

crítica

n.º 5

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

AS DESPESAS COM CULTURA DAS FAMÍLIAS PORTUGUESAS

outros	2,2 contos 6,3%
tabaco	0,4 contos 1,2%
saúde	1,4 contos 4%
cultura	1,7 contos 4,8%
transportes	1,9 contos 5,4%
vestuário	3 contos 8,5%
habitação	7,4 contos 21,1%
alimentação	17,1 contos 48,7%

Quanto gastam os portugueses com cultura?

Não o sabemos e, por certo, nunca o saberemos com o rigor desejável — mais que não seja porque não somos capazes de isolar, entre o conjunto das mercadorias, isto é, daquilo que se vende, as mercadorias «culturais».

Mas se não podemos conseguir uma definição rigorosa — de interesse, aliás limitado, pois muita cultura não passa pelos circuitos monetários —, distinguimos mais ou menos empiricamente, um conjunto de despesas que têm alguma coisa a ver com cultura — livros, discos, espectáculos, por exemplo — de outros conjuntos que não têm nenhuma ligação directa com assuntos culturais — rendas de casa, vestuário, alimentação.

Até há pouco não fazíamos uma ideia do montante e do valor relativo daquelas despesas empiricamente culturais no conjunto das despesas das famílias portuguesas — porque ignorávamos os orçamentos familiares portugueses. A recente publicação do «Inquérito às Receitas e Despesas Familiares» que o Instituto Nacional de Estatística realizou em 1967-1968 vem, em certa medida, suprir esta lacuna, fornecendo dados para o continente (sem ilhas adjacentes, portanto), onde antes apenas havia indicações para algumas cidades.

UM ORÇAMENTO COM POUCA CULTURA

A despesa média anual das dez dezenas de milhares de famílias inquiridas foi de 35,1 contos, sendo a receita média de 36,6 contos.

O mais importante núcleo de despesas é o da alimentação e bebidas: 48,7% do total; as despesas de habitação, que vêm logo de seguida, orçam por 20,1%. Em conjunto, portanto, as despesas vitais são mais de 2/3 — quase 70% — das despesas totais. O vestuário e calçado — cujo grau de necessidade o aproxima daqueles tipos de despesas — sobe a 8,5% do total. Vêm depois os gastos com transportes e comunicações, que constituem 5,4% das despesas totais.

Chegamos por fim às despesas com «instrução, cultura e divertimentos», 1700 escudos por família e por ano, cerca de 4,8% das despesas totais. Depois destes gastos registam-se apenas as despesas com cuidados pessoais e saúde (4%) e o tabaco e despesas do fumador (1,2%).

CHAMPANHE, LIVROS, PROPINAS

Os números publicados do «Inquérito às Receitas e Despesas Familiares» não discriminam entre as despesas feitas com instrução, com cultura e com divertimentos. Metem-se assim no mesmo saco a compra dum garrafa de champanhe num «cabaret» e o pagamento das propinas dum liceu, a aquisição dum romance de Camilo e dum bilhete para uma tourada ou para um desporto de futebol.

É já significativo que não se sinta a necessidade social de distinguir as despesas feitas com a cultura das restantes — quando se diferencia, cuidadosamente, o tabaco e despesas do fumador. Significativo porque a cultura não é — não é ainda — uma indústria que justifique especial atenção, porque são tão reduzidos os gastos culturais que a sua apresentação discriminada seria desprovida de sentido.

Devemos portanto perguntar qual o significado de cifras que misturam despesas com instrução — efectuadas para obter um grau de ensino —, gastos com cultura — feitos voluntariamente sem um objectivo prático imediato — e dispêndios com divertimentos — voluntários também, com o fito de «distrair».

Apesar da mistura, algum significado terá esta agregação: em primeiro lugar, as despesas culturais não-de ser, necessariamente, uma fracção daqueles gastos — uma fracção variável e desconhecida. Em segundo lugar, a relação entre aquelas despesas e as despesas globais das famílias revelará certos factos importantes — pois é evidente que só se gastará algum dinheiro com cultura depois de estarem satisfeitas as necessidades vitais (alimentação, habitação, vestuário).

(Continua na pág. seguinte)

Neste número:

as despesas com cultura das famílias portuguesas

a paisagem na literatura portuguesa do século XV

as ideias políticas e sociais de alexandre herculano

dizer, amar

portugal 1971

repercussões da comuna em portugal

ora bolas pró pagode "exercício de clarificação"

steve lacy em lisboa entrevista com manuel de oliveira

o passado e o presente romantismo português — uma perspectiva

pela reforma da república (1)

cinco romances tradicionais portugueses, três romances tradicionais portugueses e partita

o jogo dos homens

depoimento de pedro vieira de almeida

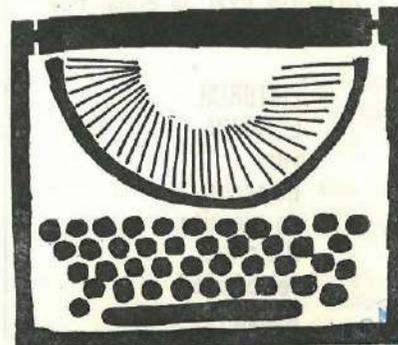
ludwig van beethoven

cartas inéditas ou dispersas de vicente nogueira

de uma teoria à prática

ao correr dos dias: antónio-pedro de vasconcelos

sublinhados nossos



AS DESPESAS COM CULTURA DAS FAMÍLIAS PORTUGUESAS

A CULTURA SACRIFICADA À INSTRUÇÃO?

Se bem que os dados publicados não distingam entre instrução, cultura e divertimentos, podemos tentar uma aproximação, forçosamente precária a partir dos números publicados sobre as despesas feitas por famílias de várias dimensões.

As famílias com 1 ou 2 membros, formadas essencialmente por casais

jovens ainda sem filhos e por casais mais velhos já sem filhos, gastavam 1200 escudos com instrução, cultura e divertimentos (5,3% das despesas totais); é crível que seja diminuta a parte destas despesas afectada à instrução obrigatória ou académica e que, no essencial, estas despesas se refiram a cultura e divertimentos.

A medida que as famílias se vão tornando mais numerosas, aumenta o valor absoluto das despesas que temos vindo a analisar, mas regista-se uma tendência para que diminua a sua participação no total das despesas: as famílias com 3 ou 4 membros gastam 1700 escudos (4,6%) com instrução, cultura e divertimentos, as famílias com 5, 6 ou 7 membros gastam 2300 escudos (5,1%) e as famílias com 8 ou mais indivíduos gastam também 2300 escudos (4% das suas despesas totais).

Se supusermos que 1200 é o mínimo para cultura e divertimentos — para pouco mais dará que dois bilhetes de cinema por semana — e se tivermos em conta as necessidades com instrução-educação de uma família com, por exemplo, 3 ou 4 membros, logo vemos que 500 escudos anuais são insuficientes. Parece portanto que, num clima de baixos rendimentos são sacrificadas às necessidades da instrução-educação as despesas com cultura e divertimentos.

OS DESFAVORECIDOS GEOGRÁFICOS

Regressando aos dados publicados pelo Instituto Nacional de Estatística, temos de constatar a existência de profundas variações das despesas com a instrução, cultura e divertimentos em relação às médias gerais que temos vindo a referir — variações não só nos valores absolutos mas também nos valores relativos.

Os principais factores de desigualdade são o carácter urbano ou rural da zona, a região do país e a profissão do chefe de família.

A média das despesas na zona urbana era de 47,8 contos, sendo as despesas com instrução, cultura e divertimentos 2,4 contos (5% dos gastos totais); quando passamos para as zonas rurais, a percentagem dos gastos «culturais» diminui ligeiramente — passando para 4,5% das despesas globais — mas a queda em valores absolutos é significativa, pois que são muito menores as despesas totais: 1300 escudos é o que gasta por ano com instrução, cultura e divertimentos uma família rural (despesas totais: 28,4 contos).

A região do país na qual habitam as famílias é outro factor importante de desigualdade: no Algarve a média anual das despesas com instrução, cultura e divertimentos foi apenas de 800 escudos (3,5% das despesas totais); no resto do litoral, mais que duplicou, passando para 2000 escudos (5,1%); no inte-

rior norte, volta a baixar, para 1200 escudos (4,3%) e no interior sul sobe ligeiramente para 1400 escudos (4,7%) por família e por ano.

Estas variações estão directamente ligadas às diferenças regionais de despesas e de rendimentos: os campos são mais pobres que as cidades (independentemente das diferenças de classes), o Algarve mais pobre que o resto do litoral.

Contudo, as despesas culturais diminuem mais rapidamente que as despesas globais — ou, visto o problema por outra face, aumentam a um ritmo relativamente mais rápido que o conjunto das despesas. O que melhor se verá a propósito das diferentes classes profissionais.

CULTURA, PROFISSÕES, CLASSES

A situação profissional do chefe de família é causa de desigualdades mais fortes do que as motivadas pela região ou pelo carácter rural da zona inquirida — e isto tanto no que se refere às despesas (e rendimentos) globais como às despesas com instrução, cultura e divertimentos. O quadro seguinte, em que as várias profissões estão dispostas por ordem crescente de despesas é elucidativo.

DESPESAS TOTAIS E «CULTURAIS» POR PROFISSÕES

(por ano, e família, em contos)

Profissões	Despesas totais	Despesas culturais
Trabalhadores domésticos e pessoais	19,5	0,3
Trabalhadores rurais	19,9	0,5
Agricultores	26,2	1,3
Outros activos ...	27,7	1,0
Operários qualificados	32,3	1,2
MÉDIA	35,1	1,7
Patrões	42,7	2,0
Empregados	54,1	2,8
Forças armadas	72,5	4,4
Directores de empresas	105,1	11,5
Profissões liberais	120,6	13,1

Se considerarmos os dois extremos da pirâmide vemos que a ponta superior — as profissões liberais — tem despesas globais seis vezes superiores à do extremo mais baixo — trabalhadores domésticos e rurais. Mas os membros das profissões liberais efectuam despesas com instrução, cultura e divertimentos cerca de quarenta e cinco vezes superiores às dos trabalhadores dos serviços domésticos e pessoais. Esta constatação, que significa exactamente o contrário da pretensão de democratização da cultura, mostra que as desigualdades permanecerão

dado o papel cada vez mais crucial da cultura.

As despesas «culturais» vão, pois, crescendo na mesma direcção das despesas totais, aumentando não só em valor absoluto mas também em valor relativo. Significa isto que o ritmo do crescimento dos gastos com cultura varia na razão inversa do das despesas alimentares: é nos escalões de rendimentos mais elevados, em que as despesas com alimentação ocupam uma parte relativamente mais pequena das despesas globais e crescem menos, que as despesas com cultura crescem mais rapidamente e tendem a ocupar uma parte maior dos orçamentos familiares. Por razões óbvias.

Saliente-se, contudo, que nos dois escalões de rendimentos mais elevados — os directores de empresas e as profissões liberais — não é por falta de disponibilidades monetárias que não são mais elevadas as despesas «culturais»: aquelas duas categorias poupam, anualmente, 19 e 86,9 contos, respectivamente — e, portanto, se não gastam mais com cultura é porque preferem fazer outros investimentos...

CONCLUSÕES

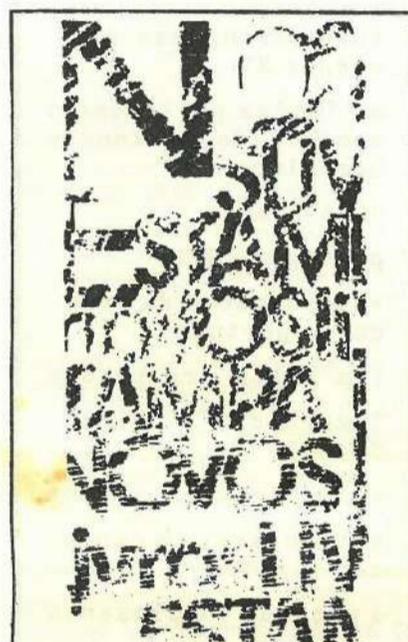
Disto tudo — deste pouco — que podemos concluir?

Em primeiro lugar que o nível geral das despesas «culturais» é em valor absoluto muito baixo: 1700 escudos, por família e por ano, é pouco para instrução, cultura e divertimentos. E, em valor relativo, a percentagem de 4,8% — que vimos ser a média dos gastos culturais — é também fraca: em 1970, por exemplo, as famílias francesas consagravam aos divertimentos e à cultura 9% das suas despesas globais.

Despesas globais, aliás, muito superiores às portuguesas: de facto, o baixo nível dos gastos culturais portugueses é consequência do baixo nível das receitas familiares. E também, em menor escala, do pouco interesse que pela cultura têm os escalões de rendimento mais elevados — a não ser que, entretanto, a compra em massa de pintura tenha reconciliado os membros destes escalões com a cultura...

As desigualdades nas despesas «culturais» são ainda mais profundas que as desigualdades nas despesas globais e nos rendimentos. Largos sectores populacionais apenas têm a possibilidade de realizar despesas culturais «simbólicas».

Acrescente-se por fim que as despesas feitas com cultura são um indicador precário e ambíguo do interesse pela cultura, indicador válido apenas nesta sociedade mercantil — e, mesmo assim, com limitações: das bibliotecas à criação pessoal e colectiva, muito de cultura não passa pelos inquiridos às receitas e despesas familiares — mas esse muito é, no panorama português, muito pouco. O que só agrava os problemas.



NOVOS LIVROS ESTAMPA

ABRIL

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

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

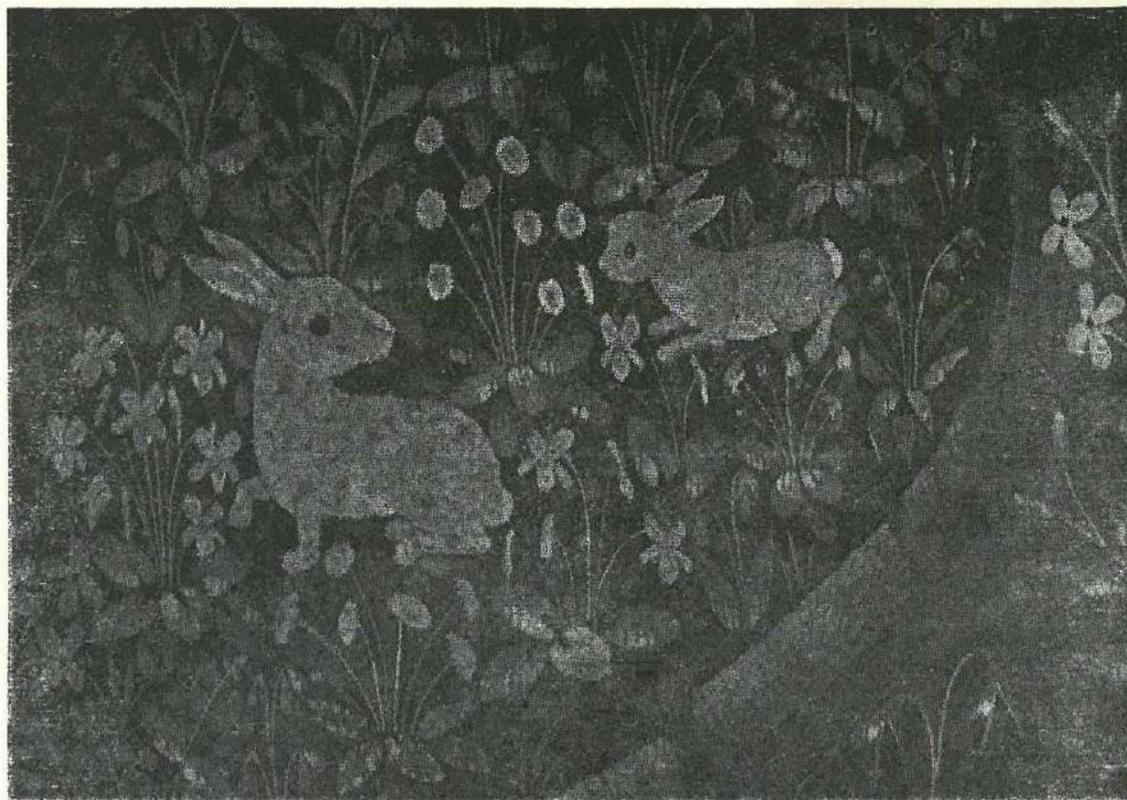
OS NAVEGADORES SOLITÁRIOS de Jean Merrian
Coleção «Aventura»
N.º 10 — Preço 65\$00

CAPITALISMO, ONTEM E HOJE de Maurice Dobb
Coleção «Praxis»
N.º 13 — Preço 30\$00

A CONDIÇÃO DA MULHER PORTUGUESA
de Sérgio Ribeiro, Agustina Bessa Luís, Isabel da Nóbrega, Augusto Abelaira, Isabel Barreno e outros
Coleção «Polémica» (Nova Série)
N.º 3 — Preço 30\$00

AVENTURAS DE ARTHUR GORDON PYM de Edgar Poe
Coleção «Livro B»
N.º 11 — Preço 45\$00

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



A PAISAGEM NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XV

Maria Adelaide Godinho Arala Chaves
FORMAS DE PENSAMENTO EM PORTUGAL
NO SÉC. XV
Livros Horizonte, 1969

1

Admitindo com Ignace Meyerson que «o espírito do homem está nas suas obras» e com Goldman que «todo o grupo social, orientado para uma organização global da sociedade, tende a elaborar uma visão coerente do mundo, a qual, dado que as inevitáveis distorções individuais se anulam umas às outras (...), é mais fácil de captar em grupo que na maioria dos seus membros tomados individualmente», a A. propõe-se neste livro verdadeiramente importante investigar, através das representações literárias da paisagem, algumas das formas de pensamento e de sensibilidade dominantes no século XV em Portugal — e mostrar que essas estruturas mentais são bem diversas das dos séculos posteriores. Perfeitamente conhecedora dos trabalhos de Lucien Febvre e de Pierre Francastel, entre outros, lança-se, pois, na análise de algumas dezenas de textos (de Fernão Lopes ao *Cancioneiro* de Resende, 1400-1516), procurando determinar como era sentida e pensada a paisagem. Para facilidade de estudo, divide a sua obra em duas partes, tentando saber na primeira como era encarada a paisagem globalmente, procurando averiguar na segunda como eram apreendidos os seus elementos constitutivos, se sim ou não as árvores, os animais, as fontes, etc., se integravam nos quadros paisagísticos.

