livreiros — no qual, obviamente, não estão representados os leitores — fixa unilateralmente os câmbios livreiros que, aplicados ao preço de venda ao público do livro estrangeiro no país de origem, dão o preço de venda em Portugal. Assim, no caso referido acima, o câmbio livreiro do dólar será 40 escudos, e será este o preço português.

A primeira vista o aumento de preço poderá parecer justificado pois estamos habituados a comprar os produtos estrangeiros mais caros que nos países de origem. Mas faltam, no caso do livro, as razões que, para outros produtos, justificam aquele esclarecimento: não há praticamente direitos aduaneiros sobre livros, o custo do transporte é reduzido e, evidentemente, o importador de livros português não compra aquele livro que nos é vendido por 40 escudos ao preço de capa americano de um dólar (aproximadamente 27 escudos).

O que a seguir melhor se verá quando tentarmos analisar como se forma o preço do livro estrangeiro. Antes, porém, é preciso ver o que são e como funcionam os câmbios

livreiros. E havemos de ver também, muito rapidamente, que livros importamos do estrangeiro.

OS CÂMBIOS LIVREIROS: O QUE SÃO

Os câmbios aprovados pelo Grémio Nacional dos Editores e Livreiros em 16 de Fevereiro de 1970 vêm reproduzidos, quanto ao essencial, na coluna da esquerda do quadro sobre «câmbios livreiros e câmbios correntes»: a coluna da direita regista a percentagem de aumento da taxa de câmbio livreiro para várias divisas em relação às taxas de câmbio correntes dessas mesmas divisas. Uma análise mais atenta desse quadro revelar-se-á elucidativa. Começamos em primeiro lugar, por verificar que as variações do câmbio livreiro não são homogêneas: variam mais, ou menos, com as várias moedas e consoante se trate do câmbio mínimo, médio ou máximo. (V. p. 15)

Assim o cruzeiro literário é 70 % mais caro que o cruzeiro corrente; é a divisa literária mais cara, ao passo que a peseta literária — apenas 19 % mais cara que a peseta normal — é a mais barata. Entre as duas situam-se o marco — mais próximo da peseta e de significado económico mais reduzido — o dólar americano, o franco francês, a libra inglesa e a lira italiana (esta também pouco importante).

Não se compreende facilmente a razão destas disparidades. Pode admitir-se que o elevado preço do cruzeiro literário é uma forma encapotada de protecção — fazer elevar o preço do livro brasileiro diminui a concorrência que ele faz ao livro português — mas, então, não se compreende a razão do preço (baixo da peseta).

Nem tão pouco se compreendem as disparidades existentes entre o dólar, a libra, o franco e o marco; pode dizer-se que o facto de o dólar se ter desvalorizado e o marco revalorizado depois de Fevereiro de

1968 avolumou as diferenças. O que é verdade, mas não é toda a verdade.

Aliás, na sua recente proposta de alteração dos câmbios literários, a direcção do Grémio Nacional dos Editores e Livreiros mantém aqueles diferenciais, ligeiramente atenuados: cria-se um câmbio mínimo de 6\$00 para o cruzeiro; o câmbio do dólar desce para 38\$00; o câmbio máximo da libra sobe para 95\$00 (porquê?); a lira, a peseta e o franco francês mantêm-se; e os câmbios médio e máximo do marco sobem, respectivamente, para 10\$50 e 11\$50.

Mais significativa ainda é a diferença entre as taxas mínima, média e máxima de câmbio. Como se distinguem estas taxas, ou, dito outra forma, estes câmbios? Pois distinguem-se muito simplesmente em funções do preço de capa dos livros importados: se o livro em causa custar pelo menos vinte dólares (cerca de 540 escudos), aplicar-se-á a tabela mínima; se o livro custar entre dois e vinte dólares (entre 54 escudos e 540 escudos) aplicar-se-lhe-á o câmbio médio; se, por fim, o preço do livro for inferior a dois dólares x e é o caso da maioria dos livros de bolso — aplicar-se-á o câmbio máximo.

O resultado desta diferenciação de preços segundo os preços de capa na origem é o seguinte: encarecem os livros que eram baratos e embaratecem os livros caros. Não conhecemos o tipo de livros caros que são importados: se forem livros de estudo, este embaratecimento será desejável; se forem livros de luxo será indesejável. Em relação aos livros baratos, porém, qualquer espécie de encarecimento só pode dificultar o acesso à cultura.

Um outro ponto, relativo ao próprio princípio da fixação do câmbio livreiro: o sistema pode ter vantagens para o consumidor — que, nos casos raros em que conheça o câmbio, sabe automaticamente o preço

por que pagará o livro; mas não nos podemos esquecer que a fixação daquele câmbio pelo Grémio dos Editores e Livreiros corresponde à fixação dum preço apenas por uma das partes interessadas: o importador-vendedor, excluindo portanto, o leitor-consumidor.

COMO SE FAZ O PREÇO DO LIVRO ESTRANGEIRO

Para termos uma ideia aproximada do processo de formação de preços dos livros estrangeiros tomemos o caso dum livro norte-americano cujo preço de capa (ou preço de venda ao público) seja, nos Estados Unidos, 1 dólar (27\$41). Esse livro, mediante a aplicação do câmbio livreiro ao preço de capa americano, será vendido mediante a aplicação do câmbio livreiro ao preço de capa americano, será vendido em Portugal por 40 escudos. Que se passa entretanto?

O importador português, quando compra o livro, não pagará 1 dólar, pois o editor norte-americano far-lhe-á um desconto especial. Normalmente estes descontos não são inferiores a 45 % do preço de capa no estrangeiro. O nosso livro custará então ao importador português, 55 % de 1 dólar — ou seja, cerca de 14 escudos (incluindo-se aqui as despesas de porte, embalagem e seguro), pois o importador de livros não compra o dólar ao câmbio livreiro mas sim ao câmbio corrente.

Mas o importador, que comprou não uma unidade-livro mas quantidades variáveis, vai distribuir os livros que comprou pelas livrarias portuguesas, a quem dará como comissão 30 % do preço de capa português, isto é, 30 % de 40 escudos — 12 escudos portanto.

Assim, dos 40 escudos que o livro custará ao comprador português, 14 escudos são o lucro bruto do importador — pois pagou outros 14 escudos ao editor e dará 12 ao li-

(Continua na pág. 14)

Neste número:

- o preço dos livros estrangeiros em portugal / o tartufo / ao correr dos dias / da casa sindical ao forte de sacavém - o congresso sindicalista de 1911 / holderlin / um proletariado explorador ? / o teatro popular, porquê ? / não choreis, meus olhos / uma palavra necessária / cartas / viver um jogo / entrevista com joel serrão / "rake's progress", de stravinsky / com "o recado" / três críticas / guerras do alecrim e manjerona



O TARTUFO

O TARTUFO de Molière, adaptação de Enrique Llovet, encenação de Adolfo Marsillac, tradução de Carlos Wallenstein; com: Manuela Maria, Norberto de Sousa, Maria Alvim, Mário Pereira, Laura Soveral, Curado Ribeiro, Margarida Mauperrin, Raul Solnado, João Guedes, David Silva, Henrique Viana e Ivone de Moura. Teatro Villaret.

a) O TARTUFO é um espectáculo **mal ensalado**. Uma encenação não é uma coisa no ar que facilmente se possa transferir de um sítio para o outro, de um palco para outro, de uns actores para outros. Para quem veja na encenação a resposta certa a um texto e a uma companhia, a uns actores e a um local — e quem pode dizer que a mesma encenação pode viajar do Teatro de Arte de Moscovo para o Teatro Nacional D. Maria II? — não poderá ver com muita clareza como é possível exportar uma encenação cujo sentido só pode existir como trabalho que é sobre uma determinada e muito específica realidade. Aquilo que a companhia que representa O TARTUFO no Villaret pode fazer é executar, repetir aquilo para o qual nada fez. Executar, disse. Onde: o que se exige a O TARTUFO é que antes do mais seja um espectáculo **bem ensaiado**. O que, infelizmente, não é o caso. Como é natural, os actores não têm como suas as marcações, elas são-lhes exteriores e eles, ao mesmo tempo que as cumprem, não as fazem entender: correm de um para outro lado (a marcação é **movimentada**), sem que o que fazem tenha minimamente a ver com a sua representação, com a maneira como estão no palco. Noções tão fundamentais como ritmo ou movimento passam assim rapidamente a ser pressa e velocidade. A este evidente divórcio entre a representação e o **esquema de encenação** que cá veio parar, os actores respondem com um á-vontade posição que acaba, por exemplo, por vir faltar a sua relação com os objectos. Aparentemente **fluentes**, os actores — que não podem encontrar nos restos de encenação que lhes coube as motivações cénicas determinantes — esquecem-se das coisas em que mexem ou das palavras que dizem: e ao contrário do que se disse creio ser a representação de O TARTUFO uma das mais cácticas desta temporada infeliz. Os textos são ditos com uma total **inocência**: deslavados, não marcados por uma representação, são apenas postos em cena, postos nos actores.

Se não pensarmos em João Guedes que em cinco minutos de palco — a sua bellissima entrada — esclarece, diz, mostra e mostra o que faz: representa. E se exceptuarmos Margarida Mauperrin, um talento muito grande, uma actriz que sabe que é pelo corpo e pela voz, pela inteligência e pelo peso que um actor trabalha. Uma das poucas atrizes portuguesas para quem **pisar o palco** tem na verdade um sentido. (Mas mesmo em Margarida Mauperrin esta marcação «pronta a vestir» traz dificuldades escusadas: e a falta de técnica ressentida-se, por exemplo, na voz. Dificuldades escusadas, disse, porque Margarida Mauperrin merece só por si um encenador).

Assim entre o que se vê no palco do Villaret e uma encenação ritmada, movimentada, viva, vai o salto (muito grande e muito grave) dos ensaios.

b) O TARTUFO de Enrique Llovet é uma adaptação **muito pobre**. Transformar Tartufo num executivo e transformar «O TARTUFO» numa sátira ao «executivo» é deixar de poder articular as relações erotismo/moral, venalidade/moral, religião/moral, fascínio/moral, ordem/moral que dominam o texto. É ver «O TARTUFO» do mesmo modo — falacioso — como a Comédie Française o vê: uma peça sobre e contra a hipocrisia. Marsillac limita-se a mudar o exemplo: em vez do religioso — séc. XVII, o executivo — Madrid 1970. Contenta-se com a visão mais superficial — menos compreensiva — da obra de Molière. Aplica o que supõe ser uma «mensagem». Ora isso não é encenar: porque não é vivificar, fecundar teatralmente um texto. As oposições reais que se organizam em Molière, Marsillac sobrepõe, oposições falaciosas como erotismo/honestidade, ordem/honestidade. A substituição é pobre e quem pensar na complexa rede de conflitos que se organizam em Molière e na tão pobre linha de conflito que existe em Marsillac (ver cenas Elmira-Tartufo, por ex.) poderá ver como não **valia a pena**: os conflitos de Molière são bem mais interessantes do que o conflito erotismo/honestidade de Marsillac — que é o de qualquer, repito qualquer comédia de boulevard. Sintomático do tradicionalismo pacífico da adaptação é o facto de, tal como na Comédie, tal como nos Classiques Larousse, tal como em qualquer manual tradicional, O TARTUFO não encontrar aqui uma resolução dos seus problemas estilísticos: e tal como na Comédie os problemas internos da peça são relegados ao in-

solúvel: a função do final, a dialéctica ordem/moral, o papel da autoridade, a unidade estilística do texto... Coisas que, por acaso, até são o ponto fulcral do trabalho do encenador...

c) O TARTUFO é um espectáculo **vistoso**. Há em Marsillac uma longa série de invenções técnicas. Armários que se abrem e fecham e de onde saem cadeiras, mesas e tudo o mais que é preciso para a cena, luzes que se apagam e se acendem, fatos que descem do tecto e actores que entram da plateia. Vive ainda o espectáculo da contínua movimentação dos actores. No entanto, se isto é **agradável** (ou seria, se fosse bem executado, ou seja, bem ensaiado), e funciona como **chamariz** (e há quem goste) o que é lamentável é o facto de nada disso funcionar no espectáculo para além disso mesmo. O armário-cenário, por exemplo, que faz no palco além de dar cor local — platearesco espanhol —, servir de abre/fecha e andar para a frente (*)? A movimentação que mais faz para além de ser mais facilmente «espectacular»? Antes pelo contrário: a cena Elmira-Tartufo-Orgon em que Marsillac tenta (e porquê?) romper com a convenção cenográfica (centro de atenção, a mesa para a qual convergem sempre Elmira e Tartufo) poderá ser uma cena **vistosa**, mas é uma cena pavorosamente mal tratada. Fazendo intervir um novo elemento na cena — um canapé à direita do palco — Marsillac divide o centro da atenção, e não sabendo fazer uma cena com dois centros, esquece a mesa para preferir o voyeurismo.

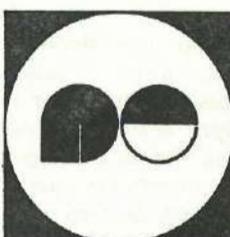
A perfeitíssima cena de Molière parece aqui escrita por um inábil André Roussin (o da «Querida Mamã»): não é uma cena **dramática**, é, apenas, uma cena ordinária. E mesmo assim medíocre. Assim, se «O TARTUFO» é um espectáculo **vistoso** (e é-o menos do que o poderia ser) é igualmente um espectáculo que não funciona como tal: as invenções bastam-se antes de trabalharem no espectáculo. O que é sinal de manifesta incapacidade de encenação.

d) O TARTUFO é um espectáculo de **boulevard**. Com a ideia sempre infeliz de que «**clássico é aborrecido**» e de que «**boulevard é popular**», Marsillac tenta o à partida impossível: fazer um espectáculo **popular** (no sentido que vale a pena) recorrendo à técnica do boulevard. A contradição é flagrante: o boulevard é tão **popular** como a Comédie, a única diferença é a quantidade de espectadores. Fazer na 1.ª cena Elmira-Tartufo graças tão vulgares e tão pouco engraçadas como o «Pensas no Céu?» de Elmira a que Tartufo responde «Não, mais em baixo» agarrando a barriga de Laura Soveral, é uma atitude tão digna como escrever ou montar «A Querida Mamã». O humor passa pelos mesmos canais, Marsillac preferiu correr atrás da gargalhada mentecapta a ver nesse mesmo conflito um veio significativo do texto. Para espectáculo de boulevard, talvez que isto sirva. Mas sem alibis culturais ou de intervenção.

Este «O TARTUFO» é um espectáculo madrilenho. E voltamos onde começámos. Feito em Madrid, adaptado em Madrid, «O TARTUFO» vive em Lisboa uma relação particularmente ambígua. O TARTUFO é um espectáculo madrilenho: os fatos trazem alusões espanholas, o armário é uma outra alusão, o executivo será uma personagem da sociedade madrilenha destes anos. Lisboa não conta no espectáculo. E, contradição das contradições, a adaptação de Llovet não encontra em Lisboa uma readaptação que só ela lhe poderia conferir o significado real. Representado respeitosamente, O TARTUFO é um espectáculo tão conservador como o de Jacques Charon, tão pouco situado, tão pouco interveniente. Dizendo-se situado, dizendo-se interveniente. Como dizia Fialho de Almeida, «É de resto sempre esse o papel dos cucos que vêm fazer criação em ninhos doutras aves; só a exploração dos empresários e cabotinos de teatro, e a confessa pobreza de uma literatura dramática, explicam estes ridículos enxertos de mesquinhos alvanéis cortando barracas em muros de catedrais e palácios» (in Actores e Autores, pág. 156).

JORGE SILVA MELO

* É representativo do carácter Incompleto do espectáculo o salto metafórico do armário na cena final: nada o motiva, nada o implica, nada o precede. Elemento isolado, então, só na vista que faz é que encontra a sua força de comunicação. Que, como não podia deixar de ser, não passa de vista.



NOVIDADES PORTUGÁLIA EDITORA

ANO INTERNACIONAL DO LIVRO
30.º ANIVERSÁRIO DA PORTUGÁLIA EDITORA

POEMAS INACTUAIS

Raul de Carvalho
Col. «Poetas de Hoje» — 36 — 45\$00

DIZER, AMAR

Vasco Miranda
Col. «Poetas de Hoje» — 37 — 70\$00

CORPO TERRESTRE

João Rui de Sousa
Col. «Poetas de Hoje» — 38 — 50\$00

A MENTE DA CRIANÇA

Maria Montessori
Col. «Psicologia e Pedagogia» — 80\$00

AS PRODIGIOSAS VITÓRIAS DA PSICOLOGIA MODERNA — I

Pierre Daco
Col. «Psicologia e Pedagogia» — 65\$00

WENCESLAU DE MORAIS

Sel. e pref. de Armando Martins Janeiro
Col. «Antologias Universais» — 95\$00

OS MELHORES CONTOS PORTUGUESES

Sel., pref. e notas de Guilherme de Castilho
Col. «Antologias Universais» — 1.ª série — 70\$00
2.ª série — 75\$00

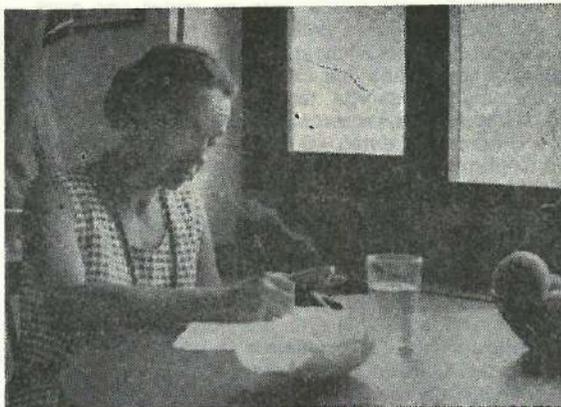
MAR SANTO

Branquinho da Fonseca
Obras Completas — 60\$00

CONTOS EXEMPLARES

Sophia de Mello Breyner Andresen
4.ª ed. — Col. «Contemporânea» — 85
60\$00

Ao correr dos dias



Fernando Pessoa dizia: «Aconteceu-me um poema». A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste «acontecer». O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto.

É possível que esta maneira esteja em parte ligada ao facto de, na minha infância, muito antes de eu saber ler, me terem ensinado a decorar poemas. Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir.

Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador.

É difícil descrever o fazer de um poema. Há sempre uma parte que não consigo distinguir, uma parte que se passa na zona onde eu não vejo.

Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o «poema todo» e não apenas um fragmento. Para ouvir o «poema todo» são precisas duas coisas: que a atenção não se quebre ou atenua e que eu não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se. Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo.

Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse «como, onde e quem» os antigos chamavam Musa. É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente acumulado, enrolado sobre si próprio como um filme que de repente, movido por qualquer estímulo, se projecta na consciência como num écran. Por mim é-me difícil nomear aquilo que não distingo bem. É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve. Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível — como a película de um filme — ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e esse aparecer.

Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado, (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira fundamental de escrever, mas não a minha única maneira de escrever.

Assim algumas vezes o poema aparece desarrumado, desordenado, numa sucessão incoerente de versos e imagens. Então faço uma espécie de montagem em que geralmente mudo não os versos mas a sua ordem. Mas esta intervenção não é propriamente «inter-vir» pois só toco no poema depois de ele se ter dito até ao fim. Se toco a meio o poema nas minhas mãos desagrega-se. O poema «Crepúsculo dos deuses» (Geografia) é um exemplo desta maneira de

escrever. É uma montagem feita com um texto caótico que arrumei: ordenei os versos e acrescentei no final uma citação de um texto histórico sobre Juliano o Apostata.

Algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um «estado de escrita». Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina. E há uma espécie de jogo com o desconhecido, o «in-dito», a possibilidade. O branco do papel torna-se hipnótico. Exemplo dessa maneira de escrever, texto que diz esta maneira de escrever, é o poema de «Coral»:

«Que poema de entre todos os poemas
Página em branco? ...»

... ..

Outra ainda é a maneira que surgiu quando escrevi o «Cristo Cigano»: havia uma história, um tema, anterior ao poema. Sobre esse tema escrevi vários poemas soltos que depois organizei num só poema longo.

E por três vezes me aconteceu uma outra maneira de escrever: de textos que eu escrevera em prosa surgiram poemas. Assim o poema «Fernado Pessoa» apareceu repentinamente depois de eu ter acabado de escrever uma conferência sobre Fernando Pessoa. E o poema «Maria Helena Vieira da Silva ou o itinerário inelutável» emergiu de um artigo sobre a obra desta pintora. E enquanto escrevi este texto para a «Crítica» apareceu um poema que cito por ser a forma mais concreta de dar a resposta que me é pedida:

Aqui me sentei quieta
Com as mãos sobre os joelhos
Quieta muda secreta
Passiva como os espelhos
Musa ensina-me o canto
Imanente e latente
Eu quero ouvir devagar
O teu súbito falar
Que me foge derrepente

Durante vários dias disse a mim própria: «tenho de responder à «Crítica». Sabia que ia escrever e sobre que tema ia escrever. Escrevi pouco a pouco, com muitas interrupções, metade escrito num caderno, metade num bloco, riscando e emendando para trás e para a frente, num artesanato muito laborioso, perdida em pausas e descontinuidades. E através das pausas o poema surgiu, passou através da prosa, apareceu na folha da direita do caderno que estava vazia.

Ninguém me tinha pedido um poema, eu própria não o tinha pedido a mim própria e não sabia que o ia escrever. Dizei que o poema falou quando eu me calei e se escreveu quando acabei de escrever. Ao tentar escrever um texto em prosa sobre a minha maneira de escrever «invoquei» essa maneira de escrever para a «ver» e assim a poder descrever. Mas, quando «vi» aquilo que me apareceu foi um poema.

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

1

DA CASA SINDICAL AO FORTE DE SACAVÉM de Frutuoso Firmino, introdução de César Oliveira, colecção Movimento Operário Português, n.º 1, Afrontamento, Porto, 1971 — O CONGRESSO SINDICALISTA DE 1911, selecção, prefácio e notas de César Oliveira, colecção Movimento Operário Português, n.º 2, Afrontamento, Porto, 1971.

Estas duas pequenas brochuras vêm inserir-se num conjunto — por enquanto reduzido mas em expansão — de estudos monográficos sobre a história da classe operária durante a primeira República; o facto é suficientemente importante para que deva ser sublinhado: começamos a tomar conhecimento (e consciência) dum passado recente.

O escrito de Frutuoso Firmino é o relato vivo do encerramento da Casa Sindical, em Fevereiro de 1912, após a greve dos operários de Lisboa, solidários com os trabalhadores rurais alentejanos. É uma descrição essencialmente factual, entremeada por pedaços de ingénuo lirismo — afinal tão reveladores do contexto social da época como os próprios factos descritos. O sub-título do livro é «notas de um sindicalista preso no último movimento operário»; esta segunda parte é enganadora, já que após 1912 houve outros movimentos operários, nomeadamente a greve geral de 1918.

A segunda brochura reveste-se dum interesse diferente, já que descreve, com base em documentos da época, a origem e o espírito do congresso sindical de 1911, os sindicatos presentes, algumas teses e discussões (de lamentar a inexistência dum índice). O movimento operário atravessava então uma fase de reorganização que, passando pela criação da U. O. N. (1914), culminaria com a C. G. T. (1919) e os documentos em presença lançam alguma luz sobre esta fase.

No curto prefácio, César de Oliveira, além de brevemente enquadrar o congresso na época, acentua (com toda a razão) que não nos é possível valorizar (ou julgar) as táticas da época quando desconhecemos «concreta e exactamente» todas as circunstâncias em que o objecto da nossa valoração se situou; contudo não nos podemos impedir de julgar; poderemos, ao menos, ter consciência do carácter precário e provisório das nossas valorações e hipóteses, refazendo-as em confronto permanente com os factos.

L. S. M.

2

HÖLDERLIN, de Paulo Quintela, Editorial Inova, Porto, 1971.

A Editorial Inova apresenta a 2.ª edição da obra de Paulo Quintela Hölderlin, cuja primeira edição datava de 1947. Foram precisos mais de vinte anos para que, aumentando entre nós o interesse pela obra deste grande poeta do Romantismo, se pensasse em reeditar um trabalho de carácter biográfico que ainda hoje é tão importante como na altura da sua primeira apresentação.

O livro aparece, repetindo as palavras do seu autor, «tal qual se publicou em 1947, apenas simplificado no título, expurgado de alguns erros e descuidos formais e alterado na disposição gráfica pela anteposição das transcrições das versões portuguesas aos originais dos poemas para maior comodidade do leitor não especializado, sem tirar ao mais curioso a possibilidade do confronto.» Paciente e incessante, continua pois a obra de divulgação da literatura alemã entre nós feita pelo Professor Paulo Quintela, a quem já devemos notáveis traduções de Rilke, Hölderlin, Goethe, Nietzsche, Brecht, entre outros.

O estudo da vida do poeta é feito evitando, e com muita razão, o «perigo do biografismo», que facilmente se pode tornar estéril. Trata-se pois de uma biografia mais «literária» do que histórica. A vida serve de ponto de partida e de inserção dos temas fundamentais em que se organiza a sua obra. Aparentam-se apenas os acontecimentos que de uma ou outra maneira viriam a determinar os conteúdos e a forma da sua criação. Entre eles salientam-se: a paisagem da Suábia, paisagem da infância, presente em toda a sua poesia, e condicionando a sua relação íntima com a natureza-mãe que tantas vezes lhe iria provocar meditações filosóficas e êxtases poéticos; o ambiente de melancólica devoção em que decorreu essa mesma infância, marcada através da sua mãe pelo pietismo, e o facto de nunca ter agradado a Hölderlin a carreira eclesiástica para que ela o quis orientar; o impacto nele provocado pelos filósofos do Idealismo, e o interesse para a sua formação desses contactos com Fichte, Schelling, Hegel, bem como o do contacto com Schiller, a quem chamava o seu «herói», Goethe e Herder; sem esquecer desde logo a influência de Klopstock, (temática de raiz pietista, emoção perante a natureza, e quanto à forma a adopção dos ritmos livres) na sua primeira fase de criação; e ainda a atracção que nele exerceu o mundo grego, através de Platão, (de novo o idea-

lismo) e a filosofia de Spinoza, Leibniz e Kant; é também referida como fundamental a experiência do amor que teve por Susette Gontard, Diótima, funda vivência que marca para ele como que o início de uma vida nova: «Contigo, Diótima, comecei eu. Não são dignos de palavras os dias em que ainda te não conhecia»; e finalmente a dolorosa revelação da loucura que o há-de minar, ao longo de muitos anos em que simultaneamente será causa de desagregação interior e de momentos de inspiração sublime.

«Uma vertigem o tomou docemente, e a fortaleza eterna

Dos seus pensamentos ruiu...»

Já em cartas ele se queixara da sua excessiva fragilidade interior, como que antecipando o perigo de desintegração que o ameaçava: «receio que a minha vida quente esfrie ao contacto do gelo da história do dia a dia, e este receio provém de que tudo o que de destrutivo me atingiu, desde a juventude o recebi com maior sensibilidade do que os outros, e esta sensibilidade parece basear-se em que eu, em relação às experiências que tive de sofrer, não tinha uma organização sólida e indestrutível bastante».

Retomo para finalizar palavras do Professor Paulo Quintela: «Poeta do Poeta é bem o epíteto que lhe convém, não só por ter feito da poesia e sua missão motivos de meditação e tratamento poético, mas também, e principalmente, pela virgindade pura da emoção, pela dádiva exclusiva e perigosa à sua vocação, pelo sacrifício pleno da personalidade ao chamamento do seu demónio interior».

Não se pode em pouco espaço fazer um comentário apropriado.

Fiquemos pois no breve apontamento, aconselhando ao leitor aquilo que a obra merece: uma leitura atenta.

Y. K. C.

3

UM PROLETARIADO EXPLORADOR? de Charles Bettelheim, Arghiri Emmanuel, Henri Denis, André Granou, Guy Dhuquois, Christian Palloix, tradução e prefácio de José Gonçalves, Coleção século XXI, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1971.

Em 1969, a editora francesa Maspero publicava um livro da autoria de Arghiri Emmanuel, *L'Echange Inégal*, acompanhado de observações teóricas de Charles Bettelheim. Emmanuel escreveu um livro de teoria económica criticando a teoria do comércio internacional elaborada a partir de Ricardo; e, no final dessa crítica, concluía que os termos de troca se degradavam automaticamente em prejuízo das nações pobres e em benefício das nações ricas, que a troca do comércio mundial era desigual e exploradora — e que, nesta exploração participava em bloco o proletariado dos países ricos. E Bettelheim defendia a posição diametralmente oposta.

A partir daqui gerou-se uma «polémica importante» — para utilizar os termos acertados da capa desta antologia, que constitui o primeiro eco português daquelas discussões. Gerou-se, mais exactamente, uma dupla polémica: no campo da teoria económica, em primeiro lugar; e em ligação com esta, dela decorrendo e ao mesmo tempo influenciando-a, — no campo «prático» — pois que a tese «teórica» de Arghiri tem um correspondente prático relativamente ambíguo mas cujo sentido fundamental (e inequívoco) é claramente apontado pelo título da colectânea: «explorador», o proletariado não será «salvador».

A colectânea proposta ao leitor português — que parece ter suscitado uma atenção inferior à que o problema requeria — reúne alguns dos textos essenciais da polémica subsequente à publicação de *L'Echange Inégal*: Bettelheim nega a validade da teoria da troca desigual; Denis que, aceitando a teoria, extrai dela conclusões opostas às de Emmanuel (e mais próximas das de Bettelheim) e o próprio Emmanuel, reincidindo. Mas, naturalmente, falta ao leitor o texto que originou a polémica — e, também, por isso, esta colectânea é uma útil porta de entrada que não pode desembocar, por si só, numa porta de saída.

L. S. M.

4

O TEATRO POPULAR, PORQUÊ? de Emile Copfermann, trad. de Maria Helena Curado e Melo, Portucalense Editora, Terceira Coleção, 1971.

Quem folhear apenas «O Teatro Popular, Porquê?» encontrará muitos nomes (Vilar, Planchon, TNP, as ATP, Piscator, Gignoux, a Volksbühne...), muitas referências a espectáculos, uma experiência teatral que nos é alheia. À primeira vista, o livro de Emile Copfermann parece um balanço local (éxitos, projectos, falhanços, conquistas, desistências, impasses...) de uma experiência que ela própria se quer localizada.

Que é então para nós esta edição portuguesa? De que modo nos pode ela servir?

Basta ler um pouco para se poder ver mais. Que este rescaldo de uma idela é feito inserindo-a num contexto mais amplo, que a ilumina e define, que a problemática dos casos particulares se é minuciosamente descrita também o é claramente e só assim poderia ser exemplarmente.

E será isso então «O Teatro Popular, Porquê?» de Copfermann: um estudo pormenorizado e amplamente informado dum exemplo. E aí temos como e porque é que este livro é simultaneamente um livro de história e um livro de estética, um livro de ideias e uma descrição apenas. Porque, circunscrito como está ao exemplo, Copfermann o aborda de todos os lados possíveis; localizando-o (na história e na história das ideias), registando as contradições que o animam (a problemática das Casas de Cultura e da Animação Popular), analisando as coordenadas estéticas do movimento (a relação com os clássicos, a relação com o público, o fracasso da consciencialização popular, as ideias-mestras das encenações...).

Agora que o Teatro Popular parece ter ultrapassado um impasse em que se debatia na altura em que surge a 1.ª edição do livro de Copfermann, impasse que teria o seu cume dramático no famigerado Festival de Avignon de 1968, agora que o Teatro Popular volta a «cerrar as fileiras» na procura estética e na justificação política das suas opções, uma nova luz e uma nova utilidade surgem para «O Teatro Popular, Porquê?». Feito documento, o livro de Copfermann é talvez a mais fascinante análise até agora surgida do que de mais importante apareceu no teatro do século XX: a presença do público na razão de ser da actividade teatral.

E será por aí que este livro aparentemente local, aparentemente ultrapassado, será ainda um livro exemplar: porque também em Portugal ele serve para nos contar uma aventura que não vivemos, um risco que não corremos, uma tarefa que não cumprimos.

A tradução é, infelizmente, insuficiente.

J. S. M.

5

NÃO CHOREIS, MEUS OLHOS, de Maria Allete Galhoz, Ática, Lisboa, 1971.

Trata-se dum livro de textos ditos «contos», cuja primeira leitura, desprevenida, nos põe perante a intenção (e/ ou necessidade) da A. em assumir uma posição de ponto de chegada ao mesmo tempo que de partida da prática discursiva que se propõe fazer. Como postulado imediato, é negada a existência de todo o leitor, outro que não o leitor-A. Mas o texto, enquanto tempo de feitura, é uma prática significativa que utiliza o mecanismo duma relação de «menos futuro» e «mais futuro», ou seja, prática significativa que se desenvolve a dois níveis: 1) o «menos futuro» que coincide com a relação emissor-receptor, em que receptor se reescreve leitor-A. («Cantava-se, meus olhos, o vale era pequeno...»), isto é, o desenvolvimento dum item em que o tempo da emissão, «menos futuro», se reescreve «mais passado» e «mais presente» através de um sistema de utilização discursiva essencialmente conotativa («Um vento negro de maleitas negras, um vento negro de monte correu o pequeno vale...» que por sua vez vai delimitar marcas de tipo «menos acção», «menos conto», «mais imperativo»; — 2) o «mais futuro» constitui a relação duma linguagem fundamentalmente denotativa, em que a actualização do significante se faz por marcas de «mais presente» (enquanto emissor) e de «mais futuro» (enquanto receptor = leitor pluralizado) que vão gerar uma acção não completamente dominada pelo emissor, e portanto, «menos imperativa» («Já não há mendigos!, os homens fingem que todos somos irmãos...»).

Teremos que, enquanto prática de «menos futuro», que em todos os níveis é dominante, o texto adquire a sua própria delimitação, criando um discurso de tipo «confessional». E aqui rejeito radicalmente a designação de conto para tal prática discursiva. A sua articulação com o discurso proposto pelo tempo «mais futuro» faz-se pelo uso do vocativo, elemento coordenador que engloba itens dos dois mecanismos [1] «Não choreis, meus olhos»; 2) «Mulher, vossemecê que quer?»] que por si só é um elemento distanciador entre os discursos.

Tudo o processo reconhecido no texto, enquanto tempo de feitura, é retomado no modo de feitura no texto também constitui. Assim, a distinção de discursos criada pelo factor tempo continua-se com a definição de dois tipos de ambiguidade, funcionando um pelos itens lexicais a nível do vocabulário (conotação), outro pelos itens lexicais que actualizam um tipo de frase (que é o contexto vocabular-denotação).

Tido em conta tal funcionamento, não se verifica uma prática de significado, mas antes uma prática redobrada do significante em superestrutura. Logo, o rótulo de contos para um tipo de discurso como o que tentei analisar, caracteriza inadequadamente um processo inverso ao que o próprio rótulo exige.

Z. S.

Egito Gonçalves

«O AMOR DESAGUA EM DELTA»

Edit. Inova, Col. Coroa da Terra, Porto, 1971

A abrir uma colecção rotulada com a designação de um livro de Jorge Sena — espécie de homenagem a quem é, de facto, e por diversas razões, uma das personalidades centrais da nossa poesia — acaba Egito Gonçalves de reunir num só volume, «O Amor Desagua em Delta», diversos títulos há muito esgotados: «A Evasão Possível», «O Vagabundo Deceitado», «A Viagem com o Teu Rosto» e «Memória de Setembro», publicados respectivamente em 1952, 1957, 1958 e 1960. Isto quer dizer que se pretendeu recuperar para os leitores de hoje algumas obras já de difícil acesso. Mas também pode significar, cumulativamente, que Egito Gonçalves pretendeu fazer o definitivo balanço (incluindo aí certos reajustamentos) de toda a sua poesia anterior a «Os Arquivos do Silêncio», livro publicado em 1963.

Nesta última hipótese — e em parte a confirmá-la — somos forçados a reparar que nas versões agora adoptadas se registam, de quando em quando e em relação às primeiras, diversas e por vezes substanciais modificações (alteração e mesmo eliminação de poemas), e que não foram integrados os dois primeiros volumes do autor, «Poema para os Companheiros da Ilha» e «Um Homem na Neblina», ambos publicados em 1950 e ambos igualmente esgotados. Como quer que seja, vá até onde for a intenção última do presente volume, não nos restam dúvidas de que a reedição conjunta daqueles quatro livros se apresenta como iniciativa de flagrante utilidade. E por duas razões: porque vem ajudar a redefinir e a situar uma expressão que, na nossa poesia do último pós-guerra, é um reflexo típico daquilo a que Gramsci chamava «luta por uma nova cultura, isto é, por uma nova vida moral», naturalmente associada, acrescentava ainda o autor dos «Cadernos do Cárcere», a uma «nova percepção» das coisas, a um «modo original de sentir e ver a realidade» (1); e porque nos deixa a sugestão saudável, de certo modo desintoxicante, de podermos ler (ou reler, consoante os casos) uma poesia onde os meios não se sobrepõem desmedidamente aos fins, onde a consciência do «significante» não deixa que se perca de vista a consciência do «significado» — o sentido de que as palavras, mesmo por desvios e labirintos, mesmo por instantes de obscuridade, têm valor de comunicação, projectam aquela «voz de um homem» a que António Ramos Rosa se reportava num texto, sobre este mesmo autor, publicado há anos e parcialmente transcrito na contracapa de «O Amor Desagua em Delta».

Essa voz tem, neste caso — já é tempo de o dizer —, uma entoação muito particular: a do amor. Amor que é libertação. Amor que é corres-

cartas

Recebemos de Carlos Porto a seguinte carta:

Prezados Camaradas,
Prezo a actriz Glicínia Quartim — como posso demonstrar — e isso me leva a escrever-vos esta carta cuja publicação agradeço.

Na entrevista que vos concedeu, publicada no n.º 3 de «CRÍTICA», aquela actriz, a propósito da crítica de teatro, fez algumas afirmações engraçadas e duas graves. São estas:

1 — «Mas o crítico, no fundo, está interessado em fazer o seu próprio brilharete»;

2 — «Creio que o crítico aproveita a crítica para fazer a sua própria promoção.»

Assim, a seco, não pode ser. Todos precisamos de saber as linhas com que nos cosemos. Venham nomes, locais, datas, documentos. De contrário, terei de chegar à conclusão (triste) de que a crítica dos críticos é afinal tão ineficaz como aqueles a quem acusa.

Cordiais saudações e votos de longo futuro,

CARLOS PORTO

NECESSÁRIA

pondência perfeita entre um corpo e outro corpo. Amor que é solidariedade e presença. E que é aventura — por vezes significando tão só a corajosa aventura da permanência («a aventura é ficar», diz-se no título de um dos poemas). E que é resistência — contra o «bloqueio» (de que o poeta nos dá inesquecíveis «notícias»), contra o terror ou simplesmente contra a solidão (escreverei o meu amor a giz para iluminar as paredes solitárias, p. 98). Como se vê, trata-se de um sentimento (talvez melhor, de uma experiência) que efectivamente «desagua em delta», ramificando-se em diversos sentidos.

Três desses sentidos, todavia, nos parecem mais destacáveis: o que se define no prolongado diálogo erótico-sentimental com um tu (a mulher amada); o que regista a transformação desse diálogo num modo de defesa (ou supremo refúgio, p. 39) contra o meio hostil; e o que, marcando o alargamento da relação eu-tu, se recorta em designio ético de mais vasto alcance.

No primeiro caso, temos a delimitação de uma plenitude íntima, de abertura a um espaço novo e fértil (fértil é a tua nudez comunicável, p. 29) onde a felicidade pessoal — feita de encontros tão intensos, tão absolutos, que se confundem com liames apetecíveis — se imuniza contra os perigos do mar largo e contra o movediço dos próprios sonhos:

*Calafetado contra os sonhos, fico
Contigo, prisioneiro dos liames
Que te cercam e cercam o teu rosto,
A tua carne rasgada nos arames.*

*Extinguiu-se o apelo da partida...
As quilhas já não sofrem a espuma.
Fico contigo na luta pelo dia
No endurecido leito de caruma.*

*Tu estás sentada sobre a terra...
Pelas searas corre o vento rude.
Teu corpo é uma espiga amadurecida
Pela água aprisionada do açude.*

*Corsários velejam no mar largo...
Mas do teu caule fino, nasce e ondeia
A minha volta, uma canção serena
Que me prende docemente à tua teia.*
(p. 31)

Como parece óbvio, e não obstante a referência à luta pelo dia, o amor, aqui, é uma quase pura confrontação de ser-a-ser, vive de si mesmo, absolutiza-se na vibração dos seus próprios movimentos.

Já o mesmo não acontece, entretanto, numa segunda linha de significação desta poesia — por certo a mais impressiva. Linha em que o impulso amoroso funciona também como a única «evasão possível» (teus ombros nus são a evasão possível, p. 26) frente a uma condição de «sitiados», aos assaltos da degradação generalizada, à trama obscura/da noite de fantoches que nos cerca (p. 28). Nesse transe, o corpo-a-corpo emocional e táctil coroa-se como última trincheira valiosa (p. 24), último reduto de uma resistência que se dispõe a

Recebemos do poeta Raul de Carvalho a seguinte carta

29-XII-71

Ao Ilustre Director do jornal «CRÍTICA»
Ao Ex.º Senhor M. G. e meu prezado Camarada
Manuel Gusmão:

Agradeço muito a sua crítica.
São palavras muito inteligentes.
Como seu muito admirador que se preza de sem trabalho o ser, e pois que não quero ser negligente em tudo menos nos agradecimentos meus que lhe são devidos pelo trabalho que teve em com tantas palavras se ocupar de mim (da minha pobremente poesia), e ainda porque parece que é elegante satisfazer ao pedido, peço à tão recente, porém, tão atenta «CRÍTICA» que — publicando na íntegra e no próximo número vosso esta minha deveras obrigada carta (não recorro, claro, a nada; suficientes sois em honra e deontologia de jornal) assim se torne credora da mesma atenção que lhe presto desde o n.º 1, passando pelo n.º 2 e que transponho para os números que idênticamente se segurem — com regozilho meu e os habituais votos, que aproveito, de longo e próspero futuro.