Na primeira parte, e considerando que há diversos tipos de textos (de carácter historiográfico, utilitário, religioso ou ainda obras em que o classicismo se faz já sentir), conclui: a) Quanto aos textos historiográficos (Fernão Lopes, Zurara, etc.), que sempre a paisagem (urbana, marítima, rural) funciona como referencial da acção descrita, não podendo nunca desligar-se da trama das circunstâncias referidas. Não existe nunca uma visão autónoma da paisagem e os esboços que aqui e ali aparecem surgem imprecisos e vagos, desprovidos de caracterização, sempre sem reflectir apreciação estética ou científica. Nas palavras da A.: «É uma paisagem que está latente, que nós sentimos existir através da acção dos homens, mas

sobre a qual eles não se debruçam com atenção, antes suportam ou vencem, como força estática oposta ao seu próprio movimento.»

b) Quanto aos textos de carácter utilitário (textos principalmente relativos a viagens, cujas rotas se pretende indicar com a exactidão possível) a «paisagem é referida pela sua utilidade, não só ao servir de ponto de reconhecimento, mas pela preocupação em logo buscar na natureza o que fosse necessário aos homens: água, frutas, pescado; notamos também o interesse já não de sobrevivência, mas de procurar lucros, pelas referências a produtos que fossem boas mercadorias, pudessem servir para trocas e vendas». Assim, uma aldeia não será descrita através dos seus aspectos paisagísticos, mas graças aos materiais com que são feitas as casas, acerca do oceano ignorar-se-á tudo quanto não seja as marés, os baixios, as correntes, mas sem que isso implique a explicação de tais fenómenos ou a sua contemplação estética.

c) Se nem os historiadores nem os homens práticos das viagens se extasiavam perante a paisagem, seja para a fruirmos esteticamente, seja para a explicarem, qual será a atitude dos homens de pendor religioso, nos textos que escrevem? Tal como na pintura (na *Virgem do Roseiral*, a prodigiosa obra de Da Zevio que se encontra no Castelvecchio de Verona ou na *Dame à la Licorne*), a «paisagem aparece-nos, considerada globalmente, como pano de fundo, um cenário justaposto à acção». É uma paisagem simbólica e imaginária, por vezes construída a partir de elementos reais que não se organizam coerentemente em relação à paisagem real.

d) E nos textos (colhidos no *Cancioneiro Geral*) que reflectem o aparecimento da influência clássica, que observa a A.? Neles também não descobre um esboço, sequer, de espírito científico ou estético na apreciação da paisagem. Quando muito, detecta, por um lado, a paisagem considerada como refúgio das infelicidades do poeta (paralela aos estados de alma ou seu reflexo) ou então antropomorfizada, apta a servir de confidente aos males de amor.

Na segunda parte, e variando o ângulo de visão, a paisagem encarada não como um todo mas nos seus elementos constitutivos (animais, plantas, tempo atmosférico, etc.) e sempre transcrevendo numerosos textos, conclui a A. que esses elementos não se inscrevem no contexto paisagístico em que surgem como nota

AS IDEIAS POLÍTICAS E SOCIAIS DE ALEXANDRE HERCULANO, de Joaquim Barradas de Carvalho, 2.^a edição, Seara Nova, Lisboa, 1971.

A primeira edição deste livro — tese de licenciatura do autor — data de 1949. Vinte e dois anos depois, surge esta 2.^a edição que, aliás, com excepção da bibliografia (ampliada e actualizada), reproduz quase *ipsis verbis* o texto primitivo. Vinte e dois anos, durante os quais o menos que se pode sugerir é que o pensamento de Herculano foi... pouco estudado.

Na verdade, juntamente com *A Mocidade de Herculano — até à volta do exílio* (1810-1832), de Vitorino Nemésio, e *Herculano e o Liberalismo em Portugal — Os Problemas da Instauração do Regime* (1834-1850), de António José Saraiva, e ainda *O Padre em Herculano*, de Manuel Trindade, o livro de Barradas de Carvalho é um dos momentos mais altos e mais significativos da atenção prestada pela cultura portuguesa destas últimas décadas à singular personalidade do grande historiador.

Não obstante, anote-se: Vitorino Nemésio não prosseguiu o projecto de estudo de todo o itinerário herculaniano, o mesmo tendo acontecido com António José Saraiva, que não publicou ainda o 2.^o volume implícito no que deu a lume; e o livro de Barradas de Carvalho ficou-se, consciente e confesadamente, numa montagem de textos sobre a ideologia política e social do autor de *Opúsculos*. Dir-se-ia, pois, que está em aberto o estudo de Herculano... Como de tanto mais, afinal!

«Montagem de textos», mais «interpretação» do que efectiva «compreensão», como o autor é o primeiro a reconhecer, o esforço de Barradas de Carvalho situa-se, todavia, num plano em que a transição para a postulada objectividade científica é possível; mais: este livro é já um passo nesse sentido.

Constituído por três partes, uma das quais inteiramente dedicada à bibliografia (cerca de um terço de todo o livro), ocupa-se o autor, sucessivamente, de o liberalismo e a democracia, o socialismo e a questão social, o liberalismo económico, o historicismo, acabando, no termo da primeira parte do livro, por formular o problema do carácter uniforme ou evolutivo do pensamento herculaniano. Na segunda parte, a mais luminosa, e, porventura, a mais sólida, são analisadas as fontes do liberalismo político, do liberalismo económico e do historicismo, tais Herculano os assumiu.

As aquisições fundamentais, devidas a Barradas de Carvalho, cifram-se, segundo nos parece, nestas: a distinção (no contexto oitocentista) entre liberalismo e democracia; a coerência interna do pensamento liberal herculaniano; a influência exercida na formação cultural do nosso historiador, sobretudo, por Guizot e Thierry (no plano historiográfico), e Cousin e Tocqueville (no respeitante à filosofia e ao ideário político).

Com modéstia crítica, o autor ajuizou do seu próprio esforço: «montagem de textos» lhe chamou. Seja. Porém, uma montagem de textos, que sabe que o é, tende, naturalmente, a uma exigência maior, mesmo nesse exclusivo plano, metodologicamente escolhido e assumido. Com a exigência com que a praticou, tal «montagem» é uma das vias abertas à inserção de Herculano, como pessoa moral e cultural, no englobante do seu próprio tempo histórico.

J. S.

2

DIZER, AMAR, de Vasco Miranda, prefácio de Vergílio Ferreira, Col. Poetas de Hoje, Portugal, Lisboa, 1971.

Trata-se de um volume de «obras completas» — poesias escritas entre 1944 e 1967 (excepto «In memoriam», de 1971) e publicadas entre 1946 e 1971.

«Não busques a poesia» — escreve Vasco Miranda na página 86 — porque então se quebraria o «encantamento». Estamos na poesia do «humano», da esperança, do amor da fé («Amar»), que

não exclui como assunto a própria poesia («Dizer»).

Como se «diz amar»? Em versos longos, em versos breves que se agrupam em livros intitulados «Luz na Sombra», «Alfa e Ômega», «A Vida Suspensa», «Invenção da Manhã» e, finalmente, «Ciclo de Elsa».

«Não busques a poesia». Resultado: um imenso entusiasmo verbal, uma torrente de palavras pouco «medidas» que culminará em «Ciclo de Elsa», editado agora pela primeira vez, de longe o conjunto mais seguro e interessante.

Aqui vai confluír:

1) um ritmo e um tom «eclesiásticos» no verso quase sempre longo e cadenciado — «eclesiástico» por via bíblica (impossível não falar em Génesis a propósito deste poema) e «eclesiástico» por via da oratória e da prosa (mais do que da poesia) mística;

2) uma imagética provinda do surrealismo (Elsa suicida-se na corda de um sonho, banha-se na espuma de um vinho) — impossível pelo próprio nome de Elsa não se chegar a certo Aragon;

3) um jogo e uma invenção de gosto experimental sobre as palavras e sobre os sons (...«Celaclausura / De Elisapura»; «Elsanave em verde náusea navega»).

Disto se faz o muito original «Ciclo de Elsa».

Aqui se alternam poemas de tipo descritivo-narrativo, em que o poeta conta («Todas as noites Elsa vem nos raios lunares») e os poemas-definição («O corpo de Elsa é a respiração oceânica do mundo» ou «Elsa é nome de fábula»). E assim vai avançando o ciclo, passando por meses (Agosto, Junho, Natal), por mares, por ventres, por terras, por peixes, por corpos, por cinzas; por nascimentos e por mortes (Elsa desaparece no poema XVIII e volta no último poema); por fogo e água.

Elsa não pode deixar de ser — como acentua V. Ferreira no seu prefácio — o cosmos, o todo (título do 2.º livro de Vasco Miranda: «Alfa e Ômega»), o universo, tudo o que existe e não existe («Elsa-real-e-miragem»; «Elsa é a Vida e a Morte»). Se bem que Elsa tenha corpo e seja uma antiga musa transformada, talvez aquela Lídia (p. 142) com que o poeta passeava de mãos dadas. Mas Elsa é sobretudo um nome onde tudo cabe e donde tudo surge.

E dela nos fica a bela cor verde que é todo este ciclo: o corpo que é um «peixe verde», os olhos («Les yeux d'Elsa») que são «duas cigarras verdes», «O verde que é a memória do silêncio» (p. 253), o verde dos prados (um verde «flácido»), dos peixes, das folhas e dos frutos e é ainda o verde de um «Romance do Homem Verde» (de 1953) — «Verde para a vida e para a morte / Que destino mais belo do que o seu?»

E. D.

3

PORTUGAL 1971 — CAMINHOS PARA O PROGRESSO, versão integral das mesas-redondas organizadas por «O Século», conduzidas pelo Ten.-Coronel Augusto Pastor Fernandes, 327 págs., Coleção O Livro do Dia, n.º 2, Editorial O Século, Lisboa, 1971.

Este livro começou por ser jornalismo de qualidade — e a contra-prova é que, hoje e em forma de livro, a transcrição destas peças jornalísticas, publicadas vai para dois anos, conservam interesse e — para o bem e para o mal — actualidade.

Consiste essencialmente a obra em treze mesas-redondas versando três temas principais: a política industrial — que o Secretário de Estado da Indústria viera trazer para a berlinda —, a valorização dos recursos humanos portugueses — e, sobretudo, a reforma do ensino — e a evolução da sociedade actual — tema que, por demasiado vasto, apenas deu ensejo a algumas pistas.

A volta destes temas — hoje como ontem em aberto — gerou-se uma discussão ampla entre cinquenta participantes de idades, profissões, formação, mentalidade e opiniões muito variadas, ainda que não representando todas as correntes de opinião.

Os participantes discutiram — em grupos pequenos, naturalmente. Foram levantados alguns problemas que já não estamos habituados a discutir publicamente e por escrito (a influência dos maiores grupos industriais portugueses, o começo da identificação de certos grupos de interesses, por exem-

(Continua na pág. 6)



a paisagem na literatura portuguesa

complementar, são simples indicações desgarradas em função de outros interesses, nem estéticos, nem científicos. Deste modo, a paisagem não é «notada como algo merecedor de atenção que provoque um desdobramento crítico do narrador, procurando criar um quadro belo ou procurando fornecer uma descrição científica». E aceitando Lucien Febvre para quem «é possível avaliar o estado de recepção mental de certas formas de beleza ou o grau de avanço científico por um apanhado quase estatístico do uso dos termos mais frequentes num conjunto de obras», procura inventariar a adjetivação usada para nos revelar a evidente pobreza e imprecisão desses termos.

Num dos capítulos mais interessantes da obra investiga qual o tipo de sensibilidade (mecânica, térmica, química, auditiva, visual) que prevalece na captação do mundo tal como surge nos textos estudados e sugere ser mecânica a sensibilidade que predomina, salientando a fragilidade da sensibilidade visual dos escritores quatrocentistas. A título de exemplo, digamos que a A. assinala a pouca sensibilidade cromática daqueles autores, a sua cegueira para as gradações da luz. (Talvez sem o saber, aproxima-se aqui de certo passo de Joaquim de Carvalho, não consigo neste momento localizá-lo, em que o professor de Coimbra revela não sabem os quincentistas portugueses «ver» a luz e que por isso nunca puderam ser físicos, puderam somente ser botânicos, geógrafos, etc.)

Num último capítulo, e dado que os autores quatrocentistas se servem de notações paisagísticas para se exprimirem nos planos moral, afectivo e racional, tenta a A. demonstrar o mecanismo dessas transposições. Reflectirão elas uma apreciação espontânea da paisagem que os leve a recorrer à natureza para melhor se exprimirem ou, muito ao invés, ao procedem assim os autores quatrocentistas limitaram-se pura e simplesmente a aceitar uma linguagem convencional, praticada naquela época? E muito justamente nota a A. que tal inquérito nos conduzirá ao estudo da linguagem como instrumento mental.

Interpretando o significado de numerosas palavras transpostas, recusa (embora com cautela) que tais transposições resultem de uma incapacidade de abstracção característica de uma mentalidade que não soube ainda forjar a terminologia adequada às necessidades do conhecimento, aceitando que tais modos de expressão são fórmulas convencionais que se estratificaram, sem qualquer vestígio de espontaneidade criadora.

2

A propósito desta obra tão rica de finas análises e de conclusões verosímeis (e acerca da qual Vitorino Magalhães Godinho, num prefácio, diz muito justamente que «teria encantado Lucien Febvre») vale a pena talvez levantar uma ou duas dúvidas, — resultantes principalmente desta pergunta que muitas vezes me faço: que conclusões virão a tirar acerca da nossa mentalidade os investigadores futuros

que vierem a debruçar-se sobre a literatura contemporânea?

Mais concretamente: Maria Adelaide Chaves acha significativo que Fernão Lopes ao descrever os folguedos de D. Pedro, durante uma noite de insónia, não se tenha sentido obrigado a descrever as ruas percorridas pelo rei. Conclui daí que o autor da *Crónica de D. João* ainda era cego para a paisagem (urbana, neste caso) e eu concedo facilmente que Oliveira Martins, em condições semelhantes, não teria resistido à tentação de fazer uma ampla e colorida descrição dessas ruas. Quer dizer: Oliveira Martins terá já uma sensibilidade que faltava a Fernão Lopes. Mas pergunto: logicamente, Fernão Lopes estaria obrigado a tal descrição? Por exemplo: André Malraux (claro, é talvez um caso isolado, um caso de «distorção individual», negado por milhares de exemplos), ao descrever os acontecimentos revolucionários de Cantão e numa época em que já sabemos «ver» também omitiu a paisagem. Fernão Lopes ignora as ruas, Oliveira Martins descreve-as exuberantemente (a Rua Nova, por exemplo, se a memória não me falha), Malraux abstém-se. O que leva certos autores à minúcia descritiva e outros à sua ausência será a capacidade ou incapacidade de «visualização» (em consonância com a capacidade ou incapacidade dos seus contemporâneos) ou situar-se-á num outro nível essa escolha, um nível que nada tem que ver com a capacidade de percepção paisagística? Malraux ignora a paisagem porque não sabe (ele e o nosso tempo) apreciá-la ou porque dela pode prescindir? E então: porque a ignorou, porque fez outra escolha?

Em resumo (e não quero com isto opor-me às teses de Maria Adelaide Chaves) posso supor que Fernão Lopes se abstém de descrever Lisboa não por falta de sensibilidade paisagística, mas porque o público por ele imaginado para os seus escritos é um público reduzidíssimo (a imprensa está por aparecer) que conhece perfeitamente Lisboa e que não necessita, portanto, que lha descrevam. E se me argumentarem que Zurara, nesse caso, deveria ter descrito Ceuta porque o seu público não conhecia Ceuta (não conheceria?) ainda posso retorquir que não descreveu Ceuta porque não era esse o seu objectivo, porque Ceuta lhe bastava (e basta) como referencial da acção, tal como acontece com o Malraux da *Condição Humana*. E, já agora, um exemplo pessoal: se eu me propuser descrever em romance ou em crónica os acontecimentos das eleições de 1958 sentir-me-ei compelido a descrever a paisagem urbana de Lisboa? Respondo francamente que não.

E se as obras de carácter historiográfico não estão necessariamente obrigadas (elas implicam sempre escolhas, selecções de carácter instrumental) a fruir estética ou cientificamente a paisagem, está-lo-ão os relatos de viagens? Apesar de tudo, quem nos poderá garantir que os autores desses relatos de viagens não sentiram profundamente a paisagem, embora tivessem deixado esse sentimento fora da escrita, por não coincidir com o objectivo que se haviam proposto? Por outras palavras: os textos enga-

nam-nos muitas vezes, pois pode dar-se o caso de, ao contrário da frase de Meyerson, nem sempre (todo) o espírito do homem aparecer nas suas obras. Aparecer aparecerá: mas, nesse caso, certas ausências não deverão ser interpretadas como se fossem presenças?

Falando de forma menos paradoxal: as fontes de que se serve Maria Adelaide Chaves abrangem um campo que não exige necessariamente (nem hoje nem ontem) a descrição paisagística e, portanto, tirar delas conclusões pode ser arriscado. Claro: a esta dúvida responder-se-á que essas fontes (e a A. reconhece que é preciso recorrer a outros domínios, como por exemplo, o da pintura), são, ao nível da literatura, todas as fontes que existem — e que o facto de só essas fontes existirem, de não haver ainda outro tipo de literatura, é já por si significativo. E significativo é — mas pode significar não que os homens ignoravam a paisagem mas que estavam presos a critérios de utilidade imediata incompatíveis com a necessidade, algo «desinteressada», de a exprimirem. Que sentiam a paisagem, mas não sentiam ainda a necessidade de a exprimir — o que continua a ser significativo, mas não significativo (talvez) daquilo que a A. nos diz.

E, por outro lado, quando Maria Adelaide Chaves nos afirma (embora como conclusão provisória) que o uso das expressões paisagísticas no plano moral ou psicológico obedece a fórmulas convencionais, pergunto: mas como, e por que razão, já antes do século XV se haviam institucionalizado certas fórmulas? A que correspondiam esses estereótipos, se antes o sentimento da paisagem estava por descobrir?

Insisto que com estas dúvidas, pergunto-me se legítimas, não quero invalidar as teses tão finamente aventadas por Maria Adelaide Chaves e, indirectamente, por Lucien Febvre e Pierre Francastel (por sinal, os historiadores contemporâneos que mais admiro e que mais me ajudaram a ver a história da cultura com outros olhos). Não ignoro também que Burckhardt, em páginas luminosas, nos mostrou que o prazer de contemplar a paisagem (cita Dante, Petrarca e Silius Aeneas) surgiu nos primórdios do Renascimento (e ainda assim muito esporadicamente), não ignoro que a Idade Média, de Santo Agostinho a S. Francisco de Assis (e a Giotto, seu biógrafo), na tentativa de despaganizar a natureza, tendeu a afastar os homens da contemplação da paisagem, não ignoro que Montaigne foi cego para as belezas dos Alpes. Pretendo apenas que se considerem também outras hipóteses, ainda que à primeira vista elas pareçam (até a mim) menos verosímeis, que se aprofunde melhor o postulado de Meyerson (e que não é só de Meyerson). Que se considere o problema de, por vezes, o homem — o próprio grupo — não exprimir tudo o que profundamente sente e pensa por estas, aquelas ou aquelas outras razões.