Vosso camarada admirador e grato,

RAUL DE CARVALHO

P. S.
Devo ler «cliché»; é gralha com certeza. R. C.

ir até ao fim. Um poema como «Fonte», um entre tantos outros que poderíamos escolher, exemplificará bem — até pelo sintomático da contraposição de duas séries vocabulares cuja simbologia fica bem à vista (pálpebra-ternura-amor-espáduas-lábios, por um lado; angústia-dor-crueldade-queimadura-pesadelos-terror-metralha, por outro) — esta face de larga ressonância em toda a poesia de Egito Gonçalves:

*Eu venho a ti porque as tuas pálpebras rompem
[angústia;
eu venho a ti para fertilizar meu coração, vaso
[de areia
até hoje inútil, ampulheta de si mesmo...
venho para que lhe ritmes o tempo e o isoles
[da dor,
porque só tu podes tapar-lhe os ouvidos,
[fechar-me os olhos,
ainda que por pouco tempo. É necessário
[descansar, é necessário resistir
entrincheirado e ao abrigo; por isso venho
para que regues de ternura uma flor que nasceu
[da crueldade.
Eu venho a ti para um amor prolongado, um
[amor sem nevoeiros
e as tuas espáduas adoçam o exílio, recompõem
[a alegria,
os teus lábios cicatrizam queimaduras desfolham
[pesadelos,
obrigam-me a voltar. Eu venho a ti, regresso
porque só tu podes cortar-me na garganta o
[terror experimentado...
Eu venho a ti para um amor prolongado, um
[amor sem dilúvio,
de rosto descoberto nos sulcos da metralha.*

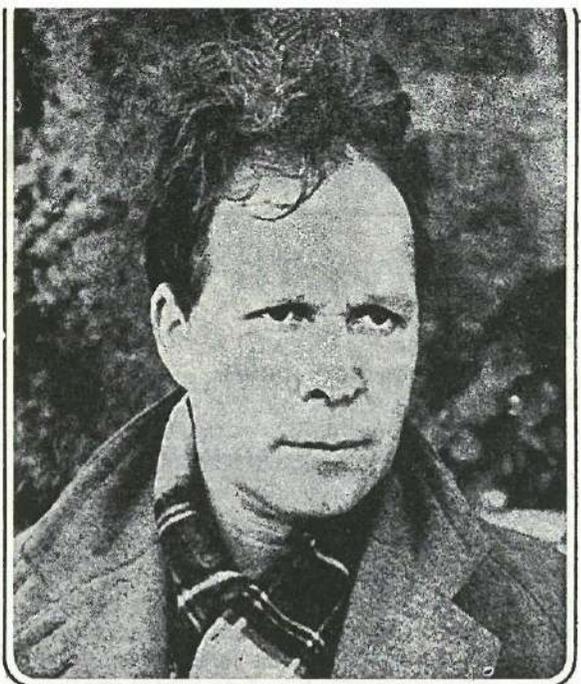
Teremos, finalmente, o terceiro dos mais visíveis segmentos do discurso patenteado em «O Amor Desagua em Delta»: aquele onde, não correspondendo embora a uma total abandono da «viagem» dialogante, vibrátil, com um certo «rostro», nem ao calor da denúncia de uma conjuntura de asfixia e de cerco, mais densamente se mobilizam as notas de uma aspiração colectiva e até de um triunfalismo que a momentânea insistência em certos verbos (conjugados no futuro e na primeira pessoa do plural: construiremos-entraremos-conquistaremos, etc.) ajuda a clarificar. Pelos caminhos quotidianos onde a poesia avança e o vento range (p. 47) — um quotidiano reflectido nas variações de um léxico quer de ambiência naturalista (rio-erva-areal-duna-folhagem-ondas, etc.), quer de ambiência citadina (como cinema-motores-comutador-barómetro-isqueiro-avião), quer ainda de referência repressiva (como gatilho-massacre-pistolas-gheto-espingarda-granadas) — vão-se acumulando e inventariando os gestos de uma prática comum, os passos em direcção a «um futuro talvez sim», a uma nova idade do homem. Nas incidências da descoberta ou da luta, do risco frontal ou da hesitação, vai-se elaborando um corpo de presença confiante, vão aflorando, sempre mais e mais claramente, os sinais de uma vontade agente e de um ideário transformador.

Através de um estilo em que a composição oscila entre a disciplinada regularidade estrófica e o encadeamento, por vezes prolongado, de versos largos, distensos, em que a formulação metafórica irrompe por amplas aberturas de expressividade e em que a rede vocabular vai repercutindo, sucessivamente, os contornos solares da experiência erótica, a difícil paisagem de que participámos (e participamos) nestes dias velozes (p. 87) e o jorro da confiança possível onde toda a memória dos sofrimentos se desfaz (p.92), a voz de Egito Gonçalves constitui o levantamento de uma arte poética que, além do mais, se impõe como testemunho. Uma arte poética situada nos antípodas do formalismo, mas sem concessão à demagogia, à discursividade didáctica e ao esquematismo sectário de que, por exemplo, Leandro Konder — num livro onde procura fazer o apuramento (um tanto breve, todavia) das mais importantes contribuições teóricas para o estabelecimento de uma estética de fundamentação marxista (2) — sublinha bem os prejuízos. Um testemunho que, sendo, em larga medida, resposta a uma situação histórica objectiva muito longe de estar superada, encontrou a palavra própria, necessária — essa palavra necessária que, por uma ocasional mas simbólica coincidência, se nomeia na primeira e na última das páginas deste volume.

JOÃO RUI DE SOUSA

(1) — «La Formación de los Intelectuales», Ed. Grijalbo, México, 1967, pp. 109-110.

(2) — «Os Marxistas e a Arte», Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.



EUGÉNIO DE ANDRADE

...É indispensável assinalar um grande poeta lírico que se impõe por esta época: Eugénio de Andrade. É uma voz maravilhosamente pura onde os ingredientes das várias escolas se fundem para formar uma matéria homogénea e acabar numa linha de uma musicalidade perfeita como o voo de uma ave, sem uma sombra que não venha da sua própria luz. É sem dúvida o grande poeta do amor da poesia portuguesa do século XX.

António José Saraiva



OBSCURO DOMÍNIO

Eugénio de Andrade
Direcção gráfica de Armando Alves
COLECÇÃO AS MÃOS E OS FRUTOS
Edição especial numerada e assinada pelo Autor / Ilustrada e com uma sobrecapa reproduzindo um desenho de José Rodrigues / 152 páginas / 350\$00
Edição normal / ilustrada / 152 páginas / 90\$00

POEMAS

1945-1965
Eugénio de Andrade
COLECÇÃO AS MÃOS E OS FRUTOS
3.ª edição / ilustrada / 224 páginas / 95\$00

OS AFLUENTES DO SILÊNCIO

Eugénio de Andrade
COLECÇÃO O ESPÍRITO DO LUGAR
2.ª edição / ilustrada / 176 páginas / 60\$00

EROS DE PASSAGEM

Poemas de Eugénio de Andrade
Com desenhos de José Rodrigues
Direcção gráfica de Armando Alves
120\$00

OSTINATO RIGORE

Poemas de Eugénio de Andrade
Desenho de Armando Alves
Edição bilingue (português-francês) fora do mercado, destinada a livro-brinde da tiragem especial de «Memórias de Alegria»

DAQUI HOUE NOME PORTUGAL

ANTOLOGIA DE VERSO E PROSA SOBRE O PORTO
Organizada e prefaciada por Eugénio de Andrade
Direcção gráfica de Armando Alves
COLECÇÃO DAQUI HOUE PORTUGAL
Tiragem especial / ilustrada / 400 páginas / 1 000\$00
Tiragem normal / 2.ª edição / ilustrada / 276 páginas / 135\$00

CARTAS PORTUGUESAS

Atribuídas a Mariana Alcoforada
Tradução de Eugénio de Andrade
Desenhos de José Rodrigues
Direcção gráfica de Armando Alves
COLECÇÃO ARTE DE AMAR
Tiragem especial / ilustrada / numerada e assinada / 144 páginas / 350\$00
Tiragem normal / ilustrada / 144 páginas / 135\$00

MEMÓRIAS DE ALEGRIA

ANTOLOGIA DE VERSO E PROSA SOBRE COIMBRA
Organizada e prefaciada por Eugénio de Andrade
Direcção gráfica de Armando Alves
COLECÇÃO VIAGENS NA MINHA TERRA
Tiragem especial / ilustrada / 728 páginas / 2 350\$00
Tiragem normal / ilustrada / 728 páginas / 850\$00

DUAS CIDADES

ANTOLOGIA SOBRE O PORTO E COIMBRA
Seleção e prefácio de Eugénio de Andrade
COLECÇÃO DUAS HORAS DE LEITURA
80 páginas / 15\$00

36 POEMAS E UMA ALELUIA ERÓTICA

ANTOLOGIA DE POEMAS DE FEDERICO GARCIA LORCA
Com uma Ode de Pablo Neruda
Tradução de Eugénio de Andrade
2.ª edição / ilustrada / 180 páginas / 65\$00

21 ENSAIOS SOBRE EUGÉNIO DE ANDRADE

SEGUIDOS DE ANTOLOGIA
Textos de 21 autores
COLECÇÃO CIVILIZAÇÃO PORTUGUESA
532 páginas / 100\$00

EDITORIAL INOVA/APARTADO 466/PORTO

VIVER UM JOGO

Fernanda Botelho

LOURENÇO É NOME DE JOGRAL

Bertrand, 1971

Trata-se — e disso nos damos conta desde que o folheamos — dum romance de grupo: o primeiro capítulo tem o nome de *Luís* e depois virão outros com os nomes de Matilde, Firmino, Corina, novamente Matilde e Firmino, duas vezes Luzinha e outra vez Luís. Há um conjunto de personagens, cada uma com relativa autonomia enquanto tem por sua conta e com o seu nome certo número de páginas durante as quais fala na 1.ª pessoa.

É um esquema conhecido: assim se abarca uma família em *A Paixão* de Almeida Faria; assim (mas sem pôr o nome no alto da página) se abarcam 4 personagens em *Bolor* de Augusto Abelaira; assim fazia Faulkner, assim fazia em parte Virginia Woolf.

Em *Lourenço é nome de jogral* o grupo não é uma família (se bem que haja um pai e um filho), o grupo não é de casais desenhados (se bem que haja casamentos, casais, acasalamientos), o grupo não é de amigos (se bem que todos se conheçam e se falem sempre, permanentemente). Será um grupo de gente que convive, que com-vive — um grupo social. Daí que os capítulos que têm como títulos o nome das várias personagens se relacionem pouco entre si, sejam unidades facilmente destacáveis.

Possivelmente um romance de geração? — como *Ângulo Raso*, como *A Cidade das Flores*, como *Os Desertores*?

A idade das personagens é muito referida, as datas e os acontecimentos (políticos ou outros), de que todos nos lembramos, e que portanto localizam no tempo são insistentemente apontados. Estamos em presença de personagens de quarenta e tal anos, onde se abrem duas grandes excepções para Luís e para Luzinha que significativamente têm 20 anos, que

significativamente nasceram em duas classes sociais muito distintas, que significativamente não são muito diferentes entre si nem das outras personagens. Um romance de geração?

Possivelmente um romance de grupo social marginal: muito definidas como pessoas, as personagens têm profissões (liberais: uma actriz, uma jornalista, um professor, dois estudantes) e movem-se num ambiente intelectual ou para-intelectual, artístico ou para-artístico: literatura, filosofia, teatro, poesia. Consomem cultura e arte e produzem cultura e arte: Luís, a personagem dos 20 anos teria ido para Paris estudar Rabelais e há capítulos-monólogos interiores que são reflexões filosóficas (as notas para um ensaio sobre Jayaprakash Narayan, de Firmino) ou poemas (de Matilde). Sem que as personagens sejam, no entanto, poetas ou filósofos, sem que essa seja a «razão de ser» da sua vida.

Assim, no plano da «ficção» (do fio de história imaginado), as personagens conhecem-se e mantêm relações de vária espécie entre si; no plano da «narração» (da escrita do livro, propriamente) são tratadas de modo igual — capítulos sucessivos em que cada um por sua vez ocupa a posição de centro. No plano da «ficção», são todos conhecidos e amigos de Lourenço, que acaba de morrer (de se suicidar) — e por isso todos se reúnem em casa dele; no plano da «narração», há uma personagem central, Lourenço, que unifica pelo seu discurso os discursos das outras personagens. Os capítulos intitulados «Capítulo I», «Capítulo II» até «VI», são os escritos por Lourenço, personagem que cria a situação (reune todas as personagens numa forma verosímil), o eu durante grande parte do livro. É no seu discurso dividido em seis «capítulos» que se introduzem os discursos de Firmino, Corina, Matilde, Luís, Luzinha. É o seu discurso que chama as personagens a monologarem, é ele que estabelece as relações entre esses monólogos. Tudo o que se diz convergirá para Lourenço, de forma a que o leitor perceba quem ele é, como foi a sua vida, o momento em que passou a usar fato escuro e óculos como os outros advogados seus colegas, as amantes que teve e como as teve, os poemas que escreveu ou nunca escreveu.

Funcionaria assim Lourenço como a consciência coincidente com a da Autora? Seria aquele outro eu, aquela ficção criada para mascarar o eu e que diz o que o autor diria?

Mas existe Luís, filho de Lourenço, que chega de Paris porque o pai morreu. É a primeira personagem que «entra em livro». É por ele que se toma o primeiro contacto com Lourenço (só depois do seu monólogo virá o «Capítulo I») e assim Lourenço começa por ser visto de fora e numa perspectiva muito distanciada, às vezes hostil. É Luís a personagem através de cujo monólogo, o leitor vai tomando consciência do que «se passa», da situação. É ele quem diz quem está presente na «ficção» e quem vai estar presente na «narração» e que pela primeira vez (escreve) o nome das personagens que «vão entrar».

Funcionaria assim Luís, uma das duas personagens da outra geração, como uma consciência crítica, uma «voz da verdade», que vê claro porque está de fora? Que lança a luz certa sobre as coisas?

Não esquecer: aqui as coisas transmitem-se de pai para filho (e a mesma Solange inexistente de Luís foi a Solange antiga de Lourenço) ou de filho para pai (Luzinha começou por ser de Luís, passou depois para Lourenço). Luís perde toda a «superioridade» de personagem que por vezes tem, quando aparece o último capítulo intitulado *Eu*. O eu será Lourenço que para acabar não escreve um «capítulo». Mas desse capítulo retenhamos as seguintes frases: «Qual é o meu nome? Luzinha? Firmino? Matilde? Luís? Lourenço? Ou outra personagem?

Página seguinte: «Mas, vá lá, aceitemos que me chamo Lourenço». Duas páginas depois: «É evidente que posso matar Lourenço» e em baixo: «Mas eu, Lourenço, nome de jogral, posso mudar de nome».

Lourenço, nome de jogral: apenas porque houve na Idade Média um jogral chamado Lourenço? porque Lourenço fazia versos, trovava? porque Lourenço zombava (Luís lembra-se do seu ar irónico) e antes de significar «poeta», jogral significava «zombador»? porque Lourenço era um «jongleur»? porque «jogava»?

Lourenço é o autor de todo um jogo. A autora é a responsável por todo um jogo, que implica movimento e fingimento:

1.º) No caderno da capa preta, que continha o diário de Lourenço, e são afinal os capítulos I, II, III, IV, V, VI (em que Lourenço adivinha o que se passará quando Luís o ler e em que falará das personagens); mas os capítulos não estão afinal no caderno de capa preta que, se bem que esteja a ser reproduzido e lido, não existe e Luís afinal não o encontrará no armário. (Que são estes capítulos que existem e não existem?)

2.º) Na morte de Lourenço, que é afinal apenas uma morte literária, um suicídio de personagem, uma mudança (várias mudanças) de nomes, uma situação criada para dela nascer um livro; ou seja: Lourenço morreu para que as personagens pudessem existir. (Mas Lourenço morreu? Mas Lourenço existiu fora da narração?)

3.º) No eu — resumo de todos os jogos: todas as personagens por instantes se «vestem de eu». Faz-se acreditar no entanto que o eu verdadeiro é o de Lourenço, o dos «capítulos». Mas de repente, Lourenço e eu são dois. (Quantos eus existem? Existe sequer um eu?)

Tudo é jogo: o teatro, a poesia, a sessão de espiritismo de que se fala, a movimentação das peças, a ausência de sentimentos, o viver o seu jogo, como quem diz ao mesmo tempo «viver a sua vida» e «a vida é um jogo».

Por isto, *Lourenço é nome de jogral* seria um livro imoral: onde se fala de prisões (sem que isso nada signifique para as personagens ou para o ponto de vista dominante), onde se fala de erotismo (sem que isso muito signifique para as personagens ou para o ponto de vista dominante) e sobretudo em que se fala de culpa, numa culpa abstracta («Aceito com arrogância a minha parte de culpa, e a ti, Luís, em meu nome, em nome do teu passado, é perdão que te peço, meu filho» — última frase) sem que a culpa seja «sentida». Fala-se de. Reflecte-se — em monólogos sobre a vida; faz-se filosofia, dizem-se verdades. E é assim que falam as personagens umas com as outras, assim pensam as personagens, mas sem que dos seus pensamentos se extraia nunca um pensamento, uma teoria, uma doutrina facilmente classificável.

Lourenço é nome de jogral, romance interior, de reflexão, romance sem história?

No plano da «ficção»: as várias personagens que falam vão dando informações sobre a evolução de Lourenço, a sua vida em que são marcos Corina, Matilde, Luzinha, em que vão permanecendo a mulher e Firmino e durante a qual existe Luís; é a história da vida de Lourenço, numa parte da vida de Lourenço antes da sua morte, que se vai fazendo com muitas coincidências (aqui ainda se deveria voltar a falar de Abelaira). No plano da «narração»: também uma evolução na relação entre os vários discursos: 1) os vários monólogos são orientados pelos capítulos de Lourenço; 2) os segundos monólogos de Matilde e Firmino são autónomos; 3) os monólogos e os capítulos elucidam e fazem a história de Luzinha. A abrir: uma introdução (*Luís*) — chave da «ficção». A fechar: uma conclusão. (*Eu*) — chave da «narração».

Difícil dizer agora que não se trata dum romance muito interessante (que faz nascer o interesse). Mas com o peso negativo de todos os romances de grupo para os que não são do grupo ou estão muito longe dele.

EDUARDA DIONÍSIO

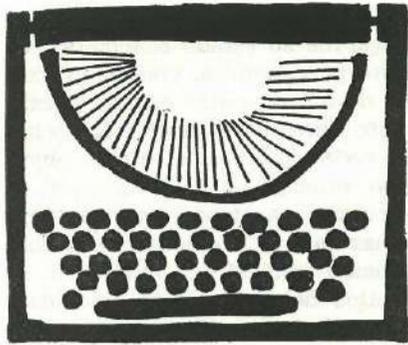
FIÇÃO ESPANHOLA E LATINO-AMERICANA

Júlio Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos, 2 vols	80\$00
Júlio Cortázar, Ceremonias	70\$00
Mario Vargas Llosa, Conversacion en la Catedral, 2 vols	160\$00
Mario Vargas Llosa, La casa verde	100\$00
Mario Vargas Llosa, Los Jefes	25\$00
José Donoso, El obscuro pájaro de la noche	140\$00
José Donoso, Cuentos	75\$00
José Donoso, Coronación	60\$00
Ramón Hernández, El tirano inmóvil	80\$00
Ramón Hernández, Palabras en el muro	100\$00
Ramón Gil Novales, Voz de muchas aguas	75\$00
Juan García Hortelano, Gente de Madrid	70\$00
Juan García Hortelano, Tormenta de Verano	75\$00
Gabriel Celaya, Lo uno y lo otro	67\$50
Gabriel Celaya, Los buenos negocios	65\$00
Antonio Rabinad, A veces, a esta hora	70\$00
Antonio Rabinan, Marco en el sueño	80\$00
Antonio Rabinad, Los contactos furtivos	65\$00
Marta Traba, Los laberintos insolados	65\$00
Jorge Guzmán, Job-Boj	75\$00
Juan Goytisolo, Campos de Níjar	45\$00

Pedidos a:

ULMEIRO — Livraria e Distribuidora, Lda.

Av. do Uruguai, 13-A — Tel. 70 75 44 — Lisboa 4



entrevista com joel serrão

C. — Poderíamos, talvez dividir os trabalhos que fez em cinco tipos: nos primeiros, a que chamaria monografias de história económica e social, de tipo universitário clássico, que não ultrapassam cronologicamente o século XVIII e que foram escritas de 1944 a 1952; depois, surgem em 1949 estudos filosóficos (a antologia, por exemplo), os estudos literários que começam com a introdução às cartas de Fernando Pessoa a Cortês Rodrigues, passam por um hiato; depois torna a haver coisas literárias sobre o Cesário, e muito mais recentemente, sobre o Eugénio de Andrade; depois há um outro tipo de estudos, que é o mais importante, os estudos oitocentistas, que se ramificam em quatro direcções: história da cultura, história das técnicas, história económica e social, urbanismo e demografia, particularmente sobre a emigração. Coroando isto, mas vindo já de trás, reflexões sobre a história.

J. S. — É difícil encontrar um fio-lão predominante ao longo de todos esses anos de trabalho. É perfeitamente justa a impressão de certo caos que a minha bibliografia provoca nas pessoas e, até, em mim próprio. Isso tem uma razão, ou melhor: várias razões. Devo dizer que a minha ambição intelectual no termo do curso universitário era, fundamentalmente, de natureza filosófica. E os meus projectos respeitavam a uma investigação de teor declarada e absolutamente filosófico. E comecei... Mas simplesmente, simplesmente, essa exigência de investigação filosófica entrou no meu espírito em contradição com a tomada de posição acerca das realidades portuguesas, o que me levou a reflectir sobre o que havia a fazer, e a inflectir o meu próprio caminho. Fui levado à história pela necessidade de compreender o meu país. A convicção a que fui chegando era a seguinte: uma investigação filosófica, como a imaginava, era ou inviável em Portugal ou então prejudicial. Prejudicial a mim e a toda a gente, porque isso não faria mais do que levar-me a pôr os problemas ao invés. Aliás, o espectáculo que alguns filósofos portugueses davam era de pôr os cabelos em pé a qualquer cidadão... A história, portanto, foi surgindo no meu espírito com uma premência maior por uma necessidade de tentar situar-me de facto na realidade portuguesa. Daí, uma gradual deslocação no sentido da investigação histórica relativa a certos momentos que considerava fundamentais, ou seja, por exemplo, a revolução de 1383-85, depois

a crise de 1580 a 1640, e por fim, nos últimos anos, predominantemente o século XIX, na medida em que esse século, como é evidente, tem muito maiores implicações em relação à realidade que estamos a viver e a tentar transformar. Por outro lado, a permanência, ao longo deste itinerário geral, de certos interesses digamos mais literários (o estudo sobre Cesário Verde, o estudo recente sobre a poesia de Eugénio de Andrade...) liga-se, fundamentalmente, a um interesse de sempre pela literatura, especialmente pela poesia. De resto, o trabalho sobre Cesário Verde pode integrar-se já na perspectiva do século XIX. É claro que, ao mesmo tempo, nos próprios estudos sobre o século XIX há uma certa divergência, uma certa incoerência aparente, uma certa falta de unidade. Há na verdade, estudos culturais, estudos de ordem técnica, outros de natureza social, económica... Todo esse aspecto um tanto dispersivo que os meus estudos sobre o século XIX podem sugerir, e com razão, é fruto do seguinte: por um lado, das condições em que efectivamente tenho trabalho e, por outro de um objectivo longínquo só no meu espírito presente, objectivo esse para o qual essas sondagens eram convergentes.

PÔR DE PÉ UMA HISTÓRIA DA SOCIEDADE PORTUGUESA DO SÉCULO XIX.

Um dos nossos objectivos fundamentais dos últimos anos tem sido pôr de pé uma história da sociedade portuguesa no século XIX, e para ela eram-me absolutamente indispensáveis as investigações não só sobre técnica, sobre a cultura, sobre a demografia, sobre a economia. E na verdade chegou o momento em que pela primeira vez na minha vida — e depois de ter ultrapassado a barreira dos cinquenta anos — tenho a possibilidade de me ocupar exclusivamente, embora não saiba por quanto tempo, da *História da Sociedade Portuguesa no século XIX*. Embora sempre houvesse no meu espírito esse objectivo final a verdade é que, de acordo, por vezes, com solicitações de aqui e acolá, fui simultaneamente estudando a evolução da poesia romântica, ou a introdução da máquina a vapor em Portugal ou a iluminação pública, etc. Tudo isso sugere essa falta de unidade. Mas estou em crer que todas essas sondagens tendem para um objectivo, que será,

por um lado, o somatório dessas investigações parcelares feitas ao longo dos anos, e, por outro, será consequência de novas investigações, impostas pelo plano de conjunto.

REVER TUDO O QUE SE ESCREVEU SOBRE DEMOGRAFIA

Assim, não estava de maneira nenhuma nos meus projectos demorar-me excessivamente no problema da demografia histórica portuguesa. Ora, desde Outubro não tenha feito outra coisa... Lamento que assim seja. Gostaria de já ter ultrapassado essa fase de pesquisa artesanal. Simplesmente, no plano que concebi há um capítulo inicial respeitante à demografia. E, relativamente à primeira metade do século XIX, e é o período que fundamentalmente me tem ocupado agora — praticamente foi preciso rever e refazer tudo quanto se escreveu sobre o assunto.

Posso dizer que, neste momento, esta procepção da demografia da primeira metade do século me levou a recolher as fontes, e, ao mesmo tempo, a pôr em causa a respectiva bibliografia. Um exemplo bastará para se compreender a terrível tarefa minuciosa que isto implica: em obra especializada, há um capítulo dedicado à população portuguesa, no qual se tecem considerações sobre a população portuguesa em 1811. Pois bem, todos os cálculos, todas as conclusões do historiador assentam numa gralha: os dados a que se refere, como sendo de 1811, são de 1801...

Como não quis sobrecarregar com demasiados pormenores eruditos, etc., esse capítulo inicial, resolvi fazer duas coisas a partir desta investigação. Vou publicar ainda este ano um livro de fontes da demografia portuguesa na primeira metade do século XIX, onde reúno todas as fontes encontradas, devilmente seriadas. Esse volume será antecedido por um estudo sobre o problema histórico da quantificação da gente portuguesa na perspectiva da lenta evolução característica do nosso antigo regime para uma paulatina liberalização.

A POSSIBILIDADE DE UTILIZAÇÃO DUM DOCUMENTO LITERÁRIO

C. — Aceitando esta divisão em grupos há vários trabalhos que se interpenetram, nomeadamente o estudo de Cesário Verde, que parece ser uma espécie de arranque para os estudos oitocentistas e deve ser

um dos seus primeiros estudos sobre o século XIX...

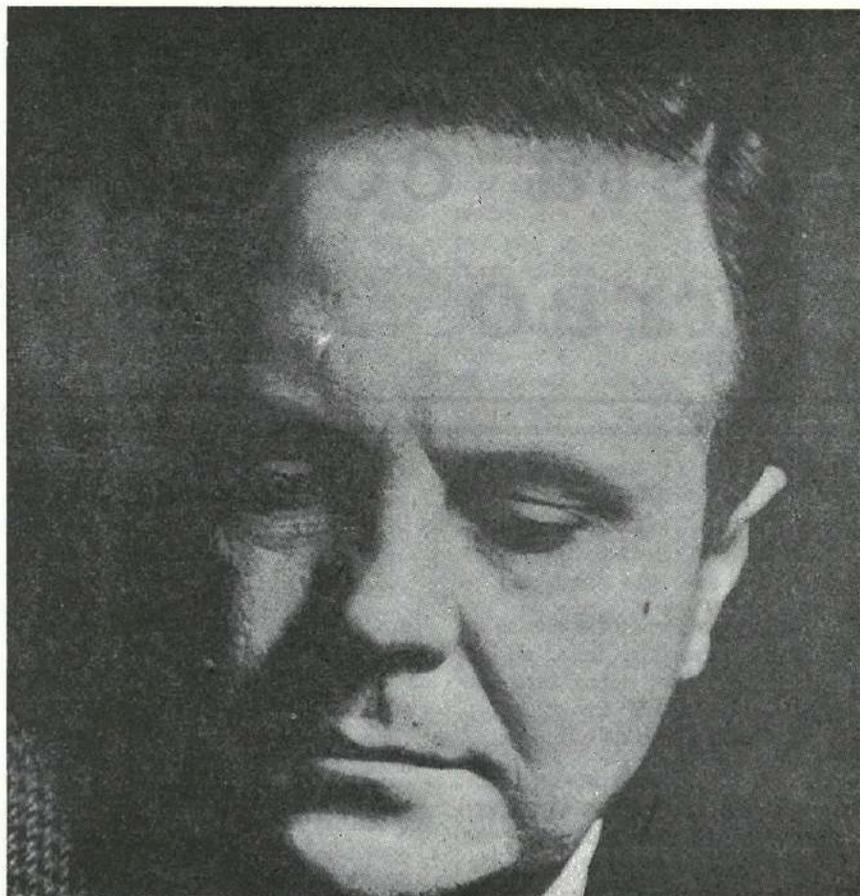
J. S. — É. Aliás, devo esclarecer a génese da minha preocupação «cesária». Tinha já começado investigações sistemáticas sobre o século XIX. E o Cesário Verde apareceu na minha perspectiva como a possibilidade de utilização dum documento literário relativamente a uma dada época. Simplesmente, o que aconteceu é que, para entender as coisas, cheguei à conclusão de que era preciso pôr os poemas por ordem cronológica, e isso pôs-me no encaço duma série de dificuldades que, por seu turno, me levaram a tentar a edição crítica de toda a obra do Cesário... As dificuldades de investigação, entre nós, são muito grandes, e, quando se pretende ir às raízes das coisas, corremos o risco de ficar só nas raízes. Não fiz ainda em relação ao Cesário aquilo que desejava, — uma interpretação da sua poesia tanto quanto possível integrada numa dada mutação do nosso século XIX. É um projecto que não sei se realizarei jamais.

NÃO HÁ UMA CORRESPONDÊNCIA UNÍVOCA ENTRE O FENÓMENO LITERÁRIO E O FENÓMENO SOCIAL HISTÓRICO

C. — Os seus estudos literários, nomeadamente os que dedicou a Cesário, estão no cruzamento de várias preocupações e levantam vários problemas. Por exemplo: quando tomamos uma obra literária como documento social e partimos dela para a compreensão duma época, como se faz análise tendo em conta a especificidade literária?

J. S. — Trata-se de outro meu «violino de Ingres»: o da sociologia da literatura, que sempre, teoricamente, me preocupou e preocupa. Com efeito, é nessa perspectiva que tenho, na maior parte dos casos, feito certas abordagens à matéria literária. Quando digo que é numa perspectiva de sociologia da literatura, tenho plena consciência de que nunca cheguei à sociologia da literatura, e apenas pude esboçar uma plataforma em que a história literária se cruza com a sociologia propriamente dita. Aliás, o que me interessaria tentar e é possível que haja oportunidade para isso na síntese final da minha *História* — seria a perspectivização, pelo menos de alguns problemas, na linha metodológica de Goldmann.

Não há uma correspondência estreita ou unívoca entre o fenómeno literário e o fenómeno social his-



tórico: o que importa averiguar é se, a partir de uma dada obra literária, e desde que já se tenha o conhecimento de alguns dos vectores fundamentais da vida económica e social correspondente, se há ou não há correspondência funcional ou homológica entre uma coisa e outra.

C.—Dentro do que escreveu no campo da sociologia da literatura há vários caminhos diferentes. Por exemplo, quando chama a atenção para o problema das tiragens é um aspecto da sociologia da literatura (a difusão da obra) que é significativo para o estudo da sociedade — aliás é nessa perspectiva que encara — mas é também significativo quanto às condições de produção artística...

J. S. — mas é uma sociologia exterior...

C.—que levanta poucos problemas.

J. S. — É uma sociologia da superfície, do *facto* literário, não do *fenómeno* literário.

C.—Levanta mais problemas factuais, faltas de dados, etc. Depois, no caso do Cesário, a partir do que se diz na obra literária, faz-se análise social, considera-se a obra literária um documento histórico, como se fossem inscrições num megalito. Isso já levanta mais problemas. Ainda num outro nível, já mais próximo da homologia, o que escreveu sobre o tédio sugere uma homologia em relação à sociedade da época.

OS PEQUENOS POETAS SÃO MUITO MELHORES RETRATOS DA SUA ÉPOCA DO QUE OS GRANDES

J. S.—Esses estudos à volta do tédio ligaram-se no meu espírito e nas minhas preocupações a uma investigação sistemática que pensei poder, então, levar a efeito percorrendo todo o tema do tédio a partir do momento em que surgiu na literatura e na cultura portu-

guesa, nessa preocupação aprofundante duma sociologia da literatura. Simplesmente, aconteceu, uma vez mais, o mesmo que anteriormente: uma investigação principiada com um objectivo aprofundante, mas limitada por dados condicionalismos — dificuldades de um professor com tantas horas lectivas, com uma série de obrigações, sem poder dedicar-se durante o tempo necessário à investigação. No fundo, as coisas que publiquei sobre o tédio foram duas ou três sondagens apenas.

Aceito inteiramente a sua dúvida de carácter metodológico: pegar numa obra literária, e, a partir dela, sem mais, tentar encará-la como se fosse um espelho da realidade, é perfeitamente ilusório, porque só em dadas circunstâncias pode efectivamente tratar-se de um espelho — mas é sempre um espelho duma natureza muito especial, umas vezes côncavo, outras vezes convexo... Mas esse nunca foi de facto o meu objectivo. É possível que isso possa não ter ficado convenientemente claro. Nunca tive propriamente o objectivo de, através da literatura, procurar encontrar os aspectos da realidade coeva. Mantenho ainda hoje uma posição defendida em tempos: os pequenos poetas são muito melhores retratos da sua época que os grandes. E isto que sugiro quanto à poesia e aos poetas, pôr-se-á também quanto ao romance, isto é: quanto maior é a grandeza do vulto literário, tanto mais complexo é estabelecer a relação adequada com os fenómenos sociais envolventes. Mas também, por outro lado, só vale a pena, tentar encontrar essa relação possível entre as grandes obras literárias e os problemas do seu tempo.

C.—Portanto é mais um problema de facilidade de abordagem do que daquilo que realmente os autores dão?

J. S.—Exactamente. E, de facto, creio que nessa perspectiva dos pequenos escritores, há uma resso-

nância muito maior, da ambiência do quotidiano. Em Cesário Verde, pelas circunstâncias especiais do momento em que viveu na sociedade portuguesa, há pormenores, até referências de ordem técnica, como por exemplo a luz do gás, que, imediatamente, nos situam num dado momento da vida portuguesa, especialmente da vida lisboeta. Mas é evidente que a poesia de Cesário, que não é a de um pequeno poeta, se não reduz a isso, e o fundamental está mesmo para além disso.

A UTILIZAÇÃO DO DOCUMENTO LITERÁRIO É IMPORTANTE E ÚTIL

C.—Mas, portanto, há escolas ou tendências de autores em que é mais fácil praticar um estudo desses do que noutros. Dentro da mesma época vai cair-se num determinado tipo de poetas — pela mesma altura haveria um António Nobre, que já não atrai tanto, não é? ou por outras palavras: quando se está a estudar a sociedade, e também se estuda a sociedade na literatura, é natural que se seja mais chamado pelas tendências que vão para o realismo, para o quotidiano... Isso passa-se só no século XIX, ou será uma coisa que se passa em todas as épocas que se estudam?

J. S.—Penso que isso se passará em todas as épocas. Neste ensejo, o problema que se põe é este: a integração numa história da sociedade de fenómenos culturais, necessariamente tem que obedecer ao enquadramento genérico em que uma história da sociedade se coloca. Continuo a pensar que a utilização do documento literário é realmente importante e útil. Suponho — para concretizar a minha problemática — que, apesar do Baudelaire ser o grandíssimo poeta que é, arauto da inquietação do homem contemporâneo, sim, apesar de ele ser isso, há também na sua poesia dadas reacções à cidade que só através dessa mesma poesia são devidamente apreendidas. E de modo semelhante poderemos afirmar que, à medida da cidade portuguesa, uma certa reacção, embora expressa numa linguagem poética como a de Cesário (pondo de lado o problema de que o núcleo da poesia do Cesário não é isso), revela uma dada vivência do fenómeno envolvente, sem a qual, só muito imperfeitamente se entenderia aquilo que estava em causa.

TENTAR UMA HISTÓRIA QUE SEJA MESMO HISTÓRIA SOCIAL

C.—Voltando à história da sociedade portuguesa no século XIX, levantam-se logo vários problemas, nomeadamente em relação à economia. O panorama dos estudos oitocentistas não é desolador mas os assuntos de história económica parecem pouco estudados. Julga que é possível fazer um síntese já ou será um risco demasiado grande?

J. S.—É uma questão que me preocupa. Isso tem-me levado a reflexões e a diálogos com um ou dois amigos mais próximos, no que respeita à problemática metodológica da história social. Ao tentar, agora, esta História da Sociedade, não posso, — seria adiar uma vez

mais um projecto de vinte anos —, largar-me ao estudo sistemático da história económica. Vou tentar, partir de um ou outro estudo já existente, apresentar certos referenciais de ordem económica; o meu objectivo principal é uma história da sociedade, apelando embora para zonas que se conhecem mal, mas fazendo um esforço autónomo no sentido de, a partir de fenómenos como o demográfico, os transportes, a emigração, as cidades e os campos, a evolução da estrutura social, os movimentos e as forças políticas e as principais formas da cultura, tentar erguer uma primeira grande síntese do nosso século XIX.

O meu desejo seria ou que dispuséssemos já na bibliografia portuguesa sobre oitocentos de trabalhos suficientes de história económica, ou que eu próprio os tivesse levado a efeito. Simplesmente, no condicionalismo em que trabalho e nas circunstâncias em que me encontro, a parte económica tem que ser reduzida a uma parte menor. Não porque não lhe atribua grande importância, mas por estas razões mesmas. Aliás, assiste-se, hoje, aos esforços para o estabelecimento do estatuto próprio da História Social — uma história social que se não reduza, afinal, à estrutura económica.

A SÍNTESE HISTÓRICA NÃO PODE SER FOGUETÓRIO APRESSADO

C.—Terá então de haver uma espécie de jogo de vai-vem entre o estudo — chamemos-lhe monográfico — de um aspecto do século XIX e uma visão de conjunto. Sem estudos monográficos não há a visão de conjunto, sem a visão de conjuntos não há os estudos monográficos.

J. S.—É o problema fundamental da investigação histórica. Não tenho dúvidas de que a investigação histórica, a análise, só se justifica em função duma síntese que se busca; a análise não se justifica a si própria: é um caminho. Não podemos tentar uma síntese que vise a objectividade possível, sem que tenhamos colhido, ou que outrem tenha colhido, os elementos suficientes para ela. A situação da investigação científica portuguesa em geral mas particularmente a historiográfica, é dramática. Não podemos recorrer a quase nada do que se tem feito. É esse o drama, e é isso que obriga a esse vai-vem entre a tarefa analítica e o ensaio de síntese. Ora, a síntese numa disciplina científica, como é a história, não pode ser precipitada, não pode ser um foguetório apressado. É essa a dificuldade.

O CABRALISMO É A INTRODUÇÃO NA VIDA PORTUGUESA DUM CAPITALISMO DE TIPO TRANSPIRENAICO

C.—Mas além destes problemas a que poderemos chamar práticos — falta de estudos económicos e demográficos, por exemplo — levantam-se outros, mais ao nível das hipóteses explicativas da história oitocentista portuguesa. Parece-lhe, por exemplo, que os anos quarenta do século passado marquem uma ruptura?

J. S.—Até nas fontes própria-mente demográficas, o que aliás constituiu para mim uma surpresa, chega-se a 1842, e parece que as coisas não estão a funcionar bem. Imediatamente, deixam de aparecer as fontes que até então existiam, e volta-se, repentinamente, — no que respeita ao apuramento das fontes demográficas — a uma situação anterior ao próprio cabralismo. O cabralismo é uma tentativa de impôr à realidade portuguesa um modelo de actividade económica de inspiração burguesa transpirenaica, a tentativa de impôr à sociedade portuguesa uma actividade capitalista de certo tipo que sabemos que, bem ou mal, nasceu, natural e coerentemente, em sociedades mais evoluídas. O regime cabralista é o regime dos «barões», ou seja, portanto, dos indivíduos que, de origem burguesa, se enriqueceram com a venda dos bens nacionais, e vão impor um regime de natureza puramente crematística, um capitalismo ligado a especulações de natureza financeira, em ligação com o capital estrangeiro. Entretanto, as aspirações humanísticas que sempre existiram no ideário do liberalismo vão sendo postergadas. O próprio setembrismo, que pretendia assumir uma tradição popular, viu-se obrigado, precisamente para poder continuar a representar o povo, a associar-se ao miguelismo. É um fenómeno curiosíssimo da história social portuguesa, e sem a compreensão do qual se não entende nada. O Setembrismo, para ter voz activa, teve que associar-se com a população portuguesa que se mantinha, tradicionalmente, à margem da evolução das coisas, e que se conservava rotineiramente miguelista. O movimento da Patuleia, reacção ao cabralismo, não foi ainda suficientemente estudado. É realmente um momento decisivo da história do Portugal contemporâneo. A Patuleia evoluiu de maneira tal que as forças vencedoras eram exactamente as forças populares, eram as forças setembristas embora associadas ao miguelismo. Em 1847, é uma parte do povo português em armas que efectivamente está vitorioso. A «clique», governativa, a dos barões, não tinha outra solução além de pedir o auxílio estrangeiro: à Espanha, que invadiu imediatamente Portugal com um exército, e à Inglaterra, que estabeleceu um bloqueio à costa de Portugal. Assim acabou a Patuleia, às mãos de forças internacionais conjugadas para impedir uma outra evolução.