E não vou mais longe: a discussão de tais problemas exigiria uma profundidade de tratamento para a qual não estou habilitado. Verdaderamente, só me interessa salientar a importância deste livro, e faço-o como leigo, já que os doutos andam distraídos. É graças a estudos como o de Maria Adelaide Chaves que poderemos ir tendo uma ideia aproximada de como pensavam e sentiam os homens do século XV, que melhor nos poderemos conhecer a nós próprios, homens do século XX. Porque insisto: há muitos sentimentos que eu não exprimo, porque me é vedado exprimi-los (mesmo no século XX). Eu e os outros, nós todos.

Ou não, não valerá a pena escrever obras como esta? Publicado há já três anos, qual foi o eco deste livro? Quantas pessoas o leram, sabem até que existe, estão a estudar neste momento para levarem mais fundo a análise, para a ampliarem — como a A. propõe — a outras manifestações culturais? Ou terá caído este livro em saco roto? Ainda: a própria A., entusiasmada com o acolhimento, terá continuado os seus trabalhos ou terá ido, porventura, para Vale de Lobos?

AUGUSTO ABELAIRA

Repercussões da Comuna em Portugal

Ana Maria Alves

PORTUGAL E A COMUNA DE PARIS

Col. Polémica (nova série) n.º 2, 208 págs.

Ed. Estampa, Lisboa, 1971

A Comuna de Paris (1871) passou também pela sociedade portuguesa oitocentista: César Oliveira já o tinha lembrado, antologando textos de radicais portugueses do séc. XIX (1); Ana Maria Alves, de outro modo, vem também mostrar a importância de que a Comuna se revestiu para o Portugal de então: lendo o mais claro da imprensa portuguesa de Março a Junho de 1871 (e, por vezes, doutros meses e anos), articulando e comentando os documentos assim obtidos, Ana Alves trouxe mais um contributo para a história do nosso séc. XIX e, em certa medida, para a história — que ressurgiu agora — do movimento operário português.

«Portugal e a Comuna de Paris» começa por ser uma análise da imprensa continental e insular no final do terceiro quartel do século passado: em 15 páginas breves e incisivas a Autora apresenta uma imprensa em crescimento, em que «o jornalismo não se concebe já sem informação actualizada, mas, com raras excepções, não se concebe ainda sem opinião política expressa». A caracterização política dessa imprensa é funcional em relação ao centro do livro, ainda que a imprensa republicana e os primórdios da socialista não sejam, à partida, analisadas em especial.

Após um breve interlúdio sobre o lugar comum que via na derrota francesa frente à Prússia a «decadência da raça latina», passa-se ao essencial: a visão que da Comuna tiveram e transmitiram a imprensa legitimista, a constitucional (sendo a insular a analisada à parte), a republicana e, anos depois, a socialista (2).

Ana Alves mostra que para os legitimistas a Comuna constitui a prova de que a «França representa, não a fonte dos valores, mas a origem de todos os males», num século dominado pelas forças do mal. Em relação ao conjunto da imprensa constitucional, a Autora estabelece que uma grande confusão reinava: para uns a Comuna é um facto hediondo e quase mitológico — e um jornal dos Açores falará dos batalhões de amazonas que estanceiam em Paris; outros, pelo contrário, revelam uma certa lucidez de classe: «Há quase oitenta anos realizava-se, com a tomada da Bastilha, a revolução da burguesia. Hoje prepara-se a revolução dos proletários», escrevia o «Jornal do Comércio». Uns e outros, se choraram com a repressão, condenaram veementemente a Comuna, por cuja derrota «batalharam» em geral denodadamente.

Ana Maria Alves demonstra também que a Comuna francesa foi transformada pela imprensa constitucional num «mito tenebroso e catástrofe sem explicação nem desculpa», tendo sido aproveitada para fazer guinar em direcção conservadora o curso político português (cf. p. 92). Mas como não havia condições para que a Comuna se generalizasse a Portugal (cf. p. 9), a reacção da burguesia portuguesa de então aparece incompreensível — já que o efeito de imitação é insuficiente para explicar emoções tão fortes e campanhas tão sistemáticas.

Parece que, neste ponto, a Autora não teve suficientemente em conta a conjuntura internacional: se o constitucionalismo não receava uma vitória da Comuna em Portugal, já temia as consequências sobre Portugal de uma mudança do equilíbrio europeu provocada pela vitória, em França, da Comuna ou dos legitimistas: se triunfar o conde de Chambord, expli-

cava o «Diário Popular» de 7 de Junho de 1871, «teremos necessariamente na Europa um período de reacção» que «há-de tender fatalmente a auxiliar em Espanha o partido carlista e em Portugal o miguelista».

Por outro lado, receava-se ou esperava-se (cf. «República Federal», de 7 de Março de 1871) que a vitória da Comuna reactivasse os herdeiros políticos de um setembrismo neutralizado.

Por ambas as bandas o fontismo — e a regeneração, e a carta — voltavam a estar ameaçados e reagiam preventiva mas logicamente, desencadeando uma campanha que além de obrigar os seus adversários parlamentares a recuos tácticos preparava a opinião para o que desse e viesse.

Em alguns pontos o leitor lamentará, pois, que Ana Alves não tenha trabalhado mais o material que soube reunir (será o caso, também, a identificação do clero com o legitimismo). Tanto mais que a excelente concatenação da prova deixa prever possibilidades por aproveitar.

Ana Alves demarcou-se dois objectivos: «sondar a mentalidade da burguesia portuguesa através das reacções da imprensa da época» e «procurar as influências da Comuna de Paris na teoria e na prática socialistas em Portugal».

O primeiro objectivo é amplamente realizado — e a modéstia da «sondagem» peca por defeito: estamos mais próximos do recenseamento de ideias do que da simples sondagem e o facto de serem citados 87 dos 167 jornais existentes em 1871 — e a escolha dos jornais obedece ao duplo critério geográfico e ideológico-político — desde logo revela que o inquirido cobre o essencial. Os jornais poderão, naturalmente, dar outras respostas a outras perguntas; e outros tipos de documentos — a que a Autora recorre de forma menos sistemática — facultarão outras informações, indicarão reacções mais diferenciadas ou de diferente relevo. Mas, quanto ao essencial, os comportamentos tipificados em «Portugal e a Comuna de Paris» não conhecerão por certo alterações sensíveis.

Já a questão das influências da Comuna é tratada mais rapidamente: a Autora regista uma «habituação a palavras novas que corresponde à aquisição de novos conhecimentos», assinala reacções posteriores afirmando a importância da Comuna, mas mostra-se relativamente cautelosa ao proceder a uma apreciação global, referindo um «estímulo evidente» da Comuna, sem ir mais longe. Cautela que é, de momento, a única atitude possível, dada a ignorância em que persistimos em relação aos vários factores formativos do movimento operário da época — o que naturalmente dificulta o isolamento de um factor.

Ana Alves escreveu um livro bem pensado que, para mais, se lê com prazer. Uma cronologia da comuna permite ao leitor menos familiarizado compreender as reacções portuguesas e um repertório classificado de jornais dá uma visão de conjunto que não só permite situar as transcrições, mas também facilitará outros trabalhos. Um livro sobre um aspecto relevante do séc. XIX português que alia o rigor da análise e da exposição ao espírito interventor.

LUIS SALGADO DE MATOS

(1) «A Comuna de Paris e os Socialistas Portugueses», Porto, 1971.

(2) No artigo «Ecos da Comuna em Portugal», publicado na «Seara Nova», Maio de 1971, Ana Maria Alves versara já, mais abreviadamente, este mesmo tema.

pio). Um administrador de empresa teve de discutir os méritos da empresa privada, o que também é pouco vulgar entre nós.

Outros temas foram tratados de forma mais convencional, menos informada ou menos explícita. E a boa educação que o «estar à mesa» exige traduziu-se nuns tantos punhos de renda que poderão produzir a impressão de um falso consenso quanto aos métodos de resolver os problemas apontados. Mas, mais importante, é o senso de urgência que se desprende da maioria das intervenções — urgência que nem por ser algo ambígua é socialmente menos relevante.

L. A. P.

4

ORA BOLAS PRÓ PAGODE, revista de Coelho Júnior e José Viana, cenografia de Juan Soutullo, coreografia de Mariano Franco, música de Resende Dias, Melo Júnior, Carlos Rocha e Vitor Bonjour. Com José Viana, Lígia Teles, Barroso Lopes, Dora Leal, Carlos Miguel, Mariano Franco, Dina Maria, Eduardo Vilaverde, Lia Sena, Fernanda Pinto, Fátima Verde, Carlos Gonçalves. Um ballet internacional. Uma produção Giuseppe Bastos e Vasco Morgado.

Uma revista é uma revista é uma revista. Não é o teatro a sério do pobre (animado, colorido, garrido para chamar a atenção). Não; é um teatro que demora as duas horas de um serão; e a primeira coisa que a revista faz é pôr-nos em casa. Fala-se do ambiente da revista, da atmosfera, da comunicabilidade. Será isso. Uma revista começa sempre por definir (de definir, portanto) o local do espectador, por dar o sofá e o cachimbo de que falava Brecht. Por nos pôr à vontade. A revista é assim o oposto do «music-hall»: mais do que ser boa, bem executada, brilhante, importa ser simpática.

José Viana autor sabe-o muito bem. O público da revista começa por reconhecer; e reconhecer-se. Depois de ter a revista posta, tudo pode acontecer numa noite que se justifica como noite de folia. Daí que seja em «Ora Bolas» — mais do que noutras — que encontramos a medida certa da inovação. Abolir o telão poderia soar a falso, a meia-cortina que abre e fecha e o tratamento da serapilheira poderiam soar a um Brecht desviado. Mas os autores sabem-no muito bem: isto entra na parte sempre mais livre da revista que é a concepção plástica, a coreografia. Isto é: como toda a revista que se preza, «Ora Bolas» tem de parecer diferente e ser igual. Da mesma forma, o prazer do espectador é o prazer do reconhecimento.

E José Viana sabe-o muito bem: quem vai à revista «vai ver os artistas», vai conviver com eles. Todos na revista somos colós. E Viana sabe muito bem que um actor é um actor é um actor. Que é no actor — não no poema, não no quadro, não na revista, mas no «tipo» que na revista é o que engloba o actor e a personagem... — que o público da revista se reconhece.

Disseram as críticas que o espectáculo era um fracasso, que as invenções cenográficas rufam que nem castelos de arame. Será verdade. Mas talvez não se tenha com isso tido em conta que uma revista antes de ser boa ou má tem de ser um espectáculo simpático. E que há em «Ora Bolas» uma grande e inteligente unidade estilística — notável a ideia dos figurinos interiores —, que o nível de representação e de poema nunca cai do lado mais previsível, que há uma regularidade do espectáculo que ultrapassa em importância todas as suas eventuais fraquezas. Que há um conhecimento do «meio» e um jogo certo, um conhecimento do público e do que é a simpática.

E há depois o actor. A vedeta num teatro que só pode existir com vedetas — e quando o não são têm de o representar, como tão bem o sabe Maria do Céu Guerra —: José Viana. Num número que caiu mal — por causa de umas afirmações (aliás justas) à reforma do Conservatório — José Viana representa como se falasse, fala como se representasse. Com o admirável sentido do «timing» que possui, aqueles dez minutos de representação (com o bellissimo sorriso afinal-triste de um actor que sente a sala) mais os outros dez minutos do travestido da Miss — obscena e grande, como talvez seja o Teatro — não são apenas vinte minutos de representação. São vinte grandes minutos de Teatro.

E porque é sempre para conviver que se lá vai, poderia dizer que «Ora Bolas» é um espectáculo muito simpático.

J. S. M.

«exercício de clarificação»

João Rui de Sousa
CORPO TERRESTRE
Col. Poetas de Hoje, Portugal, 1972

Em 1970, João Rui de Sousa publica **Meditação em Samos**. Trata-se de um conjunto poético, de um livro-unidade, constituído por poemas ligados entre si pelo mesmo tom abstracto (tudo se passa no infinito) e a mesma construção elíptica, pelas mesmas palavras e o mesmo tema: são os nomes das formas geométricas e os adjectivos delas formados (primeira palavra do primeiro poema: hexagonal) e a própria palavra geometria; é o significado dessas formas e dessa geometria («A vocação hieroglífica» se chama um dos poemas) e tudo conflui para uma procura de ordem e de equilíbrio, de certa ordem e de certo equilíbrio; é uma geometria-filosofia e estamos assim com os nomes de Pitágoras e Platão em plena Grécia; por isso, a geometria (a pirâmide) nos conduz ao fogo (presente no primeiro poema, presente no último poema); há um poema chamado «Estádio» e uma série de pequenos poemas intitulados «Exercícios de Clarificação». Aí surgirão as palavras limpidez, limpo, limpar, calma, planura, paz.

Corpo Terrestre, segundo a nota incluída no livro, será anterior a **Meditação em Samos** e parece ter sido o resultado de um «exercício de clarificação», não (como parte de **Meditação em Samos**) ele próprio um exercício de clarificação. Surge como um livro muito «arrumado», em quatro divisões, a que se poderão chamar «capítulos», visto que agrupam os poemas por temas:

1.º) **Objecto e Palavra**: 9 poemas à volta das palavras e das coisas, poemas «conceptuais» («as palavras são sinais de vida e de morte»; «a palavra sustenta a ordem de tudo»);

2.º) **Cintilações**: 17 poemas dos «momentos» que «se vêem», poemas a partir de manhãs, mares, músicas, filhos, rostos, em momentos que «cintilam», onde talvez se encontrem os poemas mais sólidos;

3.º) **Meridiano de Sombra** (a parte menos «clara»): 19 poemas «intimistas», sobre os «sentimentos obscuros» que se vivem?

4.º) **O muro**: 14 poemas sobre o «lado de fora», de esperança e desesperança do tempo que se vive.

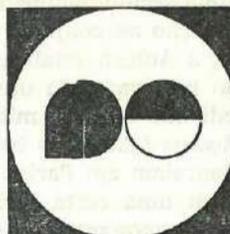
Mais largo o «espaço» poético: dispensão, menor unidade. No entanto, todo o livro é percorrido por aquelas «coisas limpas» (p. 15) e por aquele «coração aberto à claridade» (p. 19) que se encontram em **Meditação em Samos**.

Em **Corpo Terrestre** podem distinguir-se, aliás, duas partes directamente ligadas à poesia de **Meditação em Samos** — e são as duas partes do meio, «Cintilações» («forma triangular da nossa geometria» — p. 41) e «Meridiano de Sombra» — e duas partes quase diferentes: «Objecto e Palavra» e «O Muro». Quase, porque a «meditação» sobre a palavra e a preocupação com o momento histórico permanecem. Mas não assim. **Corpo Terrestre** aparece como um daqueles marcos que não deixam prever o que virá.

Chama-se «Tópicos» o poema da página 29. Em epígrafe: «na leitura de José Gomes Ferreira e em sua homenagem». Com ele, por ele, conscientemente João Rui de Sousa «adopta» outro vocabulário, outra linguagem, tenta uma elaboração poética da leitura de José Gomes Ferreira. Trata-se de um poema sem dúvida diferente dos outros. Mas em quase todos esses outros, o autor controla muito mais as frases do que no seu livro «anterior», é menos «elíptico», faz muito mais exclamações («que maravilha de cor que azul e branco/nos teus ombros de pele alvoraçada!», põe por vezes (como José Gomes Ferreira) os últimos versos dos poemas entre parênteses. Além disso, estes seus poemas são muito frequentemente paralelísticos, construídos sobre a repetição de uma expressão: «é preciso» (p. 65); «sabem de mim» (p. 75); «e porque não há fósforos» (p. 97). Estamos «do outro lado» da poesia de **Meditação em Samos**, da poesia que será a de João Rui de Sousa.

Corpo Terrestre é antes de mais uma experiência, uma tentativa de caminho na obra do autor. Está, assim talvez em «desvantagem» em relação a **Meditação em Samos** que será um livro de maturação.

EDUARDA DIONÍSIO



OBRAS DE
VERGÍLIO FERREIRA
PORTUGÁLIA EDITORA



A sua obra de romancista e de ensaísta é a única em que se respira a atmosfera de um combate espiritual que nos outros aparece ganho de uma vez para sempre. Nela igualmente se pode ler em filigrana ou em relevo aquilo que mais se aproxima da autêntica dialéctica da nossa consciência intelectual e social dos últimos vinte anos.

Eduardo Lourenço

NÍTIDO NULO

«Um dos grandes romances europeus escritos em Portugal.» — João Palma-Ferreira
65\$00

ESPAÇO DO INVISÍVEL
40\$00

ALEGRIA BREVE
2.ª ed. — Pref. de Robert Bréchon
60\$00

CARTA AO FUTURO
2.ª ed. — 25\$00

CÂNTICO FINAL
2.ª ed. — 40\$00

ESTRELA POLAR
2.ª ed. — 50\$00

MANHÃ SUBMERSA
3.ª ed. — 40\$00

APARIÇÃO
7.ª ed. — 65\$00

MUDANÇA
3.ª ed. — Pref. de Eduardo Lourenço
60\$00

INVOCAÇÃO DO MEU CORPO
(Seguido de post-scriptum sobre a revolução estudantil)
70\$00



STEVE LACY

EM LISBOA

Um concerto de jazz, em Portugal, não pode ainda ser considerado como pertencente às rotinas da nossa limitada vida cultural. Assim, sempre me pareceu suspeita a preocupação de encontrar, nestas raras/apreciáveis manifestações, os aspectos negativos que aliás, quase sempre podem ser descobertos.

Estamos ainda numa fase em que as poucas iniciativas jazzísticas devem ser aceites com benevolência, os seus organizadores apoiados e estimulados.

Julgamos porém que, no presente caso, não podemos deixar de fazer uma breve referência a vícios que, além de relevantes, são exteriores à própria substância do acontecimento e facilmente remediáveis.

I—ONDE A REPRESSÃO TOMA O NOME DE LIBERDADE

O concerto de Steve Lacy foi amplamente anunciado e promovido como duplamente «free» (livre/grátis). Livre, porque se pensava fazer ouvir «free»-jazz e livre/grátis, porque as entradas não seriam pagas.

Que, em 1972, se acredite na música de Steve Lacy como integrada no mundo do «free»-jazz, não deixa de ser uma opinião um pouco original, mesmo em relação às próprias declarações do saxofonista. Trata-se provavelmente de um erro de informação e/ou de classificação para cujo esclarecimento tentaremos posteriormente contribuir.

Já achamos porém mais perigosa a falsa ideia de democratização que pode criar-se sobre a gratuidade das entradas.

Quando se faz depender o acesso a qualquer manifestação cultural (ou não) do pagamento de um preço, estamos automaticamente a seleccionar o público, com base em critérios económicos (imediatamente económicos). Se esse preço está reduzido a um mínimo, poderemos, quando muito, dizer que nos aproximamos de uma democratização das entradas. Mas, nunca será permitido afirmar que conseguimos um acesso livre.