O SETEMBRISMO É UMA TENTATIVA DE DEMOCRATIZAÇÃO DO PROCESSO LIBERAL

C.—Tem um trabalho sobre o começo da industrialização em Portugal e refere uns certos ciclos de evolução culminante com a protecção pautal do Setembrismo. Como é que isto se coaduna com o facto de qualificar o cabralismo como a tentativa de aplicar a Portugal um modelo de desenvolvimento transpirenaico?

J. S.— O Setembrismo é uma tentativa democratizante: institucionalizar um dos lemas da revolução francesa — a *igualdade*. Em que realidades sócio-económicas assentava o movimento de Setembro? A minha convicção é de que, embora

tenha havido relações entre certos aspectos do setembrismo e certos estratos duma classe industrial nascente (mas — repare-se — é uma classe industrial de pequenas oficinas), penso, todavia, que o Setembrismo não pode de maneira nenhuma reduzir-se a essa possível relação com estratos sociais ligados especialmente à indústria. Aquilo a que ele está efectivamente ligado é a uma realidade social portuguesa mais lata, à qual já aludimos há pouco, e que é o *povo*. O cabralismo apresenta-se, no contexto do liberalismo, como um movimento mais ortodoxo, — esquece-se da igualdade, pensa na «liberdade» e institucionaliza essa liberdade como pode, tendo em vista os interesses imediatos da burguesia. É claro que o setembrismo, entre nós como em Espanha, e até como em França — pensando no movimento de 1848 — tinha poucas possibilidades de triunfar. Daí que no momento crítico da Patuleia, quando o Setembrismo vai jogar as suas últimas armas, declaradamente se aliou às forças tradicionais miguelistas, pois era a única forma de chegar a esse mesmo povo, que existia, mas adormecido. O Setembrismo não teve oportunidade de se estruturar, entre nós, como um movimento de larga projecção política. É um movimento efémero. O cabralismo também o será — mas continua de pé, metamorfoseado, depois da morte política de Costa Cabral, em 1846.

UM FENÓMENO DE ACULTURAÇÃO ENTRE A BURGUESIA E A NOBREZA

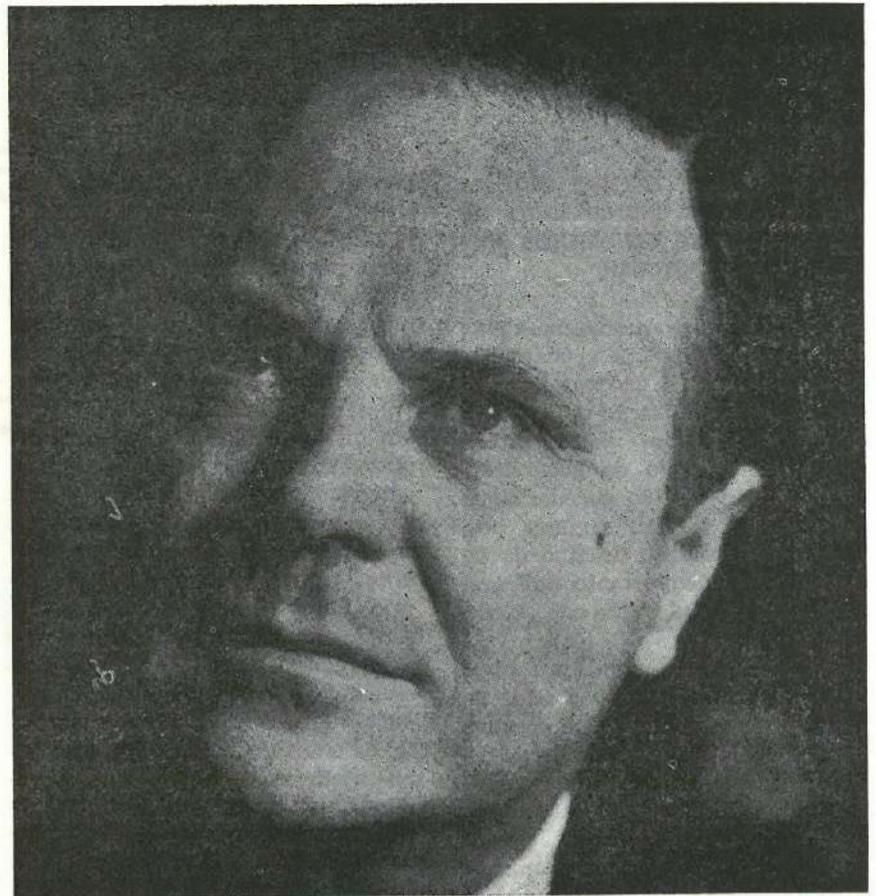
C.— Isso pressupõe uma certa especificação da burguesia portuguesa...

J. S.— O que se passa entre nós é, além de mais, um fenómeno de aculturação entre a burguesia e a nobreza, que assume características completamente próprias, aqui e em Espanha, e que não tem nada que ver com o que se dá em França por exemplo. Há uma espécie de aculturação, que só se apreende no seu conjunto tendo em vista todo o século XIX, porque, apesar de, legalmente, o regime instituído, a partir da guerra civil, ser um regime burguês, são os nobres que dão a nota, não só em cargos políticos mas em muitos outros, e até em económicos. O que se verifica depois, todavia, é que os valores propriamente aristocráticos vão lentamente perdendo sentido, e a burguesia, principalmente a burguesia enriquecida, faz uma aproximação com a nobreza, e quando chegamos ao fim do século XIX, encontramos-nos ante algo que já não é burguesia, que já não é nobreza. É fundamental compreender-se a burguesia que tivemos. Quando, por vezes, se tenta explicar a República pela pequena burguesia, caímos, quanto a mim, num beco sem saída. Não é a pequena burguesia que explica a República...

O FENÓMENO REPUBLICANO NÃO É REDUTÍVEL À PEQUENA BURGUESIA

C.— Então...

J. S.— Há que considerar a própria evolução daquilo que é legítimo chamar-se o povo, esse *povo*, que constitui a grande massa dos portugueses, o qual sofre certa evo-



lução, certa mutação ao longo do século XIX. O povo, aliás, abrange parte da burguesia, mas é algo mais vasto do que ela. Só esta hipótese é que é compatível com o carácter nacional que o republicanismo procurou assumir.

C.— Em relação à república, os valores da república não parecem ser os valores da burguesia, não há o gosto pelo risco, o gosto do lucro; mas também não são os valores «populares» que dominam; o que domina são os valores da pequena burguesia. São esses que triunfam.

J. S.— A República é um fenómeno cidadão, *mas não só lisboeta*. Se, em Lisboa, os republicanos, predominantemente são da pequena burguesia, nas outras cidades do país, pessoas da ascendência mais elevada na hierarquia social são também republicanos. É o caso de Coimbra, onde há catedráticos republicanos. Duma maneira geral, o fenómeno nas cidades de província, é muito diverso. Até porque aquilo a que se pode chamar pequena-burguesia aí não existe praticamente. Portanto, tendo em vista o fenómeno na sua dimensão nacional, o republicano não se reduz a um escopo pequeno-burguês.

UM MODELO TRANSPIRENAICO CEGA-NOS PARA A COMPREENSÃO DAS REALIDADES PORTUGUESAS

C.— Um outro aspecto que não focou em trabalhos anteriores é o da situação da sociedade portuguesa oitocentista no contexto internacional.

J. S.— É outro problema importante, que obedece realmente a uma tomada de posição. A tomada de posição é a seguinte: a integração da história portuguesa, para se tornar inteligível, deve ser feita, em primeiro lugar, na história ibérica.

A semelhança da evolução de Portugal e da Espanha são evidentes. A perspectiva da história transpire-

naica na compreensão dos problemas portugueses e espanhóis falseia, quanto a mim, a perspectiva dos problemas verdadeiramente ibéricos. Tentar explicar, por exemplo, toda a evolução de Portugal e da Espanha no século XIX, a partir do surto de desenvolvimento «burguês», de acordo com um modelo transpirenaico, cega-nos por completo para a visão das realidades portuguesas, isto não significa que, ao tentarmos esquacionar os problemas da nossa história contemporânea, não tenhamos que ter em vista, até para perspectivar, a evolução de países com outros pontos de partida e outros ritmos de evolução. Não tenho em vista uma história xenófoba. Simplesmente, o ponto de partida para a compreensão dos nossos problemas tem que ser, efectivamente, o estudo das próprias realidades nacionais e por mim temos tentado compreender certa evolução portuguesa à luz de esquemas que foram válidos, e ainda o são para a compreensão de realidades estranhas. Por exemplo, a aplicação do esquema marxista, tal como ele foi possível ser articulado pelo próprio Marx, relativamente à sociedade inglesa e à sociedade francesa que em meados do século XIX tinham um desenvolvimento e uma problemática tão diversos da situação e da problemática de Portugal e da Espanha, não pode levar senão a um beco sem saída. Isto não significa supor ou sugerir que o marxismo, como método, não possa ser utilizado na prospecção da própria história de Portugal. O que é errado é utilizar esquemas de explicação que surgiram para realidades que se apresentam com características muito diversas. Alguns trabalhos feitos já sobre interpretação da história de Portugal pecam em muitos aspectos por esse erro metodológico de base. Tentar encontrar em Portugal cerca de 1850 tensões entre a pequena, média e alta burguesia, tal como elas decorriam em Inglaterra, na

Londres do século XIX ou em Paris, não nos pode levar ao encontro das realidades que importa compreender.

O CONCEITO DE «ANTIGO REGIME» É ÚTIL COMO INSTRUMENTO DE APREENSÃO DE FENÓMENOS HISTÓRICOS ESTRUTURAIS

C. — Assim como certos marxistas correm o perigo de generalizar apressadamente o modelo oitocentista inglês, a utilização do conceito de «antigo regime» não incorrerá no perigo paralelo de generalizar o caso francês? Não sucederá que a noção de «antigo regime» postula uma revolução do tipo da de 1789, não sendo portanto aplicável a outras sociedades que não a francesa?

J. S. — Suponho que em termos historiográficos é possível falar do antigo regime numa perspectiva bem mais lata do que a francesa. Aquilo a que se chama o «antigo regime», respeita, tanto quanto sabemos, a uma realidade que é comum a toda a Europa anterior à Revolução Francesa e em alguns países da Europa, esse *status* mantém-se para além da Revolução Francesa propriamente dita e para além, até, das Revoluções liberais que em vários desses países surgiram, na onda que 1789 desencadeou.

Quando falo em «antigo regime», refiro-me a uma estrutura sócio-económica e cultural que é dominada fundamentalmente pela aristocracia e pelo clero, na qual a burguesia desempenha uma função «tolerada». Em França sabe-se que isso termina praticamente em torno da Revolução Francesa. O abalo foi de molde a poder surgir uma nova estrutura, que se caracteriza pelo papel do burguês, com implicações de direito civil, cultura, etc., etc.

Em toda a Europa, a noção de antigo regime económico, judicial, fiscal, cultural, diz algo de muito específico ao historiador, pondo-o no encaixe de uma estrutura que apresenta características comuns quer a Portugal, quer aos países eslavos, quer à própria França, embora as evoluções respectivas se não tenham feito sincronicamente. Mas compreendo a objecção, e parece acertada na medida em que pode revelar uma influência metodológica que provém, em grande parte, da historiografia francesa. Muito obrigado pela sua objecção!

O ESTUDO DO SÉC. XIX É UMA REFLEXÃO NECESSÁRIA À NOSSA COMPREENSÃO DO PRESENTE

C. — O interesse actual decorrente das necessidades do momento presente pelo século XIX dá a impressão que no século XIX há uma certa ruptura ou seja: ou que há uma ruptura em relação ao passado ou que há uma ruptura em relação ao esquema de desenvolvimento de outras sociedades. Será assim?

J. S. — O meu interesse pelo século XIX resulta da compreensão de que ele está muito próximo da raiz dos problemas que nós, hoje, vivemos. A evolução portuguesa, nomeadamente a contemporânea, é uma evolução muito lenta, a ritmos especiais que importa determinar,

e o estudo do passado próximo, embora não nos possa de maneira alguma servir de modelo — seria ridículo — para compreendermos o que se passa nos nossos dias, é uma reflexão necessária e *sine qua non* à compreensão do nosso presente. Na verdade, penso que a história se não basta a si própria como ciência. A história tem implicações humanísticas e humanas bem específicas. Isto não significa, claro está, que a investigação histórica não obedeça a padrões de objectividade possível. Mas jamais um historiador, que se coloque na posição que me parece adequada em relação ao objecto da pesquisa, considerou o período historiado como algo que por si próprio *signifique*, como algo que por si próprio tenha uma razão de ser. O estudo do passado, relativamente a qualquer período em que nos situemos, é sempre uma dada forma de reflectirmos sobre o presente. Se tivermos em vista os grandes historiadores portugueses — e pensemos nos casos de Herculano e de Oliveira Martins —, se reflectirmos naquilo que constituiu o *projecto* fundamental de qualquer deles, a história surge como uma via necessária à implantação no próprio tempo em que lhes foi dado viver. Toda a história herculaniana da Idade Média se explica relativamente às preocupações de Herculano quanto aos problemas portugueses do seu tempo, ligados a uma determinada evolução por ele desejada das instituições liberais portuguesas. Todo o problema da centralização ou descentralização da vida administrativa — que é um dos problemas fundamentais do seu pensamento quanto ao próprio século XIX — é exactamente a raiz que o leva a estudar com tanto cuidado e com tanta minúcia todo o mecanismo dos concelhos medievais. Claro que um homem como Herculano não pode pensar que a realidade medieval vai, pura e simplesmente, transpor-se para o século em que se vive, como não é legítimo admitir-se que o século XIX é uma espécie de chave que nos permita a compreensão do momento presente. A história não nos dá *chaves* para a compreensão do presente; a história fornece simplesmente pontos de referência relativamente aos quais o cidadão, que coexiste com o historiador, pode equacionar, já não como historiador, mas como cidadão, os seus problemas.

O CASO DE HERCULANO

C. — Herculano é significativo quanto às «lições da história». Herculano era um grande historiador, participou activamente na luta política da sua época. E as propostas que faz — a generalização da enfi-teuse, por exemplo — não vingam, porque não têm em conta os interesses das classes sociais da época.

J. S. — O caso de Herculano é significativo por todas as razões. O problema é este: a teoria enfi-tética de Herculano deve ser integrada no seu tempo para ser compreendida. Ora, podemos perguntar se, nos termos das condições realmente existentes no tempo do historiador, uma generalização da enfi-teuse não seria uma forma mais

funda e mais vasta do progresso do povo português do que aquilo que pensaram e fizeram os «barões» do cabralismo.

Em Portugal, por volta de 1840, o que aconteceu foi que certas medidas defendidas por Herculano, relativas à resolução imediata da situação concreta da maior parte do povo português, não foram aceites porque predominaram conceitos exógenos no ânimo dos políticos mais ou menos a contagiarem-se, lentamente, de espírito burguês capitalista, que era, realmente, incompatível com a enfi-teuse. E poderá pôr-se o problema se, na verdade, a generalização do direito enfi-tético, como Herculano o concebia, tendo em mira transformar em pequenos proprietários a plebe inteiramente desprovida de bens, não seria, realmente, uma via possível, e transformadora, do país — bem mais radical do que aquilo que efectivamente veio a acontecer.

Devemos ter em vista que na época de Herculano, sem exagero, 70 a 75% de toda a população portuguesa vive directa ou indirectamente ligada à terra. Mais: desses 70 a 75% uma grande parte vive em condições de extrema miséria, porque o liberalismo provocou uma concentração da propriedade. Se não houvesse outra prova, bastava o incremento da emigração que vai agravar-se, cada vez mais, a partir de mil oitocentos e trinta e tal. Em mil oitocentos e quarenta e poucos, no período cabralista, precisamente a emigração vai dar um salto. O povo português começa a ser expulso em massas cada vez maiores porque não tem possibilidade de subsistir no seu país.

IGNORAR AS FORÇAS HISTÓRICAS É IGNORAR AS POSSIBILIDADES DE ACTUAÇÃO NO PRESENTE

C. — Em que medida é que uma análise histórica pode ser socialmente relevante no momento em que essa análise está a ser feita? A história que fazemos dum época anterior é sempre a história que nós fazemos.

J. S. — Claro.

C. — Tem sempre a nossa perspectiva. Portanto, reflecte a nossa mentalidade e, em termos muito gerais, está inquinada com os nossos vícios e valorizada com as nossas qualidades... Há casos concretos em que há uma continuidade: o caso dos tabacos — hoje prolonga-se a situação que vem de 1890, inclusivamente há uma companhia que é a mesma. Aí a história é indispensável para conhecer a actualidade. Mas numa perspectiva mais geral, pergunto-me como é que a análise histórica pode dar indicações para uma actuação política, cívica.

J. S. — Ora bem. A actuação política, cívica, de qualquer de nós depende da esfera da cidadania desse próprio indivíduo, da maneira como ele assume a sua própria condição humana. Simplesmente, o problema está nisto: importa, para realmente se compreenderem as forças que no próprio presente actuam, perscrutar as suas raízes, as constantes, as forças que do passado provêm. Pensar no presente sem a compreensão das forças que vêm do passado — quaisquer que

sejam as metamorfoses que tenham sofrido — colocar-se nesta atitude, é fugir a um aspecto fundamental da compreensão do real. Torno a tentar ser claro: em qualquer país, e particularmente no nosso, tão carregado de história, certas forças históricas mantêm-se constantes, embora evoluam, se metamorfoseiem. E ignorar esse aspecto, é ignorar em grande parte as possibilidades de actuação no presente. De resto, ao afirmar isto, não tento qualquer originalidade, e coloco-me simplesmente na atitude problematizadora de Marc Bloch, cujo exemplo é bem significativo. Marc Bloch precisou de escrever um livro antes de se lançar ao movimento da Resistência. Perante a derrota francesa, precisou de meditar, para entender — entender, com clareza — o que se tinha passado. E foi em consequência dessa reflexão de natureza histórica, mas ligada a uma preocupação de presente, que Marc Bloch resolveu participar, com plena consciência, na luta contra a ocupação alemã.

Aliás, a perspectiva histórica é um aspecto fundamental da compreensão da própria realidade de hoje. O exemplo referido — tabacos — pode esclarecer muita coisa, mas essa continuidade dos tabacos deve, aos olhos do historiador, ligar-se a um conjunto mais vasto, a outras continuidades e a outras rupturas. Porque é preciso insistir: só a visão de conjunto é que nos dá o sentido das partes desse conjunto. A tentativa de apreender uma estrutura e os ritmos da sua evolução, e as suas metamorfoses, permite uma implantação no próprio tempo. Todo o problema reside nisto: julgando que se tem uma atitude radicada exclusivamente no presente, uma atitude de cidadão, quando se toma determinada atitude política, isso acontece porque se entende que certas coisas estão mal, que é preciso emendá-las. Ora, tais coisas estão mal porque aconteceu isto ou aconteceu aquilo: não se tratará de uma forma de se inscrever numa dada evolução? Ao historiador incumbe a tarefa de tentar essa perspectivação em termos mais vastos, e que procurem ser mais inteligíveis e mais compreensíveis. E é tudo...

O proletariado dos países «ricos» participa da exploração do proletariado dos países «pobres»?

— Sim — afirma Arghiri Emmanuel

— Não — responde Charles Bettelheim.

Uma polémica importante

UM PROLETARIADO EXPLORADOR?