Pois bem; não podemos ignorar que as simples despesas de deslocação (mesmo sem «cachet») de um quinteto implicam um orçamento que atinge as dezenas de contos. Assim, não se prevenindo receitas imediatas (venda de ingressos), seremos obrigados a jogar no «patrocínio» financeiro de qualquer entidade. Não tendo essa entidade finalidades de beneficência (sendo, por exemplo, uma casa voltada para a indústria e comércio de discos) será porque confia em lucros a médio ou longo prazo. Entre esses lucros, alguns poderão advir do simples detectar do mercado, da identificação dos potenciais compradores que posteriormente serão alvo de publicidade especializada.

Para isso, torna-se obviamente necessário possuir o nome e morada desses potenciais compradores.

Não encontramos outra explicação para a primeira exigência que, no caso presente, se fez a quem pretendia os bilhetes grátis para o concerto: escrever uma carta (1).

Até este momento, nada de surpreendente nos parece ter envolvido o mecanismo dos «livres» acessos ao jazz vivo. Diremos: bastava saber escrever, possuir os \$50 de um pos-

tal e enviá-lo a tempo. Supondo que a sala do concerto tem 1600 lugares, concluiríamos que os 1600 primeiros postais/cartas teriam bilhete garantido.

A acreditar porém nas palavras concedidas pelo próprio autor da iniciativa, numa entrevista aos jornais, não foi isto que se passou.

Afirmou-se então expressamente o vivo desejo de controlar as entradas. Seria a organização quem decidiria das pessoas que podiam/merciam assistir ao concerto... Julgamos não ser necessário conhecer ou discutir os critérios que nortearam essa selecção do público (dadas as finalidades da casa patrocinadora e até prova em contrário, somos naturalmente levados a concluir até que o critério se baseou nas aparentes capacidades de compra dos interessados).

Queremos fundamentalmente chamar a atenção para a «democracia» de um processo em que é confiado a uma pessoa (ou poucas mais) o poder de controlar e decretar quem pode ou não pode estar presente... a isto costuma talvez chamar-se um processo de REPRESSÃO; não lhe vamos então chamar «free»; por razão nenhuma.

II—QUEM É STEVE LACY?

Nota Biográfica

Steven Lackritz (dito Steve Lacy), saxofonista soprano nascido em 23 de Junho de 1934, em Nova Iorque. Estudos musicais com Cecil Scott, Harold Freeman e Joe Allard. A partir de 1952, começa a tocar em diversas formações «Dixieland» (Max Kaminsky, Rex Stewart, Buck Clayton, Charlie Shavers, «Hot Lips» Page e a sua própria). Aprofunda os conhecimentos musicais na Schillinger School de Boston (1953) e depois, na Manhattan School (1954); continua a tocar «Dixieland» e trabalha depois com Cecil Taylor, como aluno e como «sideman» (1956-57). Actua seguidamente com Gil Evans, forma o seu próprio grupo, trabalha frequentes vezes com Don Cherry.

Em 1965, vem à Europa: toca no Festival de Bolonha (Itália), na Holanda, países escandinavos e França. Fixa-se em Paris (1969).

Algumas gravações: com Tom Stewart, Withey Mitchell (ABC, Paramount), com Cecil Taylor (Transition, Verve) e com Gil Evans (New Jazz, World Pacific); em seu próprio nome: Soprano Saxofone (Prestige), Reflections (New Jazz, World Pacific); em seu próprio nome: Soprano Saxofone (Prestige), Reflections (New Jazz), Evidence (New Jazz), The Forest And The Zoo (ESP), Roba (Saravah) e Wordless (Futura).

«Post Free» ou «Ao Lado do Free»?

Como situar a actual música de Steve Lacy, em referência ao jazz contemporâneo?

Quando da sua vinda para a Europa, na Primavera de 1965, o antigo cultor de Sidney Bechet e Johnny Hodges, realiza mais do que uma simples viagem no espaço. Simultaneamente com a mudança de continente, vai operar-se nele, na sua criação musical, o ultimate de uma sensível alteração de linguagem utilizada; Lacy irrompe decididamente no mundo do free-jazz.

O itinerário (lógico) que o conduziu a estas paisagens culturais, atravessara entretanto os anos de colaboração com o genial Cecil Taylor e todo um trabalho de elaboração, a partir da música de Thelonious Monk (2).

Neste início dos anos 70, Steve Lacy prossegue as consequências de uma nova viragem na sua evolução, operada por volta de 1967.

Ouçamos as suas próprias declarações a esse propósito (3):

—Penso que o período de free-jazz terminou, para mim, em 1967. O meu grupo está agora no «post free»... A nossa formação de 1967 era free; nada era preconcebido: nenhuma limitações, nenhuma estruturas, acordes ou harmonias; nada. Uma improvisação absoluta.

Por essa altura, pediram-me em Nova Iorque para fazer a música para o filme «Free Fall». Compreendi então que a improvisação total era impossível neste caso: a imprecisão da linguagem musical não teria assegurado a justeza necessária às cenas que se desenrolam no écran. Assim, adoptei algumas limitações de tempo, de timbre e de métrica; certos instrumentos deviam tocar partes determinadas, outros deveriam parar em dado momento. Quando se aceita este tipo de limitações, não se pode já dizer que nos estejamos a exprimir no idioma free, tal como o conceito no meu disco S. S. P. «The Forest and the Zoo»...

Depois deste filme, julgo ter atingido o período «post free». Certas criações minhas começaram então a assentar em estruturas, textos, notas, etc., o que é muito importante para mim neste momento, pois não se pode regressar à linguagem free quando já se passou por essa etapa. O free jazz, necessário no seu tempo, não era suficientemente variado; foi essa a razão pela qual ele teve que sofrer alterações: ele conduzia à monotonia. Cabe ao músico provocar mudanças, fazer com que aconteça qualquer coisa; aquilo que se obtém, limitando-nos a nós mesmos, é a verdadeira liberdade...»

Assim o entende (ou entendeu) Steve Lacy.

Na conversa havida depois do concerto de Lisboa, perguntámos-lhe se na verdade pensava que o exercício do free-jazz engendrara fatalmente a monotonia ou se esta não seria antes condicionada pela maior ou menor imaginação dos criadores. Como resposta, o saxofonista declarou que, muitas vezes, o seu conjunto «deitava fora» todas as anotações e planos pré-estabelecidos e se entregava à improvisação total.

Não foi (infelizmente?) isto o que se passou na tarde do Monumental.

III—O DESENROLAR DO CONCERTO

As 19 horas do dia 29 de Fevereiro, a sala do Monumental estava completa, com os seus 1600 assistentes que não nos pareceram diferir notoriamente dos que sempre frequentam iguais ou semelhantes manifestações.

No fundo do palco, em grande cartaz, sobre o nome dos patrocinadores, lia-se «free-jazz».

A primeira parte do concerto arrastou-se desanimadoramente «fria» e triste, para o que contri-

buiu o defeito de amplificação que nos impediu completamente de ouvir o som do contra-baixo; no rigor da organização musical do conjunto, deveria essa ser uma peça imprescindível.

Analisando individualmente os membros do Quinteto, pudemos entretanto apreciar as qualidades do baterista Noel Mc Ghee que já conhecíamos do album «The Panther And The Lash» (onde colabora com o cornetista Clifford Thornton).

Ao positivo da juventude nervosa e cheia de vitalidade de Mc Ghee, só pudemos comparar a actuação do sax-alto Steve Potts.

Lacy, durante todo o concerto, foi mais o «leader» (no sentido de: autor/responsável, organizador dos sons do conjunto) do que o instrumentista. Na limitação das suas intervenções, recusou ao público a exibição de virtuosismo (que lhe conhecemos, de obras do passado) e a «beleza» de sonoridades já comprovadas, para lhe dar em troca, o exercício de procuras ao nível do timbre e fraseado e o espectáculo (sóbrio) de heterodoxia técnica.

Também o aleatório fez a sua aparição, através do recurso aos sons de uma telefonia (pequena homenagem a John Cage?) que a violoncelista Irene Aebi manobrou durante a execução de uma das peças.

O intervalo surgiu num momento em que boa parte da sala punha seriamente em dúvida a validade da música produzida no palco. Música desagregada, a que faltava um sentido, uma razão, um corpo definido. As influências várias não apareciam elaboradas/sintetizadas: pedaços de improvisação «free-jazzística», atmosferas Ellingtonianas, «cheirinho» a John Cage, recortes de Thelonious Monk (4), etc.

A segunda parte beneficiou sensivelmente com a possibilidade de audição do contra-baixista Kent Carter (que, em tempos, acompanhou o pianista Paul Bley).

Foi porém novamente ao percussionista Noel Mc Ghee e ao sax-alto Steve Potts que ficámos a dever aqueles que seriam os melhores (únicos) momentos de todo o concerto. Potts entregou-se generosamente (jazzisticamente) ao exercício sonoro e a generosidade (que não significa aqui inconsciência) dessa criação veio preencher, por momentos, o vácuo desse fim de tarde no Saldanha.

Steve Lacy confirmou, após o concerto, que tudo (entenda-se: quase tudo) o que foi interpretado pelo Quinteto obedeceu a um esquema prévio e pormenorizado.

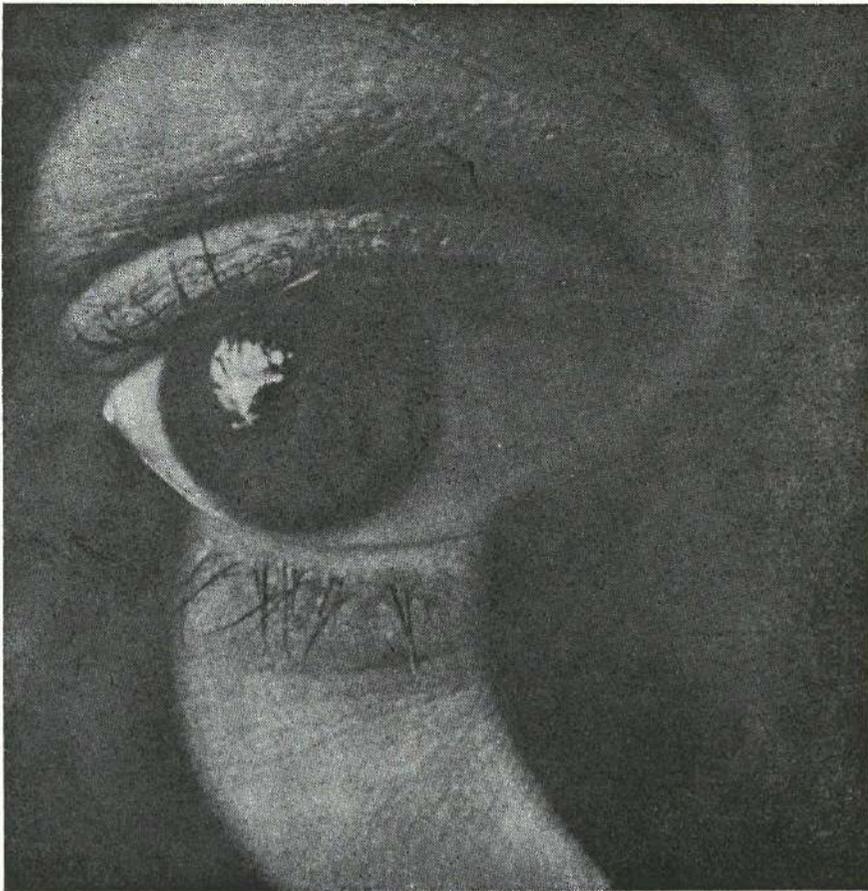
Assim, evidentemente que estivemos longe do «free» e não muito íntimos do jazz.

JOSÉ CARLOS MONTEIRO COSTA

(1) Mesmo em instituições como o S. N. I. e a Fundação Gulbenkian, quando se anunciam entradas grátis para algumas manifestações (como é o caso dos ciclos de cinema), basta ir levantar os bilhetes ao «guichet» com a devida antecedência. Ninguém pergunta os nomes ou faz selecção...

(2) Em Agosto de 1965, Steve Lacy afirmava: «Se me perguntarem qual é o músico que mais contribuições forneceu ao jazz, responderei Duke Ellington, sempre Duke Ellington. Ele foi e ainda é o rei da música. Se me influenciou, foi de uma maneira total e de todas as maneiras possíveis.

(3) Declarações feitas em 1971.
(4) Por exemplo, na forma de «tema» a partir de «Round About Midnight».



— Para muitas das pessoas que o admiram, o Manuel de Oliveira é um primitivo genial. Força, intuição, espontaneidade fariam de si um cineasta. Ao mesmo tempo nos últimos anos espalhou-se uma imagem — que não chegou aos jornais — de você como um homem, amigo e discípulo de Régio, particularmente hostil a um cinema moderno. E, no entanto, se olharmos para a sua obra encontramos o «Douro», contemporâneo dos grandes russos e do futurismo, o «Aniki» que precede e anuncia os caminhos do neo-realismo, o «Acto» que precede e anuncia quer o cinema-verdade quer as actuais aproximações do teatro e do cinema. Também «O Passado e o Presente» parece estar metido nas estéticas mais em moda. Se nos demordêssemos mais a fazer as correspondências culturais entre a época e os seus filmes ve-

riamos surgir muitos outros aspectos deste tipo. Uma contradição? Você é um cineasta que se pronuncia por uma estética ultrapassada e um cineasta que continuamente está nos caminhos da vanguarda. Um «inocente» da cultura? Ou um «perverso» da espontaneidade?

— Não sei. A sua pergunta deixa-me um tanto perplexo. A verdade é que não sei mesmo definir-me, nem isso foi coisa que me preocupasse muito ou pouco. A minha atenção ou o meu cuidado vai antes no sentido de dar expressão àquilo que sinto para dizer, procurando para cada filme uma unidade formal.

É-me por isso difícil responder. Mas uma coisa poderei afirmar: não sou, nunca fui contra o cinema moderno, disso poderão servir de prova os meus filmes — julgo eu, e

O PASSADO E O PRESENTE

Realização, Manuel de Oliveira; **Argumento,** Adaptação de Manuel de Oliveira da peça teatral «O Passado e o Presente» de Vicente Sanches; **Diálogos,** Vicente Sanches; **Fotografia,** Acácio de Almeida; **Música,** «Sonho de Uma Noite de Verão» de F. Mendelssohn; **Consultor Musical,** João Pais; **Montagem,** Manuel de Oliveira; **Assistente de Montagem,** Noémia Delgado; **Assistente de Realização,** Américo Patela; **Assistente de Fotografia,** Mário Pereira; **Decoração,** Zeni d'Ovar; **Assistente de Decoração,** Jorge Fonseca Castelar; **Anotadoras,** Celeste Ferrari e Maria João Lagrifa; **Caracterização,** Conceição Madureira; **Interpretação,** Maria de Saisset, (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Bárbara Vieira (Angélica), Alberto Inácio (Ricardo), Pedro Pinheiro (Firmino), António Machado (Maurício), Duarte de Almeida (Honório), José Martinho (Fernando), Alberto Branco (O Médico), Guilhermina Pereira (A Criada), Agostinho Alves (O Jardineiro), Pedro Efe (O Chauffeur), Carlos de Sousa (O Padre), Cândida Lacerda (A Mulher do Cemitério), António Berlingel (O Cangalheiro); **Produção,** Manuel de Oliveira; **Director de Produção,** Ernesto de Oliveira; **Assistente de Produção,** José Manuel de Oliveira; **Secretário de Produção,** Manuel Guanilho.

«Voi che sapete/che cosa é amor Donne, vedete, s'io l'ho nel cor.»

Da Ponte, «Le Nozze di Figaro»

UM PLONGÉ MENTAL

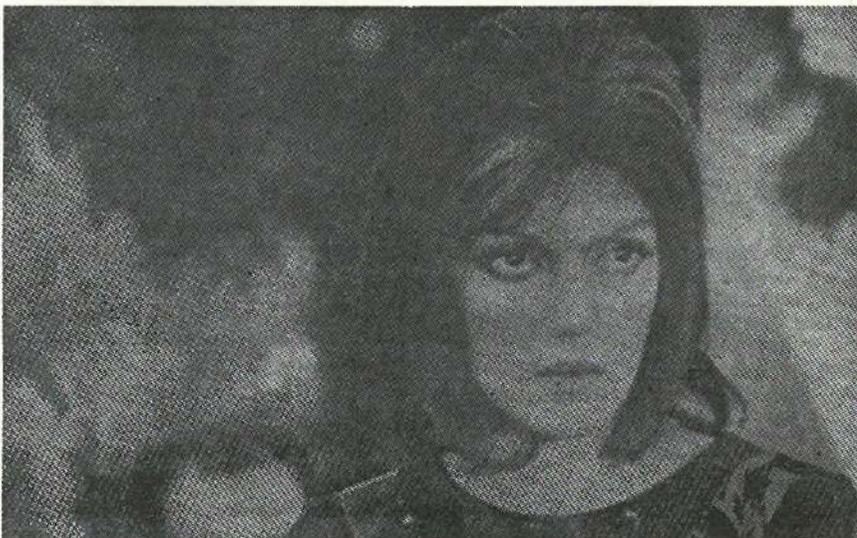
Deve haver uma altura na vida dos homens do espectáculo em que as coisas se desenham com os contornos mais simples, mais afirmativos; em que as relações se traçam como as estradas nos mapas, em que a escala é um dado mesmo inicial, em que se encontra um ângulo certo da ligação da árvore com a floresta. Hawks quando filma o «Red Line 7000», Renoir a «Règle du Jeu», Goldoni quando escreve a «Locandiera», Beaumarchais o «Mariage», Matisse quando pinta «A dança»... Momento da serenidade e do prazer do jogo, momento que nasce talvez da tomada do poder de um ponto de vista colocado em cima, o autor repara assim melhor nas andanças dos sentimentos, pode ver o rastro que estas reviravoltas do desejo deixam das suas próprias

linhas. Como os cartógrafos, quando fazem os mapas, o ângulo é mental antes de ser físico.

É esse o momento que Manuel de Oliveira se deixou filmar com «O Passado e o Presente». E seria fácil dizer que se trata de um filme olímpico, filmado de cima, com uma fábula lá em baixo na altura dos mortais. Seria depois fácil falar das marionetas, da arrogância do olhar, do «Baile dos Anjinhos» em que encontramos estes bonecos. Seria fácil. Seria justo?

Se é só no fim do espectáculo que a câmara sobe por si — o plongé final é o primeiro plongé não motivado dramaticamente, os outros são, salvo erro, *raccords de olhar* — é também nesse mesmo plano, quando arranca a panorâmica e nos descobre o organista, que a clareza enfim declarada, a síntese mostrada, o equilíbrio se perde e o enigma volta a corroer tudo o que deixámos para trás.

E se então percorrermos todo o filme veremos a *ganga* que não permitiu o voo da câmara, topamos com as contradições — o contra-



di-lo você ao formular a sua pergunta.

Também posso dizer que nunca senti ter sido José Régio contrário ao cinema moderno ou à literatura moderna. Ele mesmo foi um renovador e deixou uma obra pessoalíssima. Aí no que afirma há por certo um equívoco. O que ele, Régio, condenava, isso sim, era tudo quanto fosse formal ou académico; era o modernismo fácil, ou pretencioso e sem autenticidade. Isso ele detestava tanto quanto amava toda a expressão verdadeira, sincera, por mais simples que fosse.

— O Acto da Primavera e O Passado e o Presente são filmes a partir do teatro. Você falou também num terceiro que seria a «Benilde». Porquê? Comodismo — o roteiro já feito? Ou encontra qualquer coisa de criador nas dificuldades da pas-

sagem do teatro para o cinema? O quê?

— É tão «cómodo» encontrar um correspondente cinematográfico à altura de qualquer obra de qualidade, embora já escrita, ou construída, e por esse facto aparentemente definida, como elaborar um filme a partir de uma ideia original.

O que me atrai para uma obra já existente e me leva a recriá-la cinematograficamente é o meu reencontro com essa obra, é o facto de a «ver», ou poder ver como se fosse de veras minha.

— O Acto é em grande parte um olhar sobre o teatro popular que nele revela muito daquilo que Artaud propunha. Agora você ataca os problemas da adaptação da grande comédia mundana (à maneira de Hollywood 1935). Será possível criar paralelos? Tratar-se-á de

um itinerário? Em que consiste a sua relação com as duas maneiras de teatro que estão na base do «Acto» e do «Passado»?

— No «Acto», a posição estética coloca-se de facto «exterior» à «representação» de uma verdade, enquanto que para «O Passado e o Presente» não. O «Acto» está mais próximo do documentário, pelo contrário «O Passado» tende para o artifício, ou artificioso. Não vejo muitas possibilidades de paralelo. São modos diferentes de levar a água ao moinho.

Não vejo também relações que me interessem com as duas maneiras de teatro que estão na base destes filmes. O trabalho do realizador não é propriamente o de transpor processos de teatro mas, antes, vencê-los, «destruí-los» para de novo refazer de um modo cinemato-

gráfico. Há porém um elemento importante que apaixonou o realizador e que permanece, não direi na íntegra, mas pelo menos no essencial — o diálogo. Este é para mim, mais do que os mecanismos que articulam uma peça, o verdadeiro inspirador na recriação cinematográfica de uma peça de teatro.

Falei de uma verdade referindo-me ao «Acto». Direi relativamente ao «Passado», que se poderia ver em última análise tentativas ou exigências de amor absoluto entre amantes, jamais alcançado (ou inalcançável). Daí as desilusões e simulações. Ainda mesmo afastando-nos do aspecto formal, continuo a não achar quaisquer relações.

Também se não trata de itinerário. Entre nós onde a indústria de cinema se processa aos solavancos, pelo menos até hoje assim tem acontecido, como seria possível es-

peso — que são o fulcro secreto do filme, a sua admirável dramaticidade: estaremos assim contra o casamento, pela família; contra o casamento, pela monogamia; pelo teatro mas continuamente necessitando do romance — o tribunal, o enterro, os médicos — num filme a meio tom sempre interrompido por um desejo sexual nas raias da obscenidade.

No século dezoito, duzentos anos depois. E se quisermos os dramas da terra e do Olimpo diremos que Manuel de Oliveira, demasiado terreno para ser olímpico, demasiado olímpico para ser terreno aqui deixou os dramas desse jogo duplo, duplamente cerrados, e que o equilíbrio da câmara neste olhar sobrebranceiro é um equilíbrio dramático: logo, um equilíbrio barroco. Como duzentos anos antes, no século dezoito.

NUMA BURGUESIA DE FICÇÃO

«This is Illyria Lady»
Shakespeare, «Twelfth Night»

E como na Fedra, «a cena é em Trézéne», também aqui, «a cena é na Burguesia». Mas tem toda a razão quem pensa que a burguesia não fala assim, que não é assim que a alta burguesia se comporta. Tem toda a razão quem não reconhece nos diálogos de Vicente Sanches a nossa vida dos salões, quem não reconhece em Maria de Saisset a nossa Pompadour. É porque a Burguesia aqui é também a Itália de Shakespeare: um espaço fantástico apenas, um local recuado e isolado, um espaço fechado nas convenções que o criam. Era Faulkner quem dizia, quando preparava o argumento da «Terra dos Faraós» de Howard Hawks, que o seu problema era

não saber como é que os egípcios falavam. Estamos aqui na margem oposta: e a aposta de Manuel de Oliveira é exactamente inserir numa burguesia reconhecível e paralela uma burguesia de ficção, fantástica a seu gosto e sem datas nem sítios. Porque o gosto do espectáculo é esse: definir uma outra realidade, definir uma ficção com os dados que reconhecemos e trocá-los para construir o espaço certo da verdadeira ficção. E quando Ricardo III cita Maquiavel estaria a falar como Ricardo III?

Numa burguesia fictiva. Nos salões, corredores, jardins de uma gente fantástica onde os maridos morrem e os casais se fazem, se desfazem. Onde se encontram apenas os exemplos: e três são os casais exemplares. E três são os acontecimentos exemplares: a transladação, a morte e o casamento. Três, como os actos da peça de teatro que Manuel de Oliveira não ilude nem disfarça. E eis-nos no que nos toca no filme: não estamos numa acção situada num local ou numa classe. Numa burguesia imaginária, vemos variações que se somam, se desdobram e se retomam, variações mesmo e variações portanto de um tema primeiro: o casamento. Como variações sobre a marcha nupcial são as suas diferentes e inteligentíssimas entradas no filme.

E voltamos à dança. Ou ao palco que é o sítio melhor para se ver dançar.

E à mais horrível das variações, a mais bela e a mais dolorosa: à conversa de António Machado com Manuela de Freitas sobre o amor e a morte. A este espelho mesquinho e ordinário do filme, a esta coragem pungente que é registar no ridículo e no vulgar o que se quer registar ao primeiro nível do filme. É nisto talvez que começa a dor

que este filme é, o peso negro que, como dizia antes, não permite a câmara subir.

E mais uma vez, a curva das variações nos leva ao século dezoito, à idade do barroco e das formas redondas, do equilíbrio perigoso porque equilíbrio dramático entre dois pontos de vista opostos.

DUZENTOS ANOS DEPOIS

«n'est-ce pas pour voltiger?»
Beaumarchais, «Le mariage de Figaro».

Mas estamos no esquema. A comédia barroca define apenas as linhas, encontra-se ela também no mapa. Os processos que são um ponto de partida em Marivaux — como o segredo, a descoberta do duplo, etc. — são aqui os processos registados. Não ouvimos o segredo de Ricardo, a câmara serve para nos mostrar um dos mais belos sorrisos da história do cinema. Os casais não entram na vida dos outros, nem correm paralelos. Os criados são apenas presenças.

O esquema serve-nos porque nos ajuda a ficção: e como na burguesia do século vinte, Manuel de Oliveira insere uma burguesia que é a Itália do Shakespeare ou a Espanha da «Carmen», também no esquema clássico ele entende apenas o lado que lhe serve: e no filme que é construído sobre as mínimas variações da dança do desejo, o esquema setecentista serve pela repetição: tudo se diz duas vezes, tudo acontece duas vezes, tudo é revisto.

E câmara que forma as curvas do filme, a câmara que redescobre figuras do barroco, que não define o espaço mas sim o seu equilíbrio, e o equilíbrio do desejo, será talvez,



A ECONOMIA DA CHINA

Jan Deleyne

Os próximos anos vão revelar uma China completamente inesperada. É preciso estar desde já atento.

Col. Universidade Moderna, n.º 23

70\$00

A NOÇÃO DE POEMA

Nuno Júdice

Uma voz nova, um jovem escritor cheio de propostas que podem fazer «andar» a nossa poesia.

Col. Cadernos de Poesia, n.º 23

30\$00

OS SARILHOS DA MAFALDA

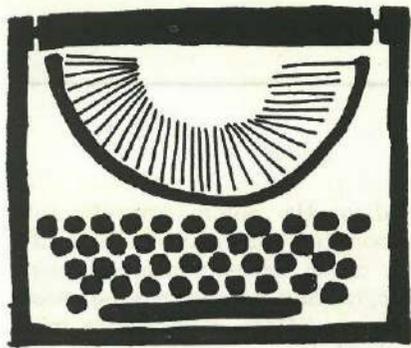
Quino

A irreverência, a verve de uma pequena heroína da banda desenhada. Com a língua de fora!

Col. Álbuns da Mafalda, n.º 7

20\$00

PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE
RUA LUCIANO CORDEIRO 119 LISBOA



entrevista com manuel de oliveira

tabelecer itinerários? As circunstâncias é que determinam. O «Passado» é também um caso de circunstância. Embora, depois do «Acto» e a «Caça» que me impunham uma certa contenção, me fosse salutar de um ponto de vista estético fazer qualquer coisa em outro tom.

— Sabe-se que tem muito medo de actores. No entanto, os seis magníficos amadores do «Passado» são a mais virtuose das orquestras de câmara que já passaram pelas nossas telas. Há uma exuberância e um domínio da artificialidade que farão do seu filme «o primeiro filme não naturalista português». Uma utilização das vozes e das entoações que transformam a língua portuguesa numa como que partitura.

— Eu, medo dos actores! Terei medo de os não encontrar. Tenho por eles a maior admiração se realmente se apresentam como tal. Quando assim, pelas suas qualidades, pelo seu charme ou pela sua força, eles tornam-se o sal dos filmes. A trama de um filme como «O Passado e o Presente» assenta sobre os actores. A musicalidade

que possa advir do diálogo parte do texto e da expressividade requerida que os actores parece terem sido capazes de dar generosamente, o que como é natural nos agrada ou vir.

Ainda sobre os actores, em relação a certo tipo de filmes evidentemente, o bom actor é motivo de segurança e inspiração para o trabalho do realizador que nele confia, enquanto intérprete.

— A anedota literal do «Passado», o sentido das palavras e das acções será provavelmente recusado por um público burguês sofisticado. Falar-se-á de um falso «espelho», de um espectáculo indóbil. Pelo contrário, a nós parece-nos que seria esta a força do seu filme: a um nível de superfície feito de «clichés» insignificantes corresponderia uma poderosíssima organização dos elementos formais a um nível subterrâneo. As cores, os volumes, os movimentos, as vozes teriam uma precisão musical, haveria uma intensidade ao rubro da malha formal em que residiria todo o sentido secreto e a poderosa força de comunicação do filme. Até que ponto lhe parece pos-

sível uma leitura das formas neste sentido?

— Para ser sincero deverei dizer que a tentativa de um jogo de combinação entre volumes-movimentos e vozes-música estava desde logo, à partida, como intenção. Mesmo quando o filme ainda era pensado a preto e branco. Depois juntou-se-lhe também a cor que me parece ter dado um excelente enriquecimento, mesmo no sentido do ritmo geral do filme. Toda esta malha formal como você lhe chama, ironiza por contraste as próprias estruturas sobre que assenta. Será este um dos sentidos que apreendi da peça de Vicente Sanches. Se for aplicável ao filme, terei outro motivo de satisfação.

— Enquanto que, no «Acto», encontramos um dilema sangue-flores, «A Caça» e o «Passado» são filmes integralmente negros, desesperados. Parece haver na sua obra uma curva que vem do ambiente matinal do «Douro» e sobretudo do «Aniki» até um negrume que se adensa. Curva cujo ponto central seria o «Acto», momentâneo equilíbrio.

Equilíbrio que ainda seria mais destruído em «O Passado» por se tratar, à primeira vista, de uma comédia cor-de-rosa.

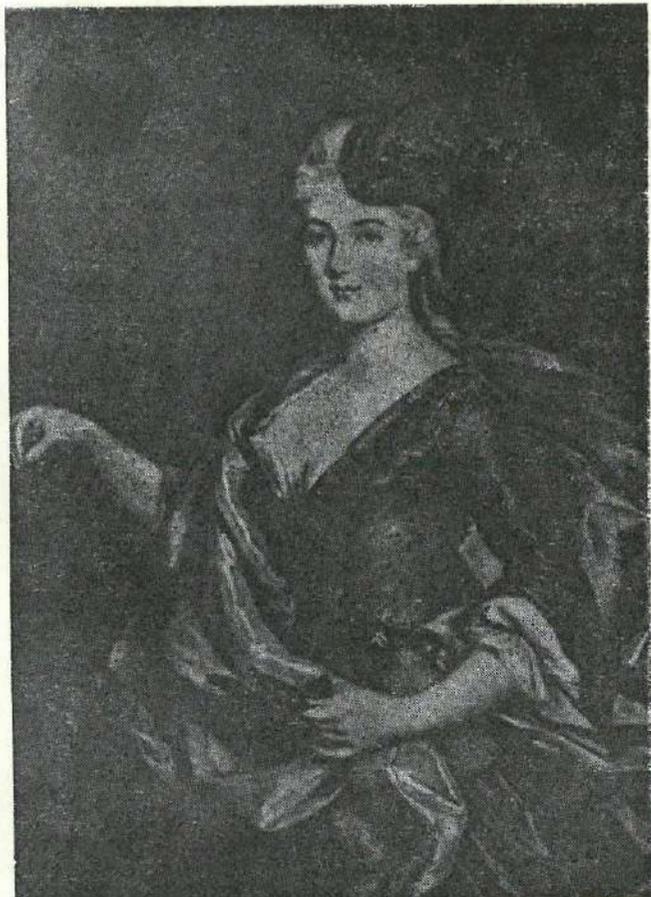
— É possível que haja um movimento num sentido, nesse que propõe. Não sou já o optimista que fui, mas também não sou um homem com uma visão totalmente negra e desesperada da vida. Se o fosse — já não seria. Sinto porém que sou mais objectivo. Muito mais realista. De qualquer modo a minha posição estética é sempre relativa.

— E o futuro?

— Há três filmes na minha mente, dois dos quais fariam parte de um tríptico, juntamente com «O Passado e o Presente»; temas de amor, já se vê: «Benilde», por estranho que pareça, e um outro tirado de um romance, cujo nome não revelo por enquanto. E, fora deste conjunto, um outro, baseado numa velha ideia minha, que se chamaria: «O Caminho».

(Entrevista de Paulo Rocha)

O PASSADO E O PRESENTE



depois da «Règle lu Jeu» e dos «Sorrisos de uma Noite de Verão» a mais inteligente redescoberta de um passado estético de que me lembro.

UMA REPRESENTAÇÃO

«C'est le père Brecht qui disait ça. Que les acteurs doivent citer.» Marina Vlady, «Deux ou trois choses que je sais d'elle».

Toda a representação nasce de uma convenção, mesmo o naturalismo tão fácil de atacar e tão difícil de conhecer (quem de nós viu a Duse?). E se facilmente aceitamos as convenções que conhecemos — ou, pior ainda, se facilmente recuperamos as convenções indecisas — como é o caso das pessoas que a torto e a direito invocam a commedia dell'arte a propósito mesmo de «O Tartufo» — é no cinema que raramente se descobre o lugar das convenções diferentes, das convenções próprias apenas daquele filme ou daquele momento. Manuel de Oliveira ousou começar pela representação, pelos actores que an-

tes de fazerem qualquer coisa já estão marcados por uma representação, já estão prontos. Eles só partem para continuamente se citarem, para recitarem as variações alternadas da sua recitação.

E raramente vi actores tão belos, e um português tão belo, tão soberano como este. As frases entram pela sua própria movimentação, num dosear de entoações e de marcação que raramente vi. Representando, mexendo nas palavras e nas coisas com a grandeza de quem se sabe olhado de cima, e dilacerado nesse afinal duplo olhar, Maria de Saisset, Duarte de Almeida, Pedro Pinheiro, Manuela de Freitas, Agostinho Alves, José Martinho, António Machado são os actores de ficção, as marionetas humanas afinal tão pouco marionetas. E se é do outro lado da representação cinematográfica que estamos, não estamos também num lado justo?

E se não reconhecemos em Maria de Saisset a nossa Pompadour não saberemos reconhecer nela a mais bela das Sylvia desse tão presente Marivaux?

JORGE SILVA MELO

ROMANTISMO PORTUGUÊS

— UMA PERSPECTIVA

Alberto Ferreira

PERSPECTIVA DO ROMANTISMO PORTUGUÊS

Textos de Cultura Portuguesa,

Edições 70, Lisboa, 1971.

O título desta obra apresenta imediatamente tanto o condicionamento do autor como uma prevenção que ele quis fazer ao seu leitor, pois este fica imediatamente a saber que está diante de uma exposição que tenta levá-lo a descobrir um aspecto ou aspectos de um objecto (neste caso o Romantismo) em função do lugar (e do tempo) donde é observado. O Romantismo português é, assim, olhado de um ponto de vista preciso, embora, apesar de Luckacs ser citado logo na 2.ª linha da primeira página, só lentamente se vá concretizando como é que a arte romântica contribuiu ou deveria ter contribuído, através do seu alistamento político (conf. pág. 198, 248), para a destruição da ordem burguesa (pág. 17), com todas as consequências, artísticas ou não. Sob esta perspectiva é repensado o acontecer (político, económico, social, cultural) português desde 1834 (o autor propõe algumas razões gerais para preferir essa data que consagra o reinado da burguesia como potência, para marcar o início do Romantismo em Portugal, contra 1825 ou 1837, datas «artísticas») até 1865, ano em que se desenrolam os momentos mais importantes da «Questão Coimbrã», polémica que, como demonstra o «levantamento histórico da controvérsia», «mais pretendia discutir a própria estrutura da nação do que orientações literárias» e que, por isso, serve para marcar a dissolução do Romantismo (págs. 157, 187), embora, paradoxalmente, seja esta também uma das «ideias feitas que empanzinam o nosso jornalismo ruminante e mitófolo» (pág. 189). 1834 e 1865 são meras balizas cronológicas que apelam, naturalmente, para condicionalismos anteriores ou/e para consequências, tanto a nível literário como político, económico e social. Facilmente se compreende, na sequência do método aplicado à análise destes trinta anos do Portugal do século XIX, que o autor tenha algumas vezes de criticar o passado por não ter sido o que deveria ou poderia ter sido e que muitas dessas críticas sejam, por «flagrante actualidade», aplicáveis aos tempos presentes (págs. 98, 129, 164, 216, 229-230, et passim). Discordamos deste «intervencionismo» crítico arvorado em método, mas estaríamos dispostos a meditar algumas das suas conclusões, expostas que fossem com tom mais sereno.