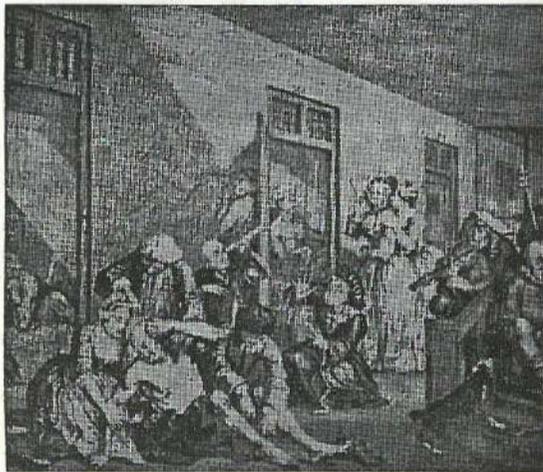
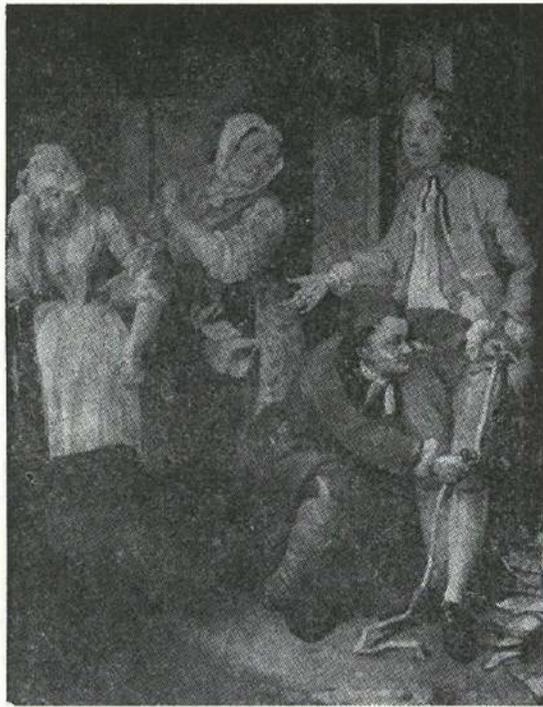
O 4.º título da Colecção

SÉCULO

**XX
XXI**

INICIATIVAS EDITORIAIS

AV. RIO DE JANEIRO, 6, S/CAVE
LISBOA 5 • TEL. 72 40 51



“RAKE’S PROGRESS”

de Stravinsky

Que tudo isto não leve agora a aproximações com o *Fausto*: nem Rake possui a grandeza e a sabedoria da famosa personagem goethiana, nem Shadow tem a envergadura (íamos dizer: moral) do Mefistófeles do mesmo Goethe. Anne (a noiva de Rake), essa, sim, tem alguns pontos de contacto com Margarida, mas não talvez os bastantes para legitimar a relação.

Por outro lado, o libreto de Auden não seguiu literalmente o original de Hogarth. Têm-se apontado as seguintes diferenças: na ópera, Rake, em plena orgia, não deixa de apelar dramaticamente para o «Amor, tantas vezes traído por desejos efémeros», ao passo que em Hogarth é uma personagem decididamente dissoluta; a rapariga da cidade, que ele seduzira, é substituída pela virtuosa filha-família da província; o casamento com a monstruosa Baba é, na ópera, um *acto gratuito*, determinado pelo desejo de exercer uma desbragada liberdade de escolha e não pela necessidade de entrar na posse duma nova fortuna; o carácter de Rake surge com uma nova faceta, inteiramente ausente dos quadros de Hogarth: a ideia megalómana de que pode pôr termo à fome no mundo, explorando a construção duma máquina fantástica que transforma a pedra em pão; e, finalmente, para motivar estes episódios, Auden inventa uma nova personagem, Nick Shadow. Terá sido, porventura, através destes elementos que se passou da caracterização dum tipo social (Hogarth) para uma fábula moral (Auden-Stravinsky).

2. A acção situa-se no século XVIII, e Stravinsky, ainda na fase dos seus variadíssimos «retornos ao passado», aproveita a oportunidade para fazer uma incursão nas formas musicais setecentistas. Ele próprio afirmou ser propósito escrever uma ópera no estilo italiano-mozartiano.

Não vem agora ao caso derivar para a discussão do chamado «neo-classicismo» stravinskyano, mas convém lembrar que ele está ligado àquela célebre tese segundo a qual «a música, pela sua essência, é incapaz de exprimir seja o que for», tese que Stravinsky defendeu teoricamente e procurou comprovar na sua prática de compositor, a partir dos anos vinte. Mas onde começa e onde acaba a essência da música, onde começa e onde acaba o que na música são seus atributos não essenciais? Consoante as suas ideias a este respeito, assim o próprio Stravinsky pôde afirmar, em certo momento (1913), que, por exemplo, na *Sagração da Primavera* quisera «exprimir a sublime ascensão da natureza que se renova, a agitação indefinida e profunda da puberdade universal, o terror sagrado perante o sol do meio-dia», e, noutro momento (1920), que a mesma partitura era «uma obra de pura construção musical».

De qualquer modo, o que importa reter é que a atitude lúdica com que Stravinsky abordou tantas das suas obras desse período intermédio (citemos, por exemplo, as *Danças Concertantes*, o *Beijo da Fada*, o *Jogo de Cartas*...) — obras superiormente feitas, como já alguém disse, mas não verdadeiras criações — dificilmente conservaria a sua pureza polémica perante o problema de tratar musicalmente um texto, além do mais um texto destinado ao teatro. Vinte e cinco anos depois do *Oedipus Rex*, Stravinsky nem por sombras teria pensado em escrever a música para um texto dramático só depois da sua prévia tradução numa língua morta: já passara a fase polémica da música como «mera ordem entre o homem e o tempo».

No *Rake's Progress*, o compositor, jogando embora com formas (ou fórmulas) da ópera setecentista — a ária e o recitativo, o estilo vocal, a própria concepção global (nomeadamente compreendendo um epílogo, com a inevitável moralidade) — e caldeando-as com aquisições posteriores, cria, sem cair no epigonismo de si mesmo, uma linguagem própria e inconfundível, neste caso revelando já algum parentesco com os ambientes musicais da nova fase (serial) iniciada pelo compositor imediatamente a seguir. Simplesmente, para além das questões de forma ou de estilo, a música do *Rake's Progress* cumpre com absoluta eficácia a sua função teatral: cenas como as da orgia, do leilão, do manicómio, das cartas (onde só o cravo intervém como apoio instrumental, duma forma inteiramente inédita em palcos de ópera, criando uma tensão e uma atmosfera satânica a que a partir de agora não podemos deixar de associar a sonoridade daquele instrumento), ficarão como cenas de antologia na história do teatro musical. O mesmo se diga da caracterização musical das personagens e dos conjuntos, que não podia ser mais perfeita. É a própria estrutura da linguagem musical que se metamorfoseia de cena para cena, de personagem para personagem, como se se tratasse de um organismo em permanente transformação, como se assistíssemos a uma retrospectiva e a uma prospectiva cinéticas da evolução da música.

Deste modo, Stravinsky, pretendendo talvez, à partida, fazer uma caricatura da ópera do século XVIII — ou um *jogo* sobre ela — acabou por resolver magistralmente as contradições que lhe eram inerentes e criar uma obra-prima de teatro e de música.

3. A montagem agora levada à cena no S. Carlos foi a mesma realizada na Ópera Municipal de Lyon, sob a direcção de Louis Erlo, um dos melhores encenadores de ópera, autor de trabalhos memoráveis já dados a conhecer entre nós: nos *Contos de Hoffmann*, na *Carmen*, na *Danação de Fausto*...

Louis Erlo estabeleceu como linha geral desta encenação a ligação entre o *Rake's Progress* de Auden-Stravinsky e o *Rake's Progress* de W. Hogarth. Assim, reconstituiu no palco a sala do museu particular onde se encontra a famosa série e situou nela o espaço cénico: molduras do século XVIII sobre paredes negras, uma delas enquadrando um grande *écran* onde eram projectados diapositivos de Hogarth (este teve, portanto, um papel decisivo nas mudanças de cena).

Não obstante a sobriedade de tal enquadramento, conseguiu vincar com assombroso poder sugestivo as atmosferas e os ambientes que se iam sucedendo. Para isso, muito contribuiu uma direcção de actores impecável: ao primeiro gesto, ao primeiro olhar, quase se definia o todo duma personagem. Mas, com excepção de Alvaro Malta (Trulove) e Oliveira Lopes (guarda do manicómio), os actores-cantores vieram em bloco da Ópera Municipal de Lyon e não admira, por isso, que o trabalho do encenador tenha rendido a cem por cento. O que verdadeiramente nos deixou boquiabertos foi o comportamento do Coro do Teatro Nacional de S. Carlos, onde Erlo descobriu vocações teatrais insuspeitadas: cenas como as da *orgia*, do *leilão*, do *manicómio*, surpreenderam-nos, tanto pela sua concepção, como pelo facto de ter sido possível realizá-las àquele nível excepcional usando como matéria-prima um coro imprevisto (habitualmente, quando muito, a fazer ofício de corpo presente).

Mas Erlo foi mais além, e procedeu a uma autêntica recriação do *Rake's Progress*, no plano teatral. Dos três actos (compreendendo três cenas cada) e um epílogo do original de Stravinsky, passou para dois actos (o primeiro com cinco quadros, o segundo com quatro) e suprimiu o epílogo. O final do primeiro acto passou a coincidir com o ponto culminante da carreira de Rake, aquele em que Baba, a turca — uma mulher de grandes barbas ruivas que Rake desposou —, surgindo em cena pela primeira vez, descobre o rosto e exhibe o seu corpo perante a população ávida de curiosidade. A partir de então, entra-se numa fase de progressiva deterioração que culmina, por sua vez, na cena final do manicómio. Dentro desta concepção, que dá um ritmo, uma tensão dramática e, talvez até um sentido diferentes à ópera de Stravinsky, é perfeitamente compreensível a supressão do epílogo (no qual, as principais personagens vêm à boca de cena explicar a moralidade). Entretanto, admitimos também que a encenação de Louis Erlo tenha contribuído decisivamente para explicitar na música de Stravinsky aquelas potencialidades expressivas que um adepto da Poética Musical do compositor poderia, ao contrário, fazer tudo por apagar.

4. No plano da realização musical, duas palavras apenas para acentuar a alta qualidade interpretativa atingida por todos os intervenientes, sem excluir, uma vez mais, o Coro do S. Carlos, que foi certamente sujeito a aturada preparação pelos seus maestros, e a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, embora pouco maleável e com as habituais falhas de afinação e de sonoridade. Silva Pereira, maestro-director do espectáculo, foi o fulcro do equilíbrio musical do conjunto.

5. (Epílogo moral). Um grande investimento cultural perdeu-se novamente nas estreitas paredes dum teatro que, em dois espectáculos, funcionou para pouco mais de duas mil pessoas, a maior parte das quais de alta... condição.

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

1 Em 1947, numa visita casual a uma exposição de pintura inglesa, Stravinsky ficou impressionado com uma série de quadros de William Hogarth, intitulada «*The Rake's Progress*» (1732-33) e viu nela, imediatamente, uma sucessão de cenas de ópera. Por sugestão do seu «amigo e vizinho» Aldous Huxley, escolheu para libretista W. H. Auden (coadjuvado depois por Chester Kallman) e estabeleceu com ele as linhas gerais da obra, concebida como uma «fábula moral em três actos». O libreto, apresentado a Stravinsky só depois de submetido ao exame crítico de T. S. Eliot (que não propôs quaisquer alterações de relevo), foi considerado pelo compositor tão bom se não mesmo melhor que o de da Ponte para o *Don Giovanni*.

A alusão ao *Don Giovanni* pode sugerir aproximações entre os assuntos das duas óperas (a de Mozart e a de Stravinsky). Diz-se, por exemplo, que Nick Shadow (criado e sombra negra de Tom Rakewell) é um misto de Mefistófeles e de Leporello (criado de D. João), que o próprio Rakewell tem traços do protagonista da ópera de Mozart, e que até há cenas, concretamente a do cemitério e o epílogo, que têm o seu *simile* no *Don Giovanni*. Uma análise mais atenta revela, porém, que a relação entre os dois libretos não é tão acentuada como isso. Na verdade, enquanto *Don Giovanni* é mesmo um libertino, com uma ideologia própria, e como tal se assume até ao fim, desafiando os poderes temporais e «sobrenaturais», morrendo a recusar com arrogância o arrependimento (Comendador: «*Pèntiti, o scellerato!*»/*Giovanni: «No vecchio infatuato»*), o Tom Rakewell de Auden-Stravinsky é um homem sem vontade própria e sem o «savoir faire» donjuanesco, empurrado, pelo mecanismo fortuito do enriquecimento súbito e inesperado, para uma vida de dissipação a que timidamente ainda tenta fugir (apesar de, no primeiro acto, se afirmar disposto a «viver sem escrúpulos, a entregar ao acaso o seu destino», e celebrar antecipadamente «os prazeres e os festins com que sonhou»). Quanto a Leporello, é um servo astuto, dedicado apenas na medida em que lhe convém e quando lhe convém, algo cobarde mas cheio de sentido crítico, uma figura popular como só pode sê-lo aquele a quem Mozart faz cantar «*Madamina, il catalogo è questo / delle belle che amo il padron mio...*», enquanto Nick Shadow. Terá sido, porventura, através do mal, o criado-demoníaco que domina um fraco e acaba por lhe disputar a «alma» ao jogo, um autêntico mefistófeles, tão sinistro como o sinistro arábescos (tocado no cravo) que anuncia a sua primeira entrada em cena.

COM «O RECADO»

O RECADO de José Fonseca Costa; **Argumento e Diálogos** de José Fonseca Costa, **Produção:** Unifilme — Centro Português do Cinema **Director de Produção:** Henrique Espírito Santo, **Fotografia** de Roberto Ochoa, **Música** de Rui Cardoso, **Com:** Maria Cabral, Paco Nieto, José Viana, Luís Rocha, Luís Marin, António Beringela, Luís Barradas, Paula Ferreira, Adelaide João, Constança Navarro. Lisboa, 1971.

Isto de em Portugal as câmaras não terem andado nas mãos dos cineastas como as esferográficas ou o papel, isto de em Portugal um realizador não respirar cinema e limitar-se a fazer o seu filme assim que pode tem muitas faces e todas graves: em primeiro lugar as coisas vão tendo datas, atrasam-se e a gente que agora começa a assinar longas-metragens tem pelo menos dez anos mais do que deveria ter uma «geração de estreantes»; em segundo lugar, cada filme que surge não traz as esperanças de outro e, por razões de comodidade talvez, assume desde o princípio o estatuto de testamento, corre o enorme risco de ser um primeiro filme que é um último filme, um filme-balanço como o são os últimos dos grandes americanos.

Com o primeiro filme de José Fonseca Costa estamos em pleno nos dilemas internos deste ambíguo território. Ainda não tinham feito filmes as pessoas que na sua juventude encontraram o Aristarco, e descobriram em Antonioni um grande cineastas da modernidade, que recusaram entrar nas andanças do cinema à volta de si próprio que foram a razão de ser destes últimos e afinal tristes dez anos. Ainda não tinham feito filmes — afinal de contas, quem os fez? — as pessoas que cresceram com Cesare Pavese, o Vailland ou o Cardoso Pires, com os dilaceramentos individuais dos anos de uma ressaca que para nós já traz uma data bem nítida. E é essa gente — que, como todas as «gerações», traiu, se vendeu, resistiu ou se calhar se enganou sempre — que tem em «O Recado» o filme-espelho do seu tempo, o filme-voz da sua consciência.

Mas «O Recado», filme que se quer ostensivamente voz de um tempo, não pode ser — porque Fonseca Costa só agora o pode filmar — o filme que iria ao lado das «Notícias de Bloqueio», dos «Caminheiros e Outros Contos», dos «Insubmissos», dos Cineclubes dos anos 50. Por tudo o que se sabe, Fonseca Costa faz o seu primeiro filme apenas em 1971, e se o grande ideal de fraternidade que andava pelos 50-60 trazia já as cores mortíferas da nostalgia, o voltar agora a tudo isso só é possível através de um dorido remorso. E «O Recado» começa assim a ser a confissão — dilacerante — de um remorso, o relatório de uma «missão não cumprida». Começa a ser um filme sem esperança feito nos moldes em que estas coisas de esperança ou não esperança têm importância. E assim, «O Recado» começa a ser o filme de uma desilusão: o filme de uma traição. O recado — que é trazido por, ou é apenas Francisco, um homem que voltou para os seus amigos, que veio do mar, com barbas, e terá talvez 33 anos, que foi talvez traído e que vem para morrer — não «passou», e não passou porque Lúcia (Maria Cabral) não o «merece» e Lúcia c'est moi. Dez anos depois, o filme que era possível em 60 passa a ser o filme de uma culpa. E «O Recado» transforma-se num filme «místico».

Filme de uma culpa, filme feito a carregar ostensivamente numa ferida que é pessoal, num «pecado» mostrado. Filme que nasce talvez da necessidade de se mostrar.

É por estes lados que anda um dos lados mais interessantes — ou apenas mais perturbantes — do filme. É que, em definitivo, se trata do filme de uma pessoa. Confissão, testemunho, expurgação, não sei: este filme que precisa de uma gente

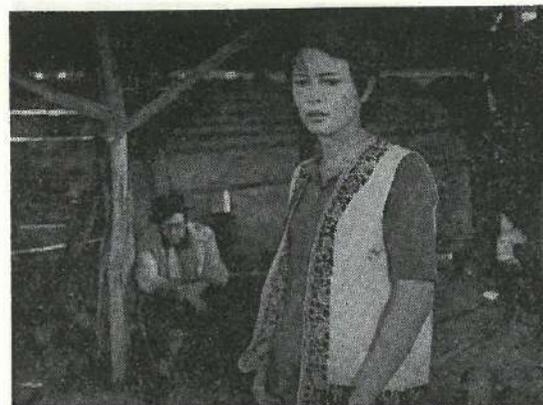
começa a ser o filme-espelho de Fonseca Costa, filme em que o autor se vê, se odeia, se ama, se situa, se rasga e como Maria Cabral num dos planos, se beija. Neste sentido tratar-se-ia de um filme sórdido: porque a exibição das contradições pessoais ultrapassaria vinte vezes a ética do espectáculo.

Mas «O Recado» começa por ser um filme que é fácil dizer exemplarmente aplicado. Da fotografia à montagem, do décor à banda-som se não encontramos nunca grandes invenções de funcionamento dos elementos, topamos sempre com uma correcção artesanal que me parece ser um trunfo particularmente importante de Fonseca Costa na ética e nas estéticas em que se move: e coisas como «o som estar certo», o «raccord estar certo», «a fotografia ser aceitável», «não haver problemas técnicos particularmente graves» etc., são coisas que são extremamente importantes dentro de um cinema moderno-europeu (entendamo-nos: o cinema comercial culto, Antonioni, Pontecorvo, Saura, Melville, Lindsay Anderson...).

Estamos assim num cinema normal (na medida em que só é possível existir dentro de um determinado sistema de produção e consumo, dado que é um filme que joga com determinadas ideias só pertinentes e só possíveis dentro de um cinema «normal»); mas num filme que recusa sempre o comércio. É desse modo que «O Recado» se propõe como filme secreto: não só a história é particularmente elíptica (não nos esqueçamos, estamos dez anos depois da «Aventura»), como todos os seus possíveis acontecimentos são recusados (Francisco nunca encontra Lúcia, Lúcia nunca dorme com António, a morte de Francisco precede qualquer situação que possa alterar o carácter raso da ficção, etc.). Não só as emoções não estão à mostra como o que conta é acima de tudo um determinado vazio, um determinado silêncio, um determinado deambular que estão ainda — apesar de tudo — opostos ao comércio. Isto é, estamos num filme comercial que está nos antípodas de um «O CERCO». Se neste tudo se passa à procura de um público, procura que é muitas vezes excesso de desvergonha — o que até lhe confere um certo encanto de filme «naif» — n'«O Recado» joga-se na austeridade, na recusa do evidentemente comercializável, na fixação monócórdica na sua própria linha de conduta. Isto é, «O Recado» é um filme evidentemente honesto e evidentemente honesto porque evidentemente pessoal.

E estamos assim num ponto que me parece ser a contradição mais grave deste primeiro filme, ou o desenho dos seus limites: trata-se de um filme confessional; trata-se de um filme público. Como é então?

Por falta de muitas coisas — actores por um lado, treino por outro, exercício apenas ainda, pelas faltas de muitos anos de filme industrial talvez — Fonseca Costa parece muitas vezes trocar contenção ou tensão por uma frieza que ameaça sempre transformar-se numa lisura sem acidentes, num «polido» bem cromado, bem educado de filme muito amado e pouco, se estivéssemos na «Presença», «vivido». Não é por acaso nenhum que é só José Viana quem, graças a um espantoso poder de comunicação, traz ao filme o peso e a medida das palavras «vidas»; nem é por acaso que Maria Cabral é aqui menos simpática do que o teria sido n'«O Cerco». Há em Fonseca Costa um medo da desmesura, um medo da ênfase, um medo do drama que muitas vezes salta para o outro lado: e estamos muitas vezes num filme sem peso, sem objectos, sem a irremediável irredutibilidade das coisas no cinema. Há um prazer pelo à partida bonito: e temos antiquários, ruas do Bairro Alto, casas decoradas, joalharia, o Tavares. E Fonseca Costa que escolhe o tempo morto, o anti-dramático, a desdramatização, acaba por se ir aconchegar a uma elegância muito datada e pouco evolutiva, pouco «criadora». E Fonseca Costa hesita muito entre o vazio-vazio e o



vazio-decorado. De onde muitas vezes caia num decorativismo que é superficial, pouco interessante e creio bem que estéril.