O autor começa por verificar que também do seu ponto de vista à antinomia **clássicos/românticos** lhe falta suporte. Desde há muitos anos que tais antinomias (estas ou doutro género) só funcionam, a nível científico, como rótulos a que ninguém dá mais importância que a de uma manipulação de conceitos práticos. Contudo diante de um classicismo tal como o caracteriza o autor — iluminista, racionalista, burguês, fruto de uma «sociedade instalada pela monarquia feudal», progressivo, umas vezes, outras opondo-se (ou confundindo-se?) com o «progressismo iluminista da esquerda» (pág. 56), de esquerda e de direita, não discutindo sequer se é verdade que «a nossa cultura seiscentista» (clássica ou não?) foi «demasiado submissa ao dogmatismo italiano» (pág. 58 — parece razoável concluir que tal antinomia seja sem suporte, e que de facto tanto o romantismo como o classicismo não constituem, como nuca talvez tenham constituído, verdadeiros géneros literários (pág. 36). Garrett, personalidade coerentemente abordada, representante, com Herculano, da pequena burguesia (pág. 159), confirmaria cabalmente a inexistência dessa antinomia, pois, não sendo um clássico nem um romântico (pág. 80, 82), mas pressentindo desde 1822 a «operatividade da superação dialéctica» (pág. 85), seleccionou do passado o que mais

importava para levar adiante a revolução literária de que é um isolado criador» (pág. 85, 109). Garrett é erguido, assim, ao nível de norma de comportamento literário-político que orienta a análise da primeira geração romântica e que estará presente em toda a obra. Herculano e Castilho, em graus diversos, acabaram, parece que infelizmente, por serem os mentores responsáveis pelos «desvios» verificados na segunda geração romântica. Herculano, confirmando teses de T. Braga (pág. 127, 184) é, por isso responsabilizado pelo «romanesco», pela «anarquia das doçes românticas exageradas», pelo «desvairamento psicológico e moral em que caíram poetas e dramaturgos» do «ultra-romantismo» (pág. 91), já que «os poemas em prosa de Eurico, definem, no plano prático, as opções do chamado ultra-romantismo» (pág. 93), temática que o autor nos explicita muitas vezes (págs. 93, 112, 121, 126, 148, 163, 179, 184, p. exp.), evocando o sentimentalismo «ultra-romântico» de «raízes germânicas mal esclarecidas» (pág. 144), perante o qual Castilho tomou posições cada vez mais reservadas (pág. 109) e de que Lopes de Mendonça foi o mais estimulante doutrinário (pág. 133). Desfaz-se, assim, a «lenda» de um Castilho pai do romantismo sentimental português (pág. 134) que nasce à volta de 1840, confirmando a «linha estética teorizada por Herculano», «apesar do reconhecimento público do génio e da influência pessoal» de Garrett (pág. 125). O romantismo «vago e agónico, misantrópico (que) adoece sem remédio», incapaz de «sustentar a exaltação dramática dos anos heróicos da revolução burguesa» (pág. 151), apenas podendo contar com dois escritores de talento, Rebelo da Silva e Soares de Passos, (pág. 193) cai, inevitavelmente, no «sentimentalismo» que «se enquadra perfeitamente numa situação económica e social da época» (pág. 153).

O terceiro romantismo que se caracterizaria pelo apelo social (pág. 147) pode datar-se com o aparecimento da geração que à volta de 1850-1852 manifestou «um optimismo militante e entusiástica adesão às iniciativas de carácter prático no campo social» (pág. 170) optimismo que o distingue da geração de 1865 (mais conhecida por «geração de 70»), preocupada, sobretudo, por «temas literários, morais e metafísicos» (pág. 176). Além de estudar os ideais «reformistas» dos principais protagonistas da «Questão Coimbrã», o autor aponta a origem — a «explosão crítica e ideológica de 1850» (pág. 187) — os prenúncios em 1862, e a irrupção em 1864/65 dessa «guerra de palavras» em que «a questão literária ocupava um lugar relativamente modesto» (pág. 192), já que como se sublinhou, «era a própria estrutura da nação que se desejava discutir». Como no-lo confirma o autor ao debruçar-se sobre a significação ideológica da «Questão Coimbrã», último capítulo da obra, o que estava em causa não era Castilho, mas «o que ele representava — ou seja, uma sociedade em que os intelectuais, dominados pelo aparelho estatal, trocavam a independência crítica e a liberdade de criar, pelas «ovações da burguesia» (pág. 263).

Nada diremos, porque cremos ser ponto perfeitamente superável por uma leitura atenta, do pouco rigor no uso de qualificativos histórico-culturais, como clássico... barroco... barroquista... realista... jansenista... quietista... «teocracia»... feudal... reacçãoário... monárquico-feudal... etc.

Ao ler e anotar esta «Perspectiva do Romantismo Português», elaborada segundo uma metodologia com que não podemos de modo algum concordar, procuramos sempre respeitar-lhe (ao autor e à obra) o «assunto e as ideias», como fazia Garrett, «grande senhor que tinha aquele hábito civilizado de não rir em frente do que se não compreende» (pág. 216).

JOSÉ ADRIANO DE CARVALHO

5

PELA REFORMA DA REPÚBLICA (1) 1921-1926, antologia da revista «Seara Nova», organização, prefácio e notas de Sottomayor Cardia, 381 págs., edição Seara Nova, Lisboa, 1971.

Assinalando o cinquentenário da fundação da «Seara Nova», a «Seara Nova» — e a repetição, aqui, sublinha uma tenacidade — editou recentemente o primeiro volume de uma antologia cobrindo a «idade de ouro» daquela revista.

Esta primeira antologia começa por uma recolha dos textos que mais contribuíram para definir a «Seara» como grupo; vêm a seguir os comentários da revista aos principais acontecimentos políticos portugueses entre o 19 de Outubro de 1921 e o 28 de Maio de 1926. Um terceiro capítulo recolhe os programas políticos que o grupo avançou. Os dois últimos capítulos explicitam os programas da revista para os dois sectores que a «Seara» então considerava essenciais: a economia — em que os textos são de circunstância e, como sublinha Sottomayor Cardia, desenvolvimentistas — e a educação — em que os textos antologados duraram mais e ainda se lêem numa perspectiva que não é só histórica.

A organização da antologia é excelente: seria difícil apontar um texto chave que tivesse sido omitido; e se a compartimentação por temas diminui um tanto o impacto da leitura da revista, a dosagem de estudos teóricos, panfletos e aforismos reconstitui o que foi então o ambiente da «Seara». A separação, em diferentes capítulos, dos textos definidores da «Seara» e dos seus comentários políticos, se bem que necessária para isolar o sujeito da antologia, poderá fazer aparecer a evolução da revista como não condicionada pelos acontecimentos que lhe foram externos.

O prefácio de Sottomayor Cardia de algum modo atenua este último inconveniente, pois que, após biografar brevemente os «founding fathers» da «Seara», traça coordenadas da história da época; procurando mais situar e compreender do que julgar, o prefácio analisa depois as ideias e os interesses culturais dos «seareiros», comenta os seus programas sectoriais e, por fim, estuda as soluções política defendidas pela revista «pela reforma da República».

Sottomayor Cardia escreveu uma boa introdução ao pensamento — sobretudo ao pensamento político — da «primeira» «Seara». Situando-a como grupo socialista moderado, explicita que «o grupo seareiro recusava-se, contudo, a alinhar a sua posição por uma atitude de classe» — para, depois, justificar, afirmando: «é evidente que as condições da vida social portuguesa não estavam maduras para uma atitude diversa». Evidência duvidosa, aliás, pois, como o próprio Sottomayor Cardia afirma, «é esse um período relativamente ao qual a investigação histórica se encontra ainda em fase muito embrionária».

O prefácio valoriza o contributo da «Seara Nova» para «o rejuvenescimento do pensamento democrático em Portugal». A valorização é justa se pensarmos na crítica do tradicionalismo, e é coerente se só pensarmos em Raul Proença; mas torna-se incerta se tivermos em conta a debilidade das soluções institucionais propostas, a fragilidade das ligações feitas ou esboçadas e a incerteza quanto aos métodos para reformar a República — incerteza patente na benevolência expectante da «nota oficial» de 30 de Maio de 1926 (publicada neste volume, pp. 232-233).

L. S. M.

6

CINCO ROMANCES TRADICIONAIS PORTUGUESES, TRÊS ROMANCES TRADICIONAIS PORTUGUESES, para canto e guitarra, e PARTITA, para guitarra, de Fernando Lopes-Graça (1.ª audição na Academia de Amadores de Música, em 23 de Fevereiro de 1972. Intérpretes: Dulce Cabrita, mezzo-soprano, e Piñeiro Nagy, guitarra.)

Num momento em que o meio intelectual português continua, na sua maior parte, distraído com a discussão de festivais e anti-festivais, baladas e anti-baladas, e tudo por amor não sei de que intervenção social em que toda a gente se diz empenhada, a boa música, a que fica, a que perdura como representativa das verdadeiras forças progressivas do nosso tempo, vai saindo serenamente, sem alardes, sem publicidade radiofónica ou televisiva, das mãos de Fernando Lopes-Graça.

Muitos continuam a tentar contestar de dentro uma máquina de consumo organizado (e dirigido)

que estabelece implicitamente as condições e tira explicitamente as vantagens comerciais da contestação. E não se apercebem que a própria forma como o fazem contradiz e anula em cada momento os conteúdos que pretendem veicular. Mas há maneiras mais coerentes e mais eficazes de assumir certas responsabilidades e, no plano da música, toda a obra de Fernando Lopes-Graça é, a este respeito, exemplar. Se, de vez em quando, a máquina lhe não veda alguma divulgação (através dos seus principais meios de informação) é porque não pode ignorar sistematicamente uma realidade que, a longo prazo, é muito mais forte do que ela. De resto, já hoje, uma boa parte da obra de Lopes-Graça chega a lugares e a pessoas onde o consumo organizado da música não chega.

Registe-se, pois, nestas colunas, a primeira audição de mais três obras do autor das **Estelas Funerárias, para companheiros mortos**, que têm a característica comum de ser escritas parcial ou totalmente para um instrumento — a guitarra (hispânica) — que só de há três ou quatro anos a esta parte tem merecido a sua atenção. Os oito romances tradicionais portugueses (os cinco primeiros constituindo transcrições de versões anteriores para canto e piano, os outros escritos originalmente para canto e guitarra) estão na linha das numerosas recriações de cantos do povo português de que Lopes-Graça é autor. O que é espantoso é que Lopes-Graça continue a renovar permanentemente a sua linguagem harmónica, como, por exemplo, no **Romance da Devota**, onde há um acorde dir-se-ia cheio de personalidade que serve de charneira entre as diversas partes integrantes da canção e como que sintetiza em si todo o conteúdo desta.

Quanto à **Partita**, para guitarra solista, não hesitaria em classificá-la entre o que de mais importante se tem escrito para este instrumento. Para dar uma imagem da profundidade do pensamento musical que ela encerra, diria que Lopes-Graça transportou para a guitarra um tipo de discursos digno de um Quarteto de Cordas. Terminada em 1971, fecha com chave de ouro uma década de obras-primas, onde sobressaem o **Canto de Amor e de Morte** (1961), o **Quarteto de Cordas n.º 1**, as **Catorze Anotações, Para uma criança que vai nascer**, as **Sete Lembranças para Vieira da Silva, D. Duardos e Flárida**. E não creio exagerar se disser que a abertura de uma nova fase na produção de Lopes-Graça, de certo modo semelhante à viragem de 1961, possa vir a afirmar-se a partir desta **Partita**.

M. V. C.

7

O JOGO DOS HOMENS de Luís Francisco Rebello. 255 páginas. Edições Ática. Lisboa 1971.

Reunindo ensaios, crónicas e críticas de teatro, este novo volume de Luís Francisco Rebello é um volume de muito reduzido interesse. Apresentado em 5 partes — exordium, intramuros, extramuros, in memoriam e post scriptum — nele se reúnem artigos dispersos que vão da simples crónica jornalística à evocação ou a tentativas de ensaísmo. O problema principal dos livros deste género é no fundo o mesmo que L. F. Rebello aflora, citando Salacrou: o problema da **actualidade efémera** e da **actualidade permanente**.

Passando brevemente os olhos pelo volume é possível dividi-lo em dois: uma metade que o tempo não perdoo — crónicas de festivais, ou de viagens aos teatros de Paris em 1962, apresentações sumárias de autores como Hauptmann ou De Filippo que poderiam ter funcionado no efémero, mas cujo grau de penetração dificilmente atinge a **permanência** que um livro apesar de tudo exige; uma outra metade cuja **permanência** seria possibilitada desde logo pelo projecto.

Assim encontramos breves ensaios sobre Gil Vicente, Miller, Shakespeare e Pirandello; ensaios sobre «Teatro e Significação da Realidade», «Teatro e Contestação», etc.

Aqui o problema da **permanência** deriva não já do propósito do ensaio mas da sua elaboração. E o que é, no fim de tudo, confrangedor nesta metade do livro é não encontrarmos uma **ideia desenvolvida**, ou uma **ideia que se imponha** pela sua agudeza ou penetração. Gil Vicente é um autor biface numa época de transição, Gil Vicente é «o mais actual, o mais moderno dos dramaturgos portugueses»; Shakespeare é «nosso contemporâneo» e os caminhos do teatro moderno nele encontram uma encruzilhada de partidas; Pirandello influencia o teatro francês e o português nos anos 40; Beckett está contido no «King Lear» e Genet na «Tempestade»... Tudo se passa a um nível do já sabido, do nunca provado, do sempre pouco pertinente.

E é esta falta de ideias que vem relegar esta metade a um efémero anódino e banal, a uma inutilidade que não podemos aceitar.

Do mesmo modo é esta falta de ideias que não lança para o permanente a crónica efémera

A propósito do concurso internacional de Vila Moura pedimos ao arquitecto Pedro Vieira de Almeida, seu vencedor, que nos desse a sua opinião sobre o problema dos concursos de arquitectura em geral e em Portugal e ainda sobre problemas à volta da criação de uma cidade turística e de responsabilidade do arquitecto que lhe propõe uma forma.

E. T. S.

PEDRO VIEIRA DE

1.

2.

Os concursos têm sido muito denegridos, funcionando até como bode expiatório de algumas incapacidades colectivas. Por mim que tenho feito vários embora só ganhasse dois, sou-lhes inteiramente favorável. Acho sempre úteis os concursos desde que, como é evidente, ofereçam garantias de qualidade, qualidade que tem a ver com o programa, com a formulação do concurso em si, e com a constituição do júri. Nem sequer sou pessoalmente contra os concursos restritos, fórmula que não há muito tempo, levantou celeuma. Claro que os concursos não são panaceia, não são a solução para uma viciosa distribuição de trabalho nem servem para de maneira sistemática permitir o acesso de novos arquitectos à profissão. Por isso o devermos evitar atirar-lhes para cima com a responsabilidade das nossas impotências no plano da orgânica e estrutura profissional. Esses problemas reais e graves da profissão exigem para ser resolvidos de maneira eficaz, o serem encarados em outro contexto e só um habitual mecanismo escapista com que os problemas são enfrentados permite responsabilizar os concursos por aquilo que eles não podem fazer nem podem pretender. Creio que temos de multiplicar as oportunidades dos concursos, quer a nível nacional quer a nível internacional, e suponho apenas que na circunstância portuguesa conviria ensaiar umas quantas fórmulas e encontrar as modalidades mais adequadas ao nosso estágio de desenvolvimento profissional, mas esse acerto só se faz **fazendo** concursos.

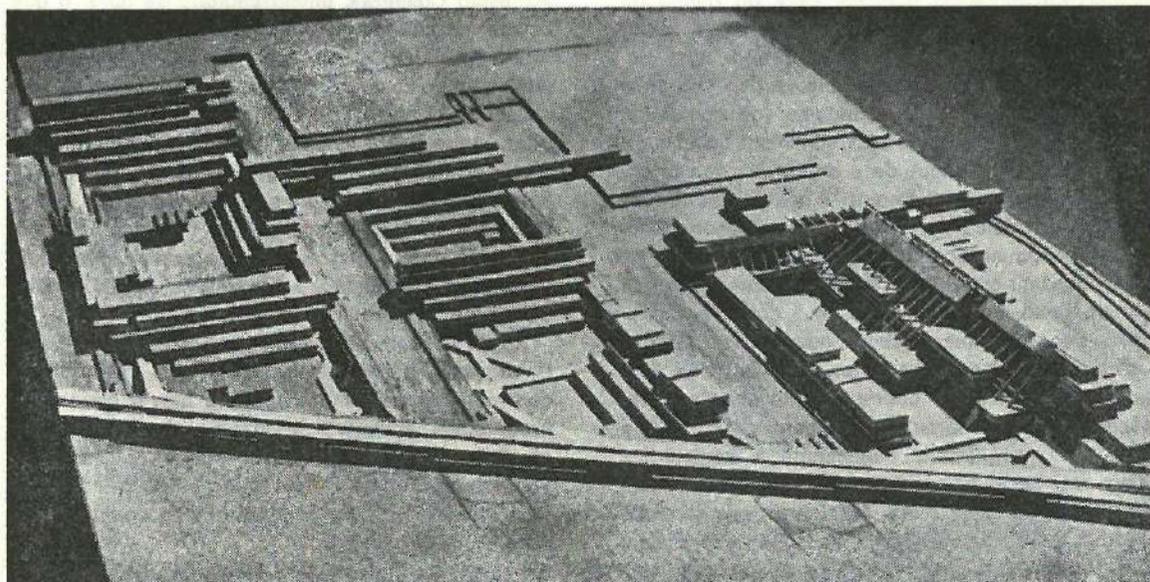
Da escala de simples hotel-de-decorador-de-bom-gosto ao aldeamento turístico e deste até à escala da cidade, as nossas responsabilidades profissionais aumentam e, o que mais importa, alteram-se qualitativamente.

Que um hotel se vista todo à moda do Minho ou da Provença para encantar turistas é decisão (lamentável) que apenas afectará o hotel.

Mas uma cidade não se pode criar dentro dos mesmos moldes de exploração de um pitoresco artificial e revisteiro, sem quebra de dignidade, quebra que a verificar-se, até a ultrapassa enquanto cidade e envolve todo um país.

E o criar uma cidade turística é também uma questão de dignidade.

Enquanto indústria, o turismo é duplamente perigoso; além da extrema sensibilidade a factores externos que torna quaisquer previsões muito aleatórias, e de aí o pretender-se investimentos altamente rentáveis — direi mesmo especulativos — o turismo não se estrutura por si em território próprio, não o ajuda a ordenar-se, pelo contrário — e a experiência o indica — viceja perfeitamente adaptado no meio dos maiores atentados em termos de planeamento, no meio da maior fancaria arquitectónica e urbanística. Os grandes empreendimentos podem ser e têm sido na maior parte dos casos uma verdadeira gangrena em termos de planeamento do território.



ALMEIDA:

3.

Criar uma cidade turística, sobretudo em Portugal, tem de ser antes do mais aproveitar as oportunidades que o investimento maciço pode permitir, para criar de facto uma cidade, quer dizer um polo de desenvolvimento com influência a nível pelo menos regional e que a esse nível tem de ser encarado.

Por outro lado o interesse da cidade turística é o permitir ensaiar novas fórmulas de estrutura urbana e fazer-nos meditar um pouco sobre o que poderá ser uma cidade quando todos e não só os estrangeiros puderem introduzir o lazer como um dos vectores fundamentais da sua vida.

Assim o problema de criar uma cidade turística transforma-se em saber como explorar o tema com um ponto de vista utópico mas de utopia-da-realidade corrente em que vivemos ou de um futuro não fantasioso, mas que nos é possível prever imediatamente.

Esta será a melhor colaboração que os grandes empreendimentos turísticos podem dar ao processo global do desenvolvimento; mas isto levanta outro problema, o de saber se uma cidade se pode criar exclusivamente através do investimento privado.

4.

Estes pontos de vista separam definitivamente dois tipos de resposta em relação ao tema cidade turística: o tipo de resposta integrada numa visão de planeamento e experimentação e o tipo de resposta abstracta, artificial, desvinculada, colonizadora.

Aqui suponho que a responsabilidade dos arquitectos nacionais do país receptor de turistas é maior do que a dos arquitectos dos países emissores e se uma solução colonizadora é quase natural para um arquitecto estrangeiro, já para um nacional a mesma proposta me parece mais grave; e o mínimo que se pode pedir a um arquitecto qualquer é que não seja ele a propor aos outros que venham colonizar o seu próprio país, nem o colonize ele mesmo através da sua intervenção profissional.

que a outra metade é. Pois muito haveria a dizer das encenações de Zadek, de Zeffirelli, dos espectáculos de Nancy, 1964 ou de António Pedro. O que o A. diz da encenação do «Romeu e Julieta» de Zeffirelli (Teatro das Nações, 1964) é representativo do nível a que tudo se passa neste livro: trata-se segundo Rebello de um espectáculo «equilibrado» e «maduro», montado «a partir de um contraste muito acentuado entre dois planos distintos», «admiravelmente interpretado», com um «barroquismo das cenas de conjunto», uma «técnica manifestamente aprendida com o cinema». O que é tão pouco que roça a inexistência.

Embutidas neste bruá-a monocórdico e sem salto, encontram-se no entanto afirmações que ultrapassam os limites da compreensão: assim, na pág. 17 diz-se que «A deformação, cómica ou trágica [de Molière e Racine] a que nas suas obras a realidade é submetida — e, que em substância (...), não difere da «distanciação» modernamente preconizada por Bertolt Brecht»...; na pág. 31 diz-se «A dança da Morte de que o tríptico das Barcas é uma superior variação» (o sublinhado é nosso), e na pág. 32 afirma-se que «Como Shakespeare, aliás, também Gil Vicente ignorou as regras clássicas», afirmação pelo menos tendenciosa. Ou passagens cuja qualidade evocativa margina bem de perto o ridículo: como seja, na pág. 71, a evocação de Veneza: «Eis-me de novo em Veneza... E o deslumbramento de anos atrás repetiu-se, como se o tempo houvesse mágicamente parado durante este intervalo, este perêntesis quotidiano em que perdi alguns cabelos e muitas ilusões, muitas esperanças. (...) De mãos dadas — como da primeira vez — com aquela a quem uni o meu destino, e que deu um sentido à minha vida, tornei a deambular, noite adentro...»

É assim este livro: despropositado, inútil, muitas vezes banal, outras francamente irrisório.

J. S. M.

8

LUDWIG VAN BEETHOVEN, de Jean e Brigitte Massin, vol. I (Biografia, 1770-1802) e vol. II (Biografia, 1802-1812). Editorial Estampa, Lisboa, 1972.

O senso comum tem as suas ideias-feitas acerca de Beethoven. Mesmo as pessoas que conhecem mal a sua obra — que pouco mais conhecem do que as quatro notas iniciais da 5.ª Sinfonia — têm uma noção, embora vaga, do que ela representa e da personalidade do autor. A numerosa bibliografia existente, desde logo ao nível da mera divulgação, fornece elementos ora contraditórios, ora imprecisos, sobre a vida e obra de Beethoven, mas é inegável que dessa amálgama de material informativo se extrai sempre, ainda que a traço grosso, um fundo de verdade.

No plano da investigação mais especializada, a bibliografia beethoveniana é vasta, e vai desde os estudos mais profundos e omnicompreensivos (v. g. os monumentais *Grandes Períodos Criadores*, de Romain Rolland) até à análise de aspectos parciais ou de factos controvertidos da biografia. De qualquer modo também a partir desta informação especializada se extrai um conjunto de ideias coincidentes, capazes de individualizar Beethoven relativamente a outros compositores. Tanto num caso (divulgação, consenso generalizado) como noutro (análise musical, investigação histórica) se fazia sentir, no entanto, a falta de um obra que desse balanço a tudo isso e estabelecesse, com rigor científico, os dados fundamentais da vida e da obra do autor da *Nona Sinfonia*. O grande mérito de Jean e Brigitte Massin foi terem-no conseguido em termos que servem a um tempo o progresso da investigação e a honestidade da divulgação.

Na obra que começou agora a ser editada em português, todas as fontes sobre que se têm baseado as biografias de Beethoven são passadas em revista e interpretadas criticamente (volumes I a III da edição portuguesa), e todos os trabalhos do compositor recenseados e situados nos contextos em que surgiram (vol. IV). Com base neste vasto acervo de documentos, os autores permitem-se, enfim, fixar a verdadeira estatura do homem e do artista-criador (vol. V).

Quando se acaba a leitura desta espécie de enciclopédia beethoveniana, que é, ao mesmo tempo, uma biografia crítica (onde os textos de Beethoven e dos seus contemporâneos alternam num ritmo que cria uma imagem viva da sua pessoa e da sociedade a que pertenceu), um manual de consulta permanente (onde se coligem «as informações históricas conhecidas acerca da génese da concepção e da elaboração das obras, das circunstâncias que acompanharam o seu nascimento e a sua execução, daquilo que Beethoven pensava acerca delas no momento ou muito tempo depois, das reacções imediatas dos contemporâneos»), e um ensaio (onde se determina, seguindo um método rigoroso, o papel histórico de Beethoven e da sua obra) — quando se acaba a leitura desta obra,

dizia, fica-se com a impressão de que, afinal, o tal senso-comum, as tais ideias-feitas, se têm efectivamente um fundo de verdade, estão ainda muito longe de conter a verdade completa, que é muito mais rica, muito mais surpreendente, muito mais revolucionária e muito mais incómoda (para os circuitos oficiais do consumo da música) do que se supõe.

Não vou referir-me à qualidade da tradução, dado que é da minha responsabilidade, e a autocrítica do meu trabalho exerci-a até ao momento da entrada do original na tipografia; agora, resta-me aguardar e agradecer que me apontem os erros, desde os mais graves aos de pormenor.

Convém acrescentar apenas que os dois primeiros volumes, já publicados abordam fundamentalmente as seguintes matérias: meio familiar de Beethoven, circunstâncias em que foi educado, primeiros contactos com a família Breuning e com o meio de Bárbara Koch (decisivos para a sua formação cultural e ideológica), frequência da Universidade de Bona (onde se inscreveu em 1789, ao eclodir a Revolução Francesa), permeabilidade à maçonaria, do ramo mais radical, o dos iluministas da Baviera (influências de mestres como Eulógio Schneider e Neefe e do seu amigo Wegeler), ida para Viena, estudos um tanto caóticos com Haydn, primeiros êxitos do pianista e do compositor, libertação dos laços de dependência que o ligavam ao Eleitor de Bona, ligações amorosas com Leonor Breuning, Josefina Brunsvik, Giulietta Guicciardi, declaração da surdez, crise pessoal que o leva a pensar no suicídio, Testamento de Heiligenstadt (no 1.º volume); retrato psicológico do homem e do artista-criador na idade adulta, circunstâncias que rodearam a composição da Sinfonia Heróica e da ópera *Fidélis*, relações com a aristocracia, reivindicações sociais e económicas, ligações com Teresa de Brunsvik, Maria Erdödy, Teresa Malfatti, Bettina Brentano, Rahel Levin, Amália Sebald, carta à *Imortal bem amada* e sua crítica exaustiva, extensas cartas de Bettina Brentano sobre Beethoven e sua crítica exaustiva, contactos (penosos) entre Beethoven e Goethe, explosão de todas as lutas e de todos os conflitos entre Beethoven e a sociedade do seu tempo (no 2.º volume).

M. V. C.

9

CARTAS INÉDITAS OU DISPERSAS DE VICENTE NOGUEIRA — com prefácio e notas por André Crabbé Rocha (s. d., n. 1.)

D. Vicente Nogueira a quem D. Francisco Manuel de Melo em 1650 pedia quisesse entrar no jogo «barroco» de intercâmbio de epístolas e de notícias sobre «os excelentíssimos partos dos engenheiros de Itália», tem, como Melodino, fartas razões de queixas da posteridade. Tanto um como outro se esforçaram, através da sua correspondência, de serviços particulares e públicos de relevo em horas difíceis dos amigos ou da sua terra, da edição cuidada de suas obras, do seu afã por reunir uma grande biblioteca, por se garantirem uma certa glória... que os anos, com menos nota para D. Francisco, mas com mais injustiça, têm demorado. Sem compararmos a má sorte literária de Manuel de Melo — já que muito citado é (convirá dizê-lo?), excepções aparte, tão mal e tão pouco lido, sem lhe valerem as edições acessíveis que de alguma obra sua, mesmo (ou por isso?) das que quase somente servem para atestar a universalidade dos seus interesses culturais — a má sorte de Vicente Nogueira tem sido muito mais constante, apesar de Barbosa Machado e de Inocêncio, de no século passado (1878) se terem publicado duas cartas suas, de na Alemanha se ter editado o seu *Discurso sobre a Língua e os autores de Espanha* (tão variamente julgado), e de em 1925 J. A. Lopes da Silva nos ter dado uma edição de uma parte importante do epistolário (1626-1652).

Quase meio século depois, precedidas do que se pode considerar, apesar da brevidade, tanto a mais completa apresentação biográfica de Vicente Nogueira, como a mais segura perspectiva sobre a sua personalidade (homem/obra), A. Crabbé Rocha revela-nos eruditamente anotadas mais dez cartas deste admirador de Galileu em 1638. De valor e interesse desigual — desde a simples notícia pessoal ao comentário político (Vieira como pauta) ou à notícia literária — estas dez cartas serão necessariamente a ter em conta no dia em que esta singular figura do século XVII merecer (finalmente!) alguma atenção.

Apenas sentimos que numa das notas sempre tão cuidadas desta bela edição desta parte do epistolário de D. Vicente Nogueira se ponha o problema da posição da nobreza portuguesa perante os Filipenses em termos de «excessiva docilidade» e de «resgate». Parece-nos uma concessão a uma perspectiva tradicional de um problema mal posto.

J. A. C.

DE UMA TEORIA À PRÁTICA

José Palla e Carmo

DO LIVRO À LEITURA

Publicações Europa-América, Lisboa, 1971

DO LIVRO À LEITURA é, da página 95 à 285 (e última) uma compilação de críticas anteriormente publicadas por Palla e Carmo (sobretudo no *Jornal de Letras e Artes*, de 1961 a 1965, e em *O Tempo e o Modo*, de 1963 a 1967) a livros de ficção de vários autores: Cardoso Pires, Fernanda Botelho, Fernando Namora, Alves Redol, Ruben A., Luís Sttau Monteiro, Urbano Tavares Rodrigues, Vergílio Ferreira, Maria da Graça Freire, Agustina Bessa Luís, Maria Teresa Horta, David Mourão-Ferreira, Maria Judite Carvalho, Artur Portela Filho, Graça Pina de Morais, Mário Braga, Sophia de Mello Breyner Andresen, José Gomes Ferreira.

Omitiram-se as datas e os locais exactos de publicação. Agruparam-se as críticas sob um título geral de «Teoria e prática da crítica: exame de algumas obras de ficção narrativa portuguesas», que constitui o capítulo 2.º da terceira parte do livro intitulada «Sobre Literatura Portuguesa», precedida de «Sobre Crítica Literária» e «Sobre Literatura e Cultura». Dividiram-se as críticas em três grupos: a) o todo e as partes [na ficção]; b) o romance; c) outras formas de ficção narrativa.

Que quer isto dizer?

Antes de mais, que o Autor quis retirar todo o carácter temporal, «efémero», de documento, àquilo que escrevera para apresentar cada crítica como peça de um conjunto ordenado, de uma teoria literária subjacente, de um pensamento literário. Isto, porque teve consciência do primeiro problema que se levanta quando se publica um livro assim: valerá a pena publicar em livro o que já foi publicado na imprensa? O que é publicado na imprensa pode ser publicado em livro? Uma crítica não será irremediavelmente efémera?

É este o primeiro ponto que Palla e Carmo aborda

na sua nota introdutória. Mas, «eis-me finalmente sucumbido à tentação, a que longamente resisti, de reunir em volume alguns escritos soltos sobre — e de — crítica literária». Sucumbiu à tentação: o livro está publicado. Agora só nos resta perguntar: Quem lê este livro? Como se lê este livro? Para que se lê este livro? Destina-se ele a quem leu os livros criticados? A quem não os leu? Conseguirá ler esta obra quem não tiver lido a maior parte dos livros de que se fala? (Pensemos que muitos estão já esquecidos e outros está-lo-ão em breve.)

Palla e Carmo compreendeu que a única forma de esta colectânea resistir seria apresentar-se como exemplificação de um método. Mas será difícil impor-se deste modo porque não apresenta nenhum dos dois requisitos que parecem fundamentais: nem o autor é representante de uma corrente filosófica facilmente reconhecível, nem é o «fundador» ou «defensor» de uma nova teoria literária. Como grande parte das críticas feitas na imprensa, as análises de Palla e Carmo estariam condenadas (e parece-me uma bem simpática e louvável condenação) a conservar o seu carácter efémero.

NO ENTANTO, o Autor quis lutar contra essa efemeridade e apostou na relativa novidade e originalidade da sua posição no meio português, que consistiria essencialmente no «conciliar a teoria da literatura e a apreciação concreta de determinada obra», no «conciliar a generalidade com a especificidade», além de defender e aplicar o conceito de «literariedade».

Temos, realmente, uma obra onde se tentam conciliar essas duas perspectivas: quer nos assuntos tratados — primeiro, os conceitos gerais até à página 95, depois a análise dos livros —; quer, sobretudo, na estruturação de cada crítica — primeiro a definição de um conceito de teoria da literatura, depois a exemplificação desse conceito.

Assim, significativamente, cada título de crítica está dividido em dois membros ligados entre si por dois pontos ou travessão. Por exemplo, *Literatura e «literariedade»: Xerazade e os Outros, de Fernanda Botelho, ou A «escrita metafísica» e a consciência actuante: Apelo da Noite, de Vergílio Ferreira, ou O Conto e a sua caracterização como género literário — Avenida de Roma, de Artur Portela Filho*. A primeira parte do título é tratada em abstracto, num primeiro capítulo, em geral bastante longo; só depois vem a análise da obra, cuja leitura sugeriu o tema geral à luz do qual ela vai então ser analisada.

Há uma teoria literária expressa. Qual?

Uma teoria literária que insiste muito na noção de género e de estrutura específica de cada género (conto, romance, novela), na especificidade da linguagem literária, no conceito de estilo, que fala em «gosto»; que se apoia muito no que os outros disseram (só o «pórtico» contém doze citações e no decorrer da primeira e segunda partes são abundantíssimas e longuíssimas), uns «outros» que vêm quase todos de um mesmo sector — o anglo-saxónico, infelizmente tão mal conhecido entre nós — nomeadamente da famosa *Teoria da Literatura* de Wellek e Warren, traduzida para português pelo próprio Palla e Carmo.

Que acontece a estes conceitos, a estas noções teóricas quando o autor «passa para a prática»? (Há aqui uma distinção bem nítida). Em muitos casos, desvanecem-se, perdem o significado. O Autor opõe-se muito justamente à distinção forma-conteúdo, insiste muito justamente na especificidade da literatura. Mas olhemos, por exemplo, para estas frases:

«Das personagens há que louvar a largueza da galeria humana apresentada pelo autor e, sobretudo, as fascinantes figuras de Raquel, Lício, Manuel João...» (p. 172).

«As próprias figuras estilísticas são reflexo, talvez subconsciente, do aspecto ideológico» (p. 197).

«As cenas são em regra dadas com grande transparência e intensidade luminosa, que nos fere a vista...» (p. 213).

Estarão frases como estas inteiramente de acordo com as posições defendidas nas partes «teóricas»? Mesmo aí há afirmações que podem surpreender o leitor: «Afigura-se-me cativante, sem dúvida, a tese de Curtius, até para aqueles (ou sobretudo para esses) que, como eu, se interessam mais pelo «significado» do que pelo «significante» — isto é, mais por aquilo que antigamente se chamava o «conteúdo» que pela discutivelmente considerada mera «forma» (p. 33).

De qualquer maneira, a «prática», essa parte mais «efémera», parece ser o que de mais interessante existe neste livro: assenta numa análise muito atenta das obras em questão, dando, conforme os casos, mais particular relevo à estrutura geral da obra ou à sua escrita, atitude que nunca é de mais louvar, porque tão frequentemente esquecida ou desprezada. O Autor fala, na sua nota introdutória, em «processo analítico» que pretende «objectivo» e «demonstrativo».

Haverá uma objectividade que não exclui valorização.

AQUI SURGE o ponto mais frágil de *Do Livro à Leitura*: o seu critério excessivamente benevolente, que não poderá deixar de criar injustiças. Quem ler esta obra, terá a ideia de que os últimos dez anos literários portugueses foram riquíssimos em literatura de ficção. Sem julgar da justiça ou injustiça de cada um dos casos, aqui ficam alguns exemplos:

P. 130: sobre F. Botelho, depois de algumas reservas, «uma obra que (...) se me afigura excepcionalmente e consoladoramente brilhante, culta e inteligente».

P. 163: sobre Ruben A., «Obra poderosa e originalíssima, única na literatura portuguesa, de talvez insuspeitada projecção futura.»

P. 168: «Angústia para o Jantar ocupa um lugar especialíssimo na nossa literatura.»

P. 174: «Aproximamo-nos assim das razões da grande gratidão a Urbano Tavares Rodrigues por ter publicado este romance.»

P. 210: sobre Teresa Horta, «neste belo romance (que considero das mais valiosas produções ficcionistas portuguesas dos últimos tempos)...»

P. 211: ainda sobre Teresa Horta, «é óbvio (...) que considero este romance exemplar, até mesmo entre os melhores dos inegavelmente bons romances que actualmente se escrevem em Portugal.»

P. 244: sobre Portela Filho, depois de alguns reparos, «apresso-me a congratular-me pelo tom vivo e incisivo, vital do estilo de Artur Portela Filho».

P. 266: «O ímpeto dos primeiros empurrões do neo-realismo abrandou, talvez; mas que Mário Braga e outros continuem. E continuem assim, que muito bem continuam.»