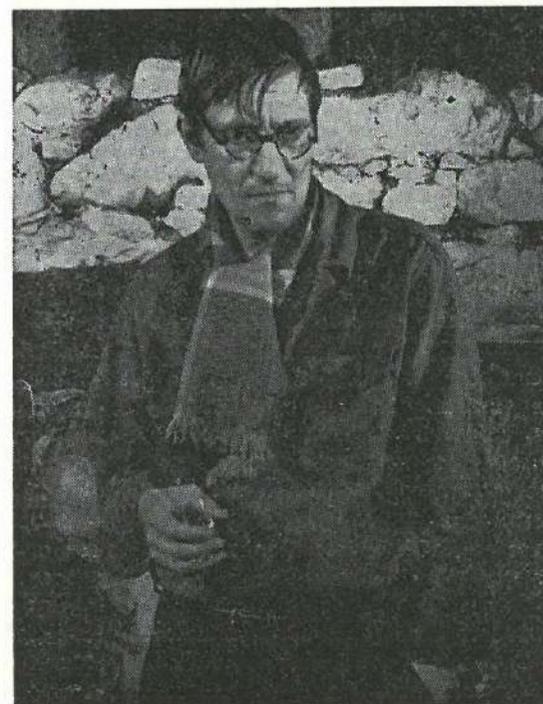
Filme «moderno» no sentido que acima apontei, «O Recado» roça o filme de moda, roça as datas de filmagem como limite máximo de um gosto.

Mas atenção: não me parece ser desta limitação — que é grave, mas que é quase inevitável — que vem o evidente pudor deste filme. Antes pelo contrário. A vontade de pudor parece-me ultrapassar aqui as condições de filmagem e trazer-nos para as contradições mais flagrantes de um cinema «moderno» que em Antonioni encontra a figura de proa.

E a dor Pavésiana que domina todo o filme — há homenagens a «Lavorare Stanca», há reminiscências particularmente dolorosas como a visita a casa da mãe de Francisco, visita às colinas em Pavese, etc. — volta a estar presente. Será a escaldante confissão traída ela também pela frieza de uma decoração sem a qual não se aprendeu a viver? Com «O Recado», e é isso que é, creio, importante, estamos num problema especialmente interessante são os seus limites os limites de um filme e de um autor? Ou — como me parece ser o caso — os limites de um cinema, de uma poética?

De qualquer forma estamos com um filme português que também ele «aprende a falar».

JORGE SILVA MELO



Continua infelizmente a falar-se muito de crítica. Infelizmente porque — sendo poucas as pessoas que escrevem — isso equivale a falar-se menos das coisas, ou seja, dos livros, dos quadros, dos poemas, dos edifícios, dos filmes, dos espectáculos. Infelizmente porque — sendo as mesmas pessoas que sempre falam — isso equivale a repetir-se com ligeiras alterações o que tem sido dito.

Continua infelizmente a falar-se muito de crítica em abstracto, atendendo pouco às críticas que se fazem e menos ainda às críticas que em Portugal se fazem e fizeram. Continua a notar-se uma forte tendência para dizer que X faz uma crítica **estruturalista, impressionista, universitária, formalista** ou uma **nova crítica** ou, menos agora, uma crítica **engagée**.

Mas, depois de tanto se falar, terão as pessoas que falam e as que ouvem, as que escrevem e as que lêem, uma ideia clara do que é uma crítica impressionista ou uma crítica universitária, uma nova crítica, uma crítica estruturalista ou uma crítica «engagée»? Ou, poderá mesmo ter-se uma ideia clara do que isso seja? Sobre tudo quando raramente se fala de como se faz crítica, de como são as críticas que se fazem e quando se fazem e quando se extraem os conceitos fundamentais apenas da leitura de livros sobre crítica.

Por isso, tomemos um exemplo: as críticas relativamente recentes feitas a um livro reconhecido como importante.

1969: o *Diário de Notícias* tem como crítico literário João Gaspar Simões, que, nessa altura, completa quarenta

TRÊS CRÍTICAS

anos de actividade literária; no *Diário de Lisboa*, recentemente transformado em virtude da criação de *A Capital*, há uma rubrica «crítica» onde escrevem alternadamente Mário Sacramento e Eduardo Prado Coelho; n' *A Capital* analisam livros vários críticos numa secção intitulada *Livros e Autores* (no *Diário Popular*, não se faz crítica de poesia). Já tinha havido a famosa e esquecida polémica entre Vergílio Ferreira e Eduardo Prado Coelho, já os «suplementos» se ocupavam com a imprescindível linguística (foi só há três anos), já tinha havido Maio em França e, em 1965, discussões sobre «nova crítica» e «velha crítica».

Em 1969 saíram as *Poesias Completas* de Adolfo Casais Monteiro. É um exemplo.

Os críticos consideram a obra «importante», «valiosa», «actual». Vejamos como se fala dela.

A. — *Diário de Notícias*, 23 de Outubro de 1969 — Gaspar Simões publica uma crítica (1 e 1/2 coluna, tipo 6/6) em que afirma:

1.º parágrafo (24 linhas): o primeiro livro de Casais Monteiro, em 1929, foi «hostilizado» e «agredido» porque muito ousado.

2.º parágrafo (51 linhas): o movimento de *Presença* não é contra-revolucionário, a poesia de Casais Monteiro prova-o. Há duas tendências na *Presença* (uma que mantém «continuidade formal com o passado», outra «de subversão»).

3.º parágrafo (29 linhas): Casais Monteiro é o poeta mais representativo da última tendência. Por isso alguns não o consideraram um poeta.

4.º parágrafo (126 linhas): Casais Monteiro não é um poeta tradicional (várias citações de A. C. M., mostrando o que este pensa ser poesia e quais as relações entre poesia e prosa); escreve poesia quando vê que a prosa não lhe chega para se exprimir (a poesia está na sua insuficiência e continua no verso o processo utilizado na prosa).

5.º parágrafo (69 linhas): Casais Monteiro supera as suas deficiências porque tem uma grande riqueza interior. A sua poesia é cada vez mais bela e mais profunda porque o poeta «profundamente sentiu o que viveu».

Temos, assim, três parágrafos sobre a poesia de *Presença*, a posição que Adolfo Casais Monteiro aí ocupa, as reacções que tem provocado e dois parágrafos mais longos sobre o que o Autor pensa de poesia e o que o crítico pensa da evolução da sua qualidade poética.

B. — *Diário de Lisboa*, 9 de Outubro de 1969 — Eduardo Prado Coelho publica uma crítica intitulada «Nas fronteiras do ilimitado» (tamanho aproximado: 1 página, tipo 8/8), cujo esquema é o seguinte:

1.º parágrafo (19 linhas): introdução, na qual o crítico explica por que falou tão tarde da obra ensaística de A. Casais Monteiro (esperara pelo volume de poesias), elogia a colecção «Poetas de Hoje» da Portugalá e diz o que contém a obra em questão.

2.º parágrafo (26 linhas): apresentação de quatro citações de Adolfo Casais Monteiro, extraídas dum prefácio

de 1943 (incluído na colectânea), sobre poesia, arte, comunicação.

3.º parágrafo (25 linhas): afirma-se ser difícil escrever num jornal sobre A. Casais Monteiro, que merecia «um estudo sério». Na impossibilidade de o fazer, o crítico irá «sobrevolar rapidamente os textos, sublinhando um ou outro ponto de maior relevância».

4.º parágrafo (34 linhas): indicam-se as características gerais da poesia de Casais Monteiro.

5.º parágrafo (21 linhas+poema): diz-se onde residem os melhores momentos da poesia de A. Casais Monteiro e exemplifica-se.

6.º parágrafo (33 linhas): o crítico dá ao leitor uma «orientação para uma leitura» em três ou quatro pontos.

7.º parágrafo (30 linhas): indica-se o primeiro momento do itinerário do Autor: a «conversão» da consciência **inútil** na consciência **intensa**.

8.º parágrafo (26 linhas+poema): outro ponto: a fuga constante.

9.º parágrafo (34 linhas+poema): diz-se que mais tarde aparece o tema da **palavra**.

10.º parágrafo (10 linhas+poema): o poeta exprime os limites da comunicação.

Temos, assim, três parágrafos de introdução, em que não se fala propriamente da poesia de Casais Monteiro, dois parágrafos em que se apontam as suas características gerais, quatro parágrafos em que se indicam «um ou outro ponto de maior relevância» no seu itinerário. As afirmações e o seu encadeamento tornam-se, à medida que nos aproximamos do fim, menos explícitas.

C. — *A Capital*, 19 de Novembro de 1969 — Armando Ventura Ferreira publica uma crítica (perto de duas páginas muito entrelinhadas, tipo 8/8) onde aborda os seguintes assuntos:

1.º parágrafo (17 linhas): quem não aparece esquece e Casais Monteiro é um caso disso.

2.º parágrafo (22 linhas+ 6 citações destacadas): Casais Monteiro teve uma grande influência na poesia neo-realista; os dois primeiros livros de A. C. M. são indecisos; «Sempre e sem fim» já o não é.

3.º parágrafo (17 linhas): semelhanças e diferenças entre A. C. M. e Fernando Pessoa.

4.º, 5.º, 6.º e 7.º parágrafos (50 linhas+7 citações): a poesia de A. C. M. teve grande influência sobre a poesia reivindicativa; A. C. M. foi uma novidade em 1937, influenciou profundamente o autor da crítica pelos seus poemas afirmativos. Hoje este é mais sensível aos da dor íntima.

8.º e 9.º parágrafos (11 linhas+5 citações): a poesia de A. C. M. tem um sentido universalista e panteísta.

10.º e 11.º parágrafos (11 linhas+6 citações): depois de «Sempre e sem fim» a agressividade da poesia de A. C. M. diminui. Há um retorno lamentoso à natureza.

12.º, 13.º e 14.º parágrafos: a propósito de «Europa»: os poetas antecipam-se aos políticos.

15.º e 16.º parágrafos: «Simples Canção da Terra» é pouco significativo. Há uma incompatibilidade entre o sonho e a realidade.

17.º, 18.º, 19.º, 20.º, 21.º e 22.º parágrafos (57 linhas+3 citações): «Noite aberta aos quatro ventos» é a cúpula da obra poética de A. C. M. que vem do mais fundo da sua condição humana.

23.º e 24.º parágrafos (7 linhas+2 citações): «Voo sem pássaro dentro» é um livro de justificação e inclui uma arte poética.

25.º parágrafo (28 linhas+1 citação): a beleza, o prosaísmo, a não harmonia da poesia de A. C. M.; Comparação com o jazz e o dodecafonismo.

26.º e 27.º parágrafos (difícil de resumir): exemplar lição de A. C. M.

Temos, assim, um longo discurso descosido sobre a poesia de A. Casais Monteiro, constituído por muitas citações que o crítico introduz, que ou repetem o que já foi dito, ou completam o que o crítico começou a dizer, cuja ordenação é quase arbitraria (segue, é verdade, a ordem cronológica dos livros) e no qual o crítico inclui comentários de ordem pessoal e verdades sobre a vida.

Para se ter uma ideia mais completa do tom destas três críticas poderá ainda ver-se como começa e como acaba cada uma delas:

A. — Início: «Quarenta anos decorreram sobre a data de publicação do primeiro livro de versos de Adolfo Casais Monteiro».

Fim: «Agora a sua insatisfação e o seu desequilíbrio são da esfera do humano mais vulnerável: a esfera do amor e da solidão».

Três pontos importantes: a preocupação com a inserção histórica, o elogio que se baseia no «humano» e nos «sentimentos», a abordagem indirecta do conceito de poesia (pondo-se entre aspas «versos»).

B. — Início: «Referimo-nos há quinze dias a uma obra ensaística de A. Casais Monteiro. Fizemo-lo com certo atraso, é verdade, mas a razão foi apenas uma: esperar pelo lançamento do volume de *Poesias Completas* que a Portugalá há muito anunciara».

Fim: Acaba com uma citação que documenta a última afirmação.

Daqui se vê o aspecto de crónica, o tom «justificativo» que de vez em quando vai aflorando na crítica. O autor não «conclui».

C. — Início: «Até que enfim temos notícias concretas de Adolfo Casais Monteiro!»

Fim: «Exemplar lição de poesia, esta a de Casais Monteiro, que, com Fernando Pessoa, fecha o ciclo da grande poesia do modernismo português».

O Autor exclama, elogia. Em graus diferentes e de modo diferente, a **persona** do autor da crítica está presente naquilo que escreve. Vejamos como:

O crítico A fala na primeira pessoa do singular, mostra que tem sempre razão: «pelo menos é habilitar-nos a pensar aquilo que sempre pensámos»; «desde 1930, data do meu primeiro artigo sobre Casais Monteiro (...) sustentei»...; «observe-se como grifo a palavra 'poeta' quando o cito e como procedo da mesma maneira quando me refiro aos seus 'versos'»; defende Adolfo Casais Monteiro do julgamento dos outros: das «falanges conservadoras da arte e da literatura», de «quem se abstine em considerar o movimento da *Presença* um movimento contra-revolucionário», de «aqueles para quem hoje o verso representa antes de mais nada um acto de fazer» — três inimigos distintos.

O crítico A é um crítico «engagé»

DO LIVRO À LEITURA
José Palla e Carmo

Um excelente roteiro literário pela mão de um guia lúcido e reflectido

PUBLICAÇÕES EUROPA - AMÉRICA

(pela **Presença**) e «polémico» (contra a não-**Presença**).

O crítico B fala na primeira pessoa do plural. Interfere como **pessoa** apenas na introdução atrás citada e ao falar do leitor e ao leitor do trabalho que tem realizado; emprega um vocabulário subjectivo («fascinante actualidade», «poesia desgrenhada»).

O crítico C exclama, lembra verdade: «Porque isto em Portugal, quando o leitor sai do mesmo, e não colabora nos poucos jornais e revistas existentes no País, é como se o silêncio do túmulo o condenasse ao esquecimento»; fala do seu passado e do seu presente: «Os jovens precisam de estímulos e, em 1937, quando dezassete anos tínhamos, o aparecimento de «Sempre e sem fim» foi uma revolução. Não falo hoje, criticamente, influenciado pelo que senti na altura. Talvez hoje me interessem mais neste livro os poemas menos afirmativos de Casais Monteiro»...

Uma pergunta: Enquanto se fala assim, por onde anda a **poesia**?

Os três críticos falam dela explícita ou implicitamente: fazem os três, enquanto críticos, um pouco de teoria. Que ficamos a saber das suas concepções de arte e de crítica?

O crítico A aborda **explicitamente** ao longo da sua crítica três **problemas literários** (de teoria e de história):

1. **conceito de poesia**: «tudo depende da riqueza interior do poeta»; a progressiva «fundura» e «beleza» da poesia de A. C. M. é atribuída a «tão profundamente ter sentido o que viveu». Por isso pensa o crítico que os poetas, à medida que envelhecem, se tornam «piores».

2. **fundo e forma**: o fundo e a forma são duas realidades separadas: «talvez em nenhum outro poeta da Pre-

sença possa encontrar-se uma separação tão flagrante entre fundo e forma»; o crítico ergue-se contra os vanguardistas, que pensam que «uma obra poética em que fundo e forma se distinguem não é poesia».

3. **visão do movimento literário da Presença**: este movimento não é contra-revolucionário; tem duas tendências (uma conservadora e outra de subversão). Toca-se ainda, mas mais confusamente, o problema das relações entre poesia e prosa.

O crítico B dedica o terceiro parágrafo a explicitar o seu conceito de crítica. Assim:

1. O livro em questão merecia «um estudo sério» mas nos jornais isso não é possível.

2. O «estudo sério» «desfibraria» o poema, [a] descobrindo as linhas de força invisíveis, b) descobrindo a hierarquia dos temas, c) descobrindo a tónica dos sentimentos] e aí se explicaria o «relevante» (neste caso «inegável») da poesia, se determinaríamos «os aspectos mais frágeis da poesia» e (neste caso ainda) o que lhe dá uma «fascinante actualidade».

3. Na impossibilidade de realizar «um estudo sério», a sua solução é «sobrevolar rapidamente os textos e sublinhar, um ou outro ponto mais importante».

Aborda o crítico a diferença entre **prosa e poesia** nos seguintes termos: «uma poesia desgrenhada (...) acentuadamente discursiva em certos momentos muito próxima do estatuto da prosa» e, mais em baixo, «estruturação específica do próprio corpo do texto». Conclui-se pois que **poesia e prosa** têm «estatutos» diferentes e «estruturação específica» (Quais?).

Muito vagamente se chegará a um conceito de poesia semelhante ao do crítico A, ao afirmar-se que ela se

baseia «numa exploração constante dos sentimentos e dos estados, de tonalidades afectivas». Mas admitir-se-á que, para lá desta poesia «expressiva», há uma poesia «representativa» (Que as diferencia?).

O crítico C revela **indirectamente** a sua posição sobre «conteúdo» e «forma», escrevendo «intenções temáticas e respectiva expressão formal», «traduzindo a sua emotividade psicológica por meio de perifrases meramente mentais»; sobre sentimento em poesia: «ambos sentem **entusiasticamente** como poetas», «autênticos poetas, embora de textura predominantemente cerebral»; por isso falará no valor da **universalidade** e da **eternidade** e considerará os poetas uns **adivinhos**: «é curioso sublinhar quanto os poetas se antecipam às concepções dos poetas».

Outra pergunta: enquanto se explica o que é a poesia, o que é um poeta. o que é a crítica, o que é fundo e forma, o que é poesia e prosa, por onde anda a **obra** criticada?

Na crítica de A, referem-se muitas datas, insiste-se em como A. C. M. começou a escrever poesia (gênese da sua obra poética) e como os diferentes públicos a ela têm reagido (sociologia da obra, se se quiser). Não há uma única citação dum verso de A. C. M., nem o breve apontamento das suas características, nem, muito menos, a «descrição» da poesia em causa ou a referência ao seu tipo de evolução. O trecho que mais se aproxima da **crítica** de uma obra é o seguinte:

(I) «Eis porque, ao contrário da maioria dos poetas, particularmente os portugueses, Adolfo Casais Monteiro, à medida que os anos passam, à medida que a vida o tritura, à medida que o homem nele se enriquece de experiên-

cias, o seu acto de fazer — a sua criação poética — ganha fundura, ganha beleza, ganha aquilo mesmo que inicialmente lhe faltava: conteúdo humano positivo, tom verbalmente significativo e significativo, copulação fecunda do que vive e do que exprime».

Mais uma pergunta: não se poderia dizer isto mesmo duma infinidade de poetas?

A crítica B resulta duma **leitura** da obra, vista do ponto de visto sincrónico — e assim se apontam as características gerais de toda a obra (discursividade, ausência de harmonia, tendência para a abstracção, falta de valores representativos) — e vista do ponto de vista diacrónico — e assim se apontam alguns marcos da sua evolução (a conversão duma consciência inútil numa consciência intensa, a fuga constante, o tema da palavra). Cada um destes marcos está **documentado**, («ilustrado», como se diz na crítica), com uma longa citação. Retenhamos o que o seu autor diz ao valorizá-la:

(II) «... uma poesia que atinge os seus melhores momentos quando o discurso se elabora interiormente até adquirir aquele peso de inscrição e afirmação plena que define, por exemplo, a obra poética mais recente de um Jorge de Sena. Excluídos outros elementos formais que habitualmente constroem o espaço do poema, cada verso só se impõe quando possui a força suficiente para traçar uma zona de silêncio em seu redor — afastando o alarido das palavras supérfluas, rasgando com solenidade as margens de um caminho».

Algumas perguntas: dir-se-ia exactamente o mesmo ao falar da poesia de Jorge de Sena? Que nos indica que se está a falar dum livro de poesia, além do emprego das palavras «poema» e «verso»?

OBRAS COMPLETAS DE JOSÉ RÉGIO

Confissão dum Homem Religioso páginas íntimas

Pelo simples facto de ser homem, todo o homem, por excepcional que seja, fala do humano ao falar de si.

José Régio

DISTRIBUIDORES
BRASÍLIA EDITORA — Porto
LIVRARIA BOA LEITURA — Lisboa

O PREÇO DOS LIVROS

vreiro. Mas saliente-se que este lucro bruto é muito elevado, pois corresponde a 100 % das despesas feitas com a compra do livro pelo importador.

É difícil calcular o lucro líquido do importador, pois as suas condições de compra e de venda são variáveis, e não se conhecem casos de contabilidade analítica. Contudo, o importador tem que fazer investimentos relativamente reduzidos, pois o editor estrangeiro vende-lhe frequentemente à consignação — podendo o importador português devolver-lhe os exemplares não vendidos — ou a firme (pagamento imediato) mas com direito de devolução. Por outro lado, o importador tem que suportar apenas as suas despesas administrativas gerais e a entrega do livro ao livreiro que normalmente lhe custará menos de 10 % do preço de capa português.

O caso hipotético que referimos acima é, apenas, uma hipótese: haverá outros casos em que o importador ganhe mais — porque, por exemplo, o editor estrangeiro lhe concede um desconto mais elevado — e outros em que ganhe menos — porque, por exemplo, lhe seja menos favorável a diferença entre o câmbio normal (a que compra o livro) e o câmbio livreiro (pelo qual vende o livro). Mas, se é apenas uma hipótese, é uma hipótese vero-

símil, que aponta na direcção essencial.

OS LIVROS QUE IMPORTAMOS

Para fazermos uma ideia mais aproximada do que está em causa, interessa quantificar os livros que importamos e de que países — o que é possível graças às Estatísticas do Comércio Externo, publicadas anualmente pelo Instituto Nacional de Estatística.

Assim, em 1968, comprámos ao estrangeiro 46 617 contos de livros, 13 333 contos de jornais e 2867 de obras cartográficas. Em 1969 aumentaram todas estas importações: 58 300 contos de livros, 20 886 de jornais e 3099 de obras cartográficas. Em 1970 — último ano para que dispomos de números — houve uma diminuição nas nossas compras de livros ao estrangeiro, que se situaram em 46 899 contos, e novo aumento nas compras de jornais, que subiram para 24 309 contos; as obras cartográficas custaram 3295 contos.

Se quisermos ter uma visão mais realista — e deixando de lado as obras cartográficas — devemos ter em conta o seguinte: os valores registados na estatística das importações são os preços pagos pelo importador português. Ora, no caso dos livros e jornais, estes preços são muito inferiores aos preços de venda ao público, pois o importador paga as publicações com um desconto de pelo menos 45 % sobre

A crítica de C é o resultado duma montagem de citações que pouco saíram da ordem pela qual são apresentadas ao leitor da obra, parafraseadas umas, introduzidas outras, completando-se outras. É o resultado duma leitura «à letra», à margem da qual se tecem os comentários atrás referidos. E, num momento em que o autor da crítica atende àquilo a que dará o nome de «forma», lê-se:

(III) «Só raramente usando a rima, utilizando todos os metros possíveis, construindo metáforas meramente mentais, servindo-se de imagens não consagradas, Casais Monteiro, trouxe, a meu ver, para a poesia portuguesa, além do que atrás já ficou dito, um sentido de mudança de ritmos no próprio poema, a que a nossa poesia não estava habituada. O sentido do ritmo, ou antes dos ritmos, da infinita variedade deles de que se compõe a natureza e dos que o homem criou com base nela, é a grande qualidade da poesia de Casais Monteiro. Se se decompuser um seu poema será fácil encontrar frases perfeitamente prosaicas».

Relendo os textos I, II, III, vê-se que há neles qualquer coisa de comum: o tom vago em que os três estão escritos suscita perguntas.

Por exemplo:

(I) — Que é «fundura»? Onde reside a «fundura»? Onde reside a «beleza»? Que é um «conteúdo humano positivo»? Que é uma «forma verbalmente significativa e significativa»? Onde estão?

(II) — Que é «aquele peso»? Que «certos elementos formais»? Como é que o poema «traça uma zona de silêncio» e «afasta o alarido das palavras supérfluas»? Que é, ao falar-se de poesia, «rasgar com solenidade as margens dum caminho»?

(III) — Como se explica que, sendo a grande qualidade da poesia de A. C. M. o «sentido do ritmo», não se fale nele? Porque não se mostram essas «frases prosaicas» e porque não se decompõem os seus poemas em vez de tal sugerir em forma condicional?

Porque seria «fácil» encontrar o que se procura — responderia o próprio crítico. Porque seria evidente. Na crítica de A, lê-se: «...sobre tudo nos seus poemas da fase de insatisfação e desequilíbrio (...) é grande, é evidente essa mesma disjunção». Omite-se falar do que é — ou se julga — evidente.

É evidente que os poemas se fazem com palavras. Por isso, não se fala nas palavras. É evidente que os poemas têm ritmos próprios. Por isso não vale a pena dizer quais eles são. É evidente que as palavras se combinam entre si. Por isso não vale a pena falar de como elas se combinam.

Fala-se então de quê? Dos sentimentos.

Na crítica de B, o primeiro tópico que se aponta para uma leitura das «Poesias Completas» é o sentimento do tédio, diz-se que se trata duma poesia baseada em sentimentos, o que se relaciona facilmente com a concepção dos dois outros críticos.

É com surpresa que se lê esta frase da crítica de B: «Trata-se, portanto, de uma poesia sem paisagem («natural» ou humana), onde, por exemplo, abundam os verbos no infinitivo». A que virá esta referência única em todo o artigo a uma realidade gramatical?

A actividade crítica existente nestas críticas foi, no fundo, uma actividade de paráfrase. Toma-se à letra o que o poeta diz. Conclui-se o que o poeta «diz» por aquilo que ele efectivamente diz, como se a poesia fosse uma confissão e não uma elaboração (em maior ou menor grau) de mate-

riais. Como se o que ele «diz» não estivesse no ritmo, no vocabulário, nos sons, nos verbos. E tudo isso lá estivesse para enfeitar.

Nos três casos, encontra-se completamente esquecida a especificidade da literatura. Fala-se do que o poeta exprime, como se todas as pessoas que «sentissem» o mesmo se «exprimissem» da mesma maneira. Como se «exprimir» o sentimento X, fosse o mesmo em poesia, em música ou em pintura. Como se afinal não fosse evidente que a poesia se faz com palavras. Como se afinal os «sentimentos» não estivessem nas palavras.

Em relação a Adolfo Casais Monteiro, estas críticas falarão do sentimento. Em relação a um poeta neo-realista falarão das ideias. Conclui-se que uma determinada poesia é uma poesia de tristeza porque o poeta diz «estou triste»; conclui-se que outra poesia é uma poesia de esperança porque o poeta diz «a esperança de dias melhores».

Mas poderão ter sido eficazes estas críticas? Pouco económicas quanto ao espaço e aos meios utilizados, em nenhuma o leitor pôde aprender (a ler aquele livro — e a crítica B propunha-se dar: «uma orientação para uma leitura» —, a ler aquele autor, a ler), com nenhuma pôde discutir (que ideias se apresentam? — ou raras ou tão vagas que dificilmente, se relacionam com o livro), de nenhuma pôde sequer discordar (para lá do método seguido), de nenhuma pôde extrair uma imagem concreta do livro ou a imagem que o crítico tem do livro.

Um pergunta ainda: para que serviu fazer estas críticas? A quem aproveitou? Ao leitor? Ao autor? Ao crítico?

EDUARDA DIONISIO

o preço de capa no estrangeiro e vende-as aplicando a este preço de capa o câmbio livreiro mais caro que o câmbio corrente. Se quisermos converter aquelas cifras de importação em valores de consumo — aquilo que o comprador de livros e jornais estrangeiros paga efectivamente — teremos de as multiplicar por um coeficiente que se aproximará de 2,5: em 1970, por exemplo, os compradores de livros estrangeiros terão pago cerca de 110 000 contos.

É também interessante analisar as importações de livros, jornais e obras cartográficas segundo os paí-

ses de origem: não só porque isso nos dá indicações sobre as influências culturais que se exercem sobre o nosso país mas também — e na perspectiva que aqui sobretudo nos interessa — porque nos permite ter em conta as variações dos câmbios livreiros segundo as várias divisas.

Quais são então os principais países fornecedores? Tomando dados de 1969, vemos que vêm da Alemanha cerca de 9% das importações portuguesas; a França forneceu aproximadamente 20%; os países de língua inglesa têm a maioria absoluta: a Inglaterra com 49% e os Estados Unidos com quase 7%; a

Itália forneceu pouco mais de 5%, a Espanha cerca de 7% e o Brasil não chega a atingir o limite baixíssimo de 1%.

Se ligarmos estas percentagens com as variações dos câmbios livreiros em relação aos câmbios correntes, podemos constatar o seguinte: a maioria do comércio é feita em divisas em que é maior a valorização do câmbio livreiro (dólar, libra, franco), proporcionando maiores lucros ao importador; a sobrevalorização do cruzeiro literário permite manter baixas as importações e realizar maiores lucros unitários.

BAIXAR O PREÇO DOS LIVROS ESTRANGEIROS

Parece possível e desejável diminuir o preço de venda ao público português de livros estrangeiros.

Com excepção dos livros de luxo, os livros estrangeiros são sobretudo comprados por estudantes e estudiosos — normalmente pouco abonados — e que são forçados a consultar publicações estrangeiras normalmente porque não existem edições portuguesas. No relativo aos livros de luxo não há idênticas razões a favor do abaixamento de preços — mas a maneira socialmente mais favorável de manter altos preços destes livros é pelo aumento dos direitos aduaneiros que sobre eles já incidem (e vimos que o actual sistema de câmbio livreiro favorece, pelo contrário, os preços



novos livros ESTAMPA MARÇO

PARAÍSO ARTIFICIAIS
de Charles Baudelaire
Colecção «Livro B»
N.º 10 — Preço 45\$00

OS TUBARÕES PESCAM-SE A NOITE
de François Poli
Colecção «Aventura»
N.º 9 — Preço 45\$00

HISTÓRIA SECRETA DE ISABEL DA BAVIERA, RAINHA DE FRANÇA
de Sade
Colecção «Clássicos de Bolso»
N.º 24/25/26 — Preço 50\$00

O QUE É O MARXISMO?
de Vladimir Ilich Ulianov
Colecção «Teoria»
N.º 12 — Preço 30\$00

QUE FAZER?
de Vladimir Ilich Ulianov
Colecção «Praxis»
N.º 12 — Preço 55\$00

LUDWIG VAN BEETHOVEN
de Jean e Brigitte Massin
Biblioteca Estampa 1
Volume II — Preço 60\$00

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

CAMBÍOS LIVREIROS E CAMBÍOS CORRENTES

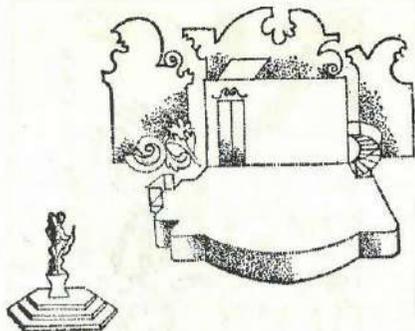
	Câmbios livreiros			Percentagem de aumento dos câmbios livreiros em relação aos câmbios correntes		
	Mínimo	Médio	Máximo	Mínimo	Médio	Máximo
Cruzeiro		8\$50			+70	(1)
Dólar U.S.A.	33\$00	36\$00	40\$00	21	32	46 (2)
Franco fr.	6\$00	6\$50	7\$00	12	21	31 (3)
Libra	80\$00	85\$00	90\$00	13	20	27 (4)
Lira	\$055	\$060	\$065	19	30	41 (5)
Marco	9\$00	10\$00	10\$50	5	17	23 (6)
Peseta		8\$50			19	(7)

Fontes: Para os câmbios livreiros: Grémio Nacional dos Editores e Livreiros; para os câmbios correntes:

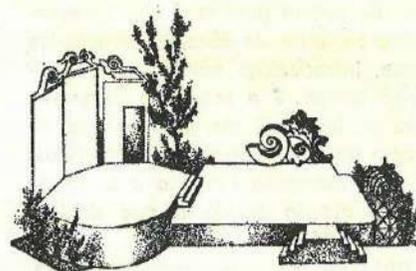
- (1) Grémio dos Bancos, 26-1-1972: venda a 5\$00 (compra a 3\$70)
- (2) Banco de Portugal, 26-1-1972, depois das 14 h: venda a 27\$41,0
- (3) Banco de Portugal, 26-1-1972, depois das 14 h: venda a 5\$34,17
- (4) Banco de Portugal, 26-1-1972, depois das 14 h: venda a 70\$92,3
- (5) Banco de Portugal, 26-1-1972, depois das 14 h: venda a \$04,6658
- (6) Banco de Portugal, 26-1-1972, depois das 14 h: venda a 8\$54,33
- (7) Grémio dos Bancos, 26-1-1972, venda a \$42

dos livros caros — e de luxo). Não haverá portanto muitas dúvidas: é desejável a diminuição dos preços dos livros estrangeiros (o que, diga-se de passagem, não nos pode fazer esquecer que há outras diminuições de preços ainda mais desejáveis no campo cultural).

Mas o desejável será possível? Parece que sim — e mesmo sem termos visto as contas dos importadores: se é possível importar e vender livros espanhóis em Portugal sendo o câmbio livreiro da peseta apenas superior em 19% ao seu câmbio corrente, com certeza que também será possível vender livros de outras proveniências com um câmbio livreiro mais barato do que o actual. Para isso, naturalmente, será necessário que os importadores aceitem diminuir os seus lucros.



guerras do alecrim e manjerona



a música

«GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA» não é rigorosamente uma ópera, mas uma peça de teatro com música (com música instrumental e números cantados).

A música de António Teixeira, colaborador de António José da Silva nas peças (destinadas a fantoches) que este escrevia e fazia representar no Teatro do Bairro Alto, pareceu-nos perfeitamente adequada ao espírito e à letra da obra e de boa factura, dentro de uma tradição que deve muito a Pergolesi.

Encontrámos nela um travo peculiar que é, de uma maneira geral, comum a toda a música portuguesa dos séc. XVII e XVIII. Quando se restituir à luz do dia a maior parte da produção nacional dessa época, talvez se chegue à conclusão de que existe efectivamente um estilo luso-italiano (chamemos-lhe assim), não tão rico como outras tradições saídas do mesmo berço mas — quem sabe? — com umas tantas preciosidades. Entre essas podemos contar desde já com «Guerras do Alecrim e Manjerona».

Resta assinalar, no plano da realização musical, a colaboração da Orquestra Filarmónica do S. Luiz, com um nível técnico superior ao seu habitual. Mas, na estante da direcção, o maestro Filipe de Sousa — a quem se deve um trabalho consciencioso de restituição da música — não contribuiu nada para a valorização músico-dramática da obra. Dirigiu com demasiada lentidão, prejudicando não só a música em si, como o próprio ritmo do espectáculo.

Do ponto de vista vocal, serviram eficazmente as exigências da partitura os cantores Alvaro Malta, Carlos Fonseca, Armando Guerreiro, Elisette Bayan e Elsa Saque que só não foram mais regulares e equilibrados por contracena-rem com outros elementos menos capazes.

M. V. C.

o libreto

Se é ou não *justo* modificar (cortar, ampliar, alterar) um texto literário quando é posto em cena, não importa ver aqui.

Importa, sim, saber que o texto de as *Guerras do Alecrim e Manjerona* o foi, e muito, na versão estabelecida por Filipe de Sousa para ser cantada. Importa ainda ver em que sentido se fizeram as modificações.

1. As palavras ditas e cantadas são de António José da Silva: não se *inventaram* palavras como não se *inventaram* cenas. Mas raras são as falas da ópera que coincidem com as de A. José da Silva.

2. As alterações tendem todas a *reduzir* o texto, a torná-lo mais *pequeno*, mais *manuseável*, mais *prático*; não se trata — à primeira vista ou ao nível das intenções — de lhe conferir um outro sentido.

3. Assim desaparecem todas as expressões dadas falas e todas as falas dentro das cenas e todos os momentos de um modo geral considerados *supérfluos* para a compreensão do desenrolar da acção.

Que foi então considerado *supérfluo*?

1. Qualquer elemento *pleonástico*: As formas de tratamento; as descrições ou referências a objectos que estão em cena ou

a acções que se estão a passar, partindo-se do princípio de que se o espectador está a ver não precisa de ouvir dizer o que está a ver:

António José da Silva
Sevadilha: Espera, homem, onde levas o capote? E foi-se, como um cesto roto! Ai mofina, desgraças...

Filipe de Sousa
Sevadilha: Espera. Onde levas o capote?

2. Qualquer expressão de tipo *perifrástico*, de tal forma que se chega a utilizar na versão actual, frases elípticas que nunca António José da Silva poderia ter escrito, julgando assim que se cria uma maior vivacidade:

A. J. S.
D. Tibúrcio: Sabes o que virá aí dentro?
Semicúpio: Cuido que é um vestido.

A. J. S.
D. Tibúrcio: Que virá aí dentro?
Semicúpio: É um vestido.

ou:
A. J. S.
D. Tibúrcio: Veja vossa mercê como me chama cobarde?

F. S.
D. Tibúrcio: Cobarde?

3. Expressões explicativas, atributos (por alguma razão se chamam também *accessórios*), complementos circunstanciais:

A. J. S.
D. Fuas: Porém o teu engano, falsa, inimiga, segunda vez se repete para meu desengano e tua afronta.

F. S.
D. Fuas: Falsa! Segunda Vez?

4. Referências a elementos *mitológicos*. Assim desaparecem todas as referências a Cupido.

5. Todas as explicações sobre o significado do *Alecrim* e da *Manjerona* (desaparece o princípio da peça, como desaparecerão, em geral, os princípios das cenas, porque nelas não se passa nada).

6. As repetições de palavras, mesmo as que estão na base dum jogo ou dum quiproquo, acelerando a acção e fazendo assim desaparecer todo o cómico que surge da *espera* e da *ambiguidade*.

7. Os *ápartes* (que pela sua própria designação estariam condenados desde o início) proferidos pelos criados.

Resultado:

Operando «apenas» sobre a linguagem, sobre a palavra, eliminaram-se:

1. Quase todos os elementos *cómicos* (quiproquos, *apartes*...).

2. Quase todos os elementos de crítica: à sociedade (os *ápartes* e o que possibilitaria a compreensão do *Alecrim* e da *Manjerona*), à cultura dominante (mitologia, linguagem *perifrástica* e *rebuscada*).

QUER DIZER:

Elimina-se *tudo* o que é de António José da Silva deixando de pé uma obra *neutra* que se conseguiu tornar igual à *ideia abstracta* duma

comédia de *amores contrariados*; subvertem-se os valores de António José da Silva anulando (conscientemente ou não mas significativamente como uma opção de classe) toda a importância dos *criados* e a sua *consciência crítica*; transforma-se as «*Guerras do Alecrim e Manjerona*» numa «ópera de S. Carlos».

E. D.

o espectáculo

Duzentos anos depois, o São Carlos festeja o Teatro do Bairro Alto: *tout est bien qui finit bien*, em princípio. António José da Silva recebe as palmas os cuidados e a atenção da sua casa rival.

Mas mesmo duzentos anos depois, António José da Silva não entra em S. Carlos.

Muitas questões se levantam com a encenação de óperas, experiência limite de encenação; mas poucas as questões que se levantam com o espectáculo de Tomás Ribas.

Assim que a orquestra ataca, o espectáculo define-se. A ópera tem isto de particularmente fascinante: o prazer do espectáculo e um prazer da dedução, de um ritmo que nasce das variantes e repetições daquilo que logo no seu início é definido. Assim, uma encenação de ópera: assim que o pano abre, tudo está à mostra, tudo tem de estar claramente definido e só a partir daí — da clareza da definição do espaço, se o quisermos — é que o espectáculo vai começar a nascer. Abre-se o pano das «*Guerras do Alecrim e da Manjerona*». Dois espaços. Um praticável com talvez um metro de altura corta a planura do palco: é o interior, o espaço da intriga burguesa, o *casa*. A sua frente e até à boca de cena, o espaço vazio — rua, o espaço da intriga dos criados. Sim, não? seria *mais ou menos* assim. Mas para Tomás Ribas encenar ópera é ainda encenar assim: pôr um cenário no palco, pôr os fatos nos actores, e marcar o *movimento*. O resultado é que os dois espaços não existem teatralmente: as suas convenções não são assumidas, os seus pressupostos não são tratados, Tomás Ribas não se lembrou de jogar com esses dois espaços com a *ironia* fundamental de quem encena.

Para além disso, o cenógrafo do momento — Artur Casais — não conseguiu utilizar o dispositivo cénico escolhido para construir um cenário funcional. Os espaços vazios do cenário são flagrantemente inadequados, por exemplo, na cena do julgamento; a confusão das marcações na cena dos médicos é evidentemente derivada da confusão estilística do cenário.

De vez em quando parece que Tomás Ribas se lembra de que está a encenar uma ópera: e é quando bruscamente, cortando todas as convenções que mais ou menos teria estabelecido antes, ele recorre às convenções do espectáculo operático: é o caso do final do primeiro acto em que os actores abandonam o *décor* para compor o final à lá ópera, boca de cena e mãos dadas.

Infelizmente tudo é casual neste espectáculo sem princípio ou fim. Tudo é assim assim, e Tomás Ribas nunca se lembrou de tratar as coisas até ao fim: nunca se lembrou verdadeiramente de que estava a encenar numa ópera.

Duzentos anos depois, esta belíssima obra de António José da Silva voltou até nós. Mas foi António José da Silva ou foi Tomás Ribas?

J. S. M.

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

distribuidores:

ulmeiro - livraria e distribuidora, lda. - av. do uruguai, 13-A - lisboa-4

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

preço do número avulso: 7\$50

todos os artigos assinados são da responsabilidade dos seus autores

visado pela censura