Depois da leitura do livro, não se encontrarão grandes diferenças de «qualidade» entre Mário Braga e Cardoso Pires, José Gomes Ferreira e Maria da Graça Freire. Surgirão talvez como pontos altos Ruben A., Agustina e Teresa Horta. Nalguns autores apontar-se-ão erros de português sob o nome de «falhas estilísticas», mas imediatamente se encontrarão virtudes que porão esses autores no mesmo plano dos outros. Problema idêntico (de escala de valores) estará presente no panorama que o Autor traça do romance português contemporâneo, sobretudo nas escolhas de textos exemplificativos de cada tendência.

Ficará, então, deste livro apenas a análise das obras quando é objectiva e não valorativa?

Ficará pelo menos também o lembrar de certas verdades muito esquecidas: «que a crítica literária é pesquisa e rastreio para poder ser pesagem e valoração» (p. 17), que «facultar que uma obra seja compreendida é, do mesmo passo, agir sobre o gosto do público» (p. 23) e... «por esse mundo fora, muitos críticos literários tomam a natureza literária dos escritos criticados como auto-evidente, como implícita. Não o é» (p. 119).

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 Rabinad, 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:

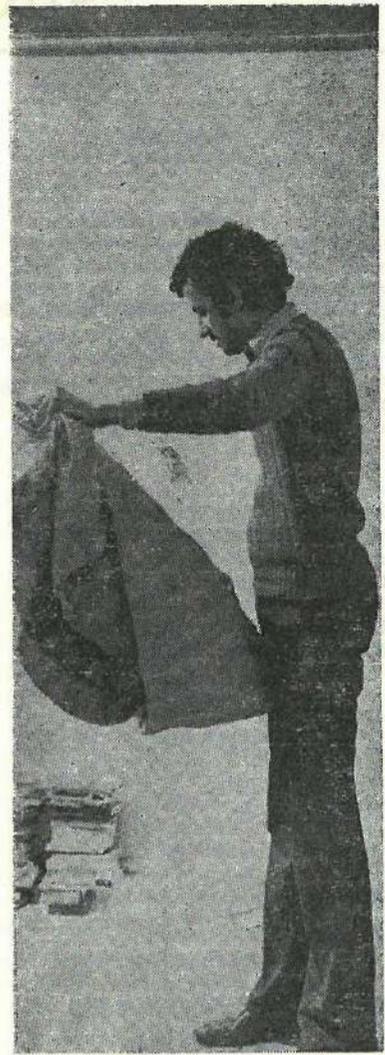
ULMEIRO — Livraria e Distribuidora, Lda.
Av. do Uruguai, 13-A — Tel. 70 75 44 — Lisboa 4

Ao correr dos dias

Ao correr dos dias se foi fazendo um filme como se faz um ano, as quatro estações vencidas, desespero, alegria, outono e inverno, como num filme de Ophüls que partia sempre não de um plano fixo mas de uma ideia fixa que era fixar o tempo com a câmara montada num *travelling* que corresse atrás do tempo que corresse atrás de nós. Ao sabor da pena eu tento responder a mim mesmo o que é um filme, porque se faz, como nos transforma, sem querer mastigar demais a pergunta. Ao sabor dos dias, ao correr da pena de ver o *magazin* chegar ao fim, ao sabor de ver os actores falar como quem canta ou como quem tem medo, um filme se foi fazendo entre um suicídio e um crime de ficção porque a morte sobretudo é que existe e que abre e fecha os parêntesis sobre isto tudo. Quanto à vida, é preciso prová-lo, filmando-a para se ter a certeza de que existe porque o cinema se podia definir como São Tomás: ver para crer como diria Rossellini, mestre entre todos e quem não acredite que vá ver as Fioretti onde os actores falam como num fresco de Masaccio e como se as frases fossem legendas que lhes saem da boca como nos frescos de Fra Angelico. A morte faz os parêntesis e nós fazemos o resto, por isso o meu filme abre em negro e fecha em negro que é o *écran* de luto o que me faz lembrar o poema de René Char que eu sei de cor: «não é porque

fui abandonado que estou só. Estou só porque sou só, amêndoa entre as paredes da minha prisão». Se eu fosse poeta e optimista, ou melhor crente como o Rossellini, o Renoir ou o Rouch, únicos mestres que eu gostaria de adoptar-lhes o jeito, diria que não sou amêndoa mas crisálida nem chamaria prisão ao meu casulo. E por falar de Renoir é preciso ter sempre presente a frase de Camille, porque a gente lembra-se dos filmes do Renoir porque se lembra da maneira como os actores dizem as frases, Camille que perguntava «onde acaba o teatro e onde começa a vida?» e Renoir sabia que era uma falsa questão porque são duas faces inseparáveis e não há moedas de uma só face. O que vale, verdade-mentira, para os actores do meu filme que são pessoas como nós, ou para as pessoas do meu filme que são actores como nós, o que eu pretendo provar, «Perdido por Cem, Perdido por Mil» filmando-os em som directo e sem embustes, que é um falso problema e que é como uma moeda que se atira ao ar e que tanto pode cair de um lado como do outro. Tudo o resto é uma história que não se chega a contar, como quem acorda de um sonho e tem de ir à sua vida. Do filme nada mais sei. Alguém me sabe dizer o que é feito de Nicholas Ray?

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS



sublinhados nossos

janeiro

1. Escreveu Natércia Freire («Diário de Notícias», «Artes e Letras»): «Domingos Monteiro dá, neste sentido, largos passos em frente. Longe fica Poé. Longe está o próprio Morris West». Sprint.
5. Inauguração do novo curso do Conservatório Nacional. Professores: Tomás Ribas, Bernardo Santareno, Eurico Lisboa Filho, Costa Ferreira, Maria Helena Lucas, Geoffroy Reeves, Peter Brook, Claude Dedieu, Pierre-Etienne Heyman, Danny Antersen, Jens Christian Schmid, Maria de Lurdes Martins, Germana Tanger, Milko Sparembek, João Pedro Vinha.
5. Noticiou o «Diário de Lisboa»: «O facto de termos comprado a Ulisseia Editora não significa obrigatoriamente uma alteração profunda nas suas características e actividades básicas» — afirmou-nos o sr. Fernando Guedes, da Editora Verbo, a propósito da recente fusão das duas empresas. Deste modo, a actividade editorial da Ulisseia, que foi suspensa por imposição do desenrolar das negociações tendentes à transferência, manter-se-á em linhas semelhantes às que sempre foram adoptadas, nomeadamente no que toca ao ficcionismo e à colecção Pelicano. Outras iniciativas estão agora em fase de estudo, incluindo a nomeação dum novo director literário. A actividade comercial da Ulisseia deverá recomeçar ainda este mês (assim que os seus «stocks» forem transferidos para a Verbo), mas o movimento editorial só será reatado em meados do ano.»
6. Transcreveu Mário Castrim das declarações feitas por Armindo Rodrigues na Televisão («Diário de Lisboa»): «Há de tudo na minha poesia, desde o lirismo à poesia dramática, inclusiva-

- mente à poesia epopica, digamos da pequena epopeia porque é a que cabe no nosso tempo, em contrário de algumas persuasões equivocadas, poesia amorosa, poesia conceptual sem nenhum receio, porque é uma das grandes tradições da poesia portuguesa, enfim há de tudo como na botica.» Quando se procura bem, falta sempre alguma coisa ...
9. Escreveu F. C. M. (Fernando Correia Marques) — («Diário de Lisboa», «Suplemento Literário»): «Daí que a última obra publicada de Manuel Ferreira duplamente nos alicie pelo apelo contido num fundo humano impressionante, real e verdadeiro, e numa técnica actual e actuante, possível de ulterior interesse e estudo, nomeadamente, por exemplo, quanto ao funcionamento das várias perspectivas e planos discursivos implicados.» Fundo e técnica, igual a fundo e ...
12. Escreveu Natália Correia («A Capital», «Literatura e Arte»): «É preciso avisar. Avisar o público contra os saltadores da prosa que, agachados nas moitas de certos suplementos literários (não sei se todos) saltam sobre a prosa alheia que querem deprimir, reduzindo-a com a ajuda da tesoura, ao texto que melhor se afeiçoa aos rancores que burilam em pateada crítica. Depois de ter procurado no meu dicionário de repelências o vocábulo que melhor se ajusta a esta sub-reptícia extracção das frases que incomodam a intenção da emboscada, encontrei o vocábulo que justamente a define: censura. Mas não era suficiente. Porque ao agravo do termo acrescia a exigência de um adjetivo que extremasse da censura estabelecida, com tabuleta à porta, esta tavolagem clandestina de censores pusilânimes que nem sequer se expõem à antipatia pública de estarem matriculados no aparelho oficial do corte. E o adjetivo deslisou naturalmente do meu léxico de repulsas: cobarde. De coda — rabo-e-arcto-aperto —, isto é censor

de rabo apertado pelo medo de ser o que é.

Quem gostar de censores que vá à missa do rapinante. Frequente-lhe o mentidero. Mas não me venha dizer que é contra a censura, a outra, a visível que um dia há-de acabar. Porque esta é que não acaba.» Que levará uma pessoa a escrever coisas destas?

13. Escreveu Gaspar Simões («Diário Popular», «Quinta-Feira à Tarde»): «Quando já se conhece a vida por muito se ter vivido, o romance deixa de interessar ao homem. Então volta-se ele para outros géneros, particularmente a biografia, história de vidas verdadeiras, conhecimento de iniciações na vida de homens que viveram exemplarmente, mais exemplarmente do que nós, a vida que nós estamos prestes a abandonar.» Original ...

16. Declarou Margarida Mauperrin ao («Diário de Lisboa»): «Acho perfeitamente ridículo darem-nos prémios em teatro. Dêem-nos antes cursos. Eu, por exemplo, ganhei um prémio em «Victor ou as crianças no Poder» porque era a que ia menos mal. Teatro assim não pode ser. No fundo são tão responsáveis os críticos como os actores.» Até que enfim!

20. Perguntou Gaspar Simões («Diário de Notícias», «Artes e Letras»): «Entre o formalismo à espanhola e o nihilismo à brasileira, para onde irá a poesia portuguesa?»

26. Escreveu Nuno de Sampaio («A Capital», «Literatura e Arte») a propósito de Agustina Bessa Luís: «N'«A Matança», desfruta com sublime, palpa-se, no horroroso, o inefável.

As pessoas vêem trivialmente, num ombro de mulher, o branco. Todos sabiam que era branco, ninguém se emocionou. Um ombro resplandecente emocionou mais: quem viu resplandecentemente viu intensamente. No ombro transparente já há beleza. Todavia mais beleza que exactidão. Em estilo origi-

nal o qualificativo de ombro é cristalino.» Linhas tortas, linhas cruzadas.

27. Museu Nacional de Arte Antiga: Abertura do curso de Rui Mário Gonçalves sobre a linguagem da pintura e modernismo português.

28. Teatro Nacional de S. Carlos: estreia de *Guerras de Alecrim e Manjerona* de António José da Silva-António Teixeira. Reconstituição de Filipe de Sousa. Encenação de Tomás Ribas. Maestro: Filipe de Sousa.

29. Teatro Vasco Santana e Fundação Gulbenkian: entrega dos Prémios da Imprensa de Teatro e Bailado. Recusa de Margarida Mauperrin.

30. Chegada de Ionesco. Declaração ao «Diário de Notícias»: «sou o mais acadêmico dos anti-acadêmicos.»

fevereiro

1. Transcreve o *Diário Popular* do colóquio com Ionesco no Grémio Literário: «Todas as revoluções, das esquerdas, das direitas, do centro, acabam por resultar na tirania, na opressão. Esse é um aspecto focado na minha última peça, «Macbeth», um «remake» de Shakespeare. O mais que posso dizer é que todos os sistemas do Governo são maus. E eu não sei senão fazer perguntas sobre o que me parecem ser os grandes problemas dos homens.»
... ..
«Sim, estou de acordo: a política passa e os homens ficam...»
... ..
«Há, em todo o Mundo, um teatro que é para o povo e aonde o povo não vai, e um teatro que não é para o povo e que o povo procura. *Burguesia? Não conheço...*»
... ..
«De facto, não quero fazer uma confissão política. Na peça «O Rei Está a

sublinhados nossos / fevereiro

Morrer», não é, evidentemente, a realidade que está a morrer, mas o Homem.»

«Por que não ter entrado para a Academia Francesa? Ali se encontram os últimos homens bem educados que existem neste Mundo. Ali aprendi a ser cortês e recebi o verdadeiro sentido da amizade. Claro que da Academia não fazem parte os grandes nomes da Literatura francesa, mas a minha presença já significa uma pequena alteração. Não uma revolução, mas uma pequena reforma.»

1. O Centro Português de Cinema anuncia as 5 produções deste ano: **A Promessa** de António Macedo, **Brandos Costumes** de Alberto Seixas Santos, **A Ilha dos Amores** de Paulo Rocha, **O Mai Amado** de Fernando Matos Silva, **Meus Amigos** de António da Cunha Telles.

2. Escreveu **Nuno Sampaio** (**A Capital, Literatura e Arte**): «Domingos Monteiro é um escritor sazonal. O livro nasce-lhe com o solstício, pontual ao Advento; e o narrador, como os rapsodos antigos, faz soar na porta dos seus ouvintes um toquezinho discreto e ávido.»

Batem leve, levemente
Como quem chama por mim
Será chuva, será gente?
Gente não é certamente...

2. Escreveu **Ernesto Guerra da Cal** (**A Capital, Literatura e Arte**): «Entretanto, como as obras de Miró alcançam no mercado internacional altíssima cotação (o «Cão ladrando à Lua» está avaliado em mais de 150 000 dólares), ele goza da liberdade de pintar «como le da la real gana.»

2. Escreveu **Luis Miranda Rocha** (**A Capital, Literatura e Arte**): «Depois de Fernando Pessoa, não há na poesia portuguesa um universo poético tão complexo e povoado como o de Raul de Carvalho.»

2. Respondeu a **Editorial Aster** a um inquérito (**A Capital, Literatura e Arte**): «O preço final do livro em Portugal é mais barato do que nos países da Europa Ocidental, nos Estados Unidos e inclusive no Brasil. O público está convencido que é mais caro porque quem compra acha sempre caro, não está habituado a confrontar e criticar, não dispõe de elementos de comparação, para poder concluir que 15 FF (90\$00) é preço mais elevado do que 50\$00.»

2. Escreveu **Pinharanda Gomes** (**A Capital, Literatura e Arte**): «Então uma cultura é principalmente o aparelho de órgãos pelos quais contemplamos o culto universal. Sendo esses órgãos diversos (população, território, língua, psicologia, filosofia), necessariamente que a diversidade de culturas se encontra garantida.»

3. Escreveu **Agustina Bessa Luís** (**Diário Popular, Quinta-Feira à Tarde**): «A alma de Sócrates é uma ferida infecciosa; e, no entanto, parece extraordinariamente bela.»

3. Escreveu **Jorge de Filgueiras** (**Diário de Notícias, Artes e Letras**): «O diálogo estabelecido entre Diônios e Apolo, quando os helenos na sua superestrutura filosófica e teogónica encontram, nos deuses antagónicos e atraídos um pelo outro, a expressão temática e verbal da tragédia, procura, também, na misteriosa dualidade da máscara, ora expressiva, ora enigmática, o drama humano, com o intuito de descobrir, exactamente para o Amor e para a Morte, a missão terrena e extraterrena dos deuses e do homem, esta nos estádios existentes da alma pensante.»

6. Peter Brook em Lisboa.

6. Escreveu **Fernando Luso Soares** em resposta a **Hélder Lima Santos** (**Diário de Lisboa, Suplemento Literário**): «Quando aludia à linearidade da montagem idealista, à não-linearidade da montagem eisensteineana, e à organização narrativa por episódios, como que separados uns dos outros, eu estava seriamente a pressupor que os leitores capazes de se interessarem por aquele meu artigo não podiam ignorar de maneira nenhuma (...) que, segundo o materialismo dialéctico, a realidade se processa «aos saltos.»

6. Escreveu **José Augusto França** (**Diário de Lisboa, Suplemento Literário**): «Por mim, realista que sou, limito-me a constatar a relação entre nós desproporcionada, entre o comércio da pintura e a qualidade da sua produção.»

9. Escreveu **Natália Correia** (**A Capital, Literatura e Arte**): «O Ionesco é um apátrida da pátria da literatura que faz de eunuco no harém das soluções dos ideólogos e dos políticos que vão salvar o mundo.»

«O Ionesco é apenas um dramaturgo, um excepcional tragi-comediógrafo, um bombista da semântica teatral que designifica para significar a caducidade dos pactos. Mas isso é o que menos interessa nesta nossa febra de industriais catequistas da literatura politizada.»

10. Escreveu **Natália Nunes** (**Diário Popular, Quinta-Feira à Tarde**): «Estou convencida de que Bresson não vai largar Dostoiévski tão depressa. Palpita-me que, depois destas «Quatro Noites de Um Sonhador», ele vai continuar a explorar as novelas do ficcionista por excelência, e profetizo: uma das suas próximas produções será uma adaptação da novela «A Dona

de Casa», embora, tal como fez para «Quatro Noites...» lhe dê outro título.»

10. Escreveu **João Gaspar Simões** (**Diário de Notícias, Artes e Letras**): «António Manuel Couto Viana, pelo contrário: chegado ao alto da encosta, não a desce, sobe-a, e sobe-a como que acrescentando ele próprio ao acidente geográfico que tentara escalar desde jovem algo que é como que uma encosta nova, um novo acidente do terreno, seja o que for que lhe não permite «descer», quando pensa que «desce», mas «subir» ainda, e desta feita pelos seus próprios meios de locomoção, de mãos vazias, e um sorriso não só «desesperadamente vigilante» nos lábios gretados pelas intempéries, mas «humoralmente vigilante.»

Camões: «Ola, Veloso amigo, aquele outeiro é melhor de decer que de subir»...

11. Declarou **Ionesco à Vida Mundial**: «O autor, ao virar-se para o homem, tem pela frente um universo múltiplo. Comprometido apenas consigo mesmo, pode adoptar uma das mais alternativas, quer a tratar do homem social quer da sua condição existencial ou outras. Essas opções têm que ser absolutamente livres. Porque obrigá-lo a fazer só ideologia ou só política social? Limitá-lo, carimbando-o como um autor «engagé», é destruí-lo como artista. E quando digo que o teatro deve ser social, não significa que deva ser socialista, fascista ou marxista. Emprego social como o reflexo de um sentimento maior, jamais com um sentido político.»

17. Declarou **Naum Gabo** a **Mário de Oliveira** (**Diário de Notícias, Artes e Letras**): «Estou muito feliz por a minha obra vir até Lisboa e ser colocada nesse admirável ambiente da Fundação Calouste Gulbenkian, que soube superiormente organizar a exposição com os espaços adequados a cada obra. Que diferença da má montagem da exposição de Paris! Aquil tudo ficou certo, lá tudo estava errado. Além de tudo vou encantado com o dr. Perdigão, que me informaram ter sido o homem que soube levantar obra tão grandiosa, como é a Fundação Calouste Gulbenkian, do melhor que tenho visto pelas minhas andanças pelo mundo. Gostei também muito do público português que é muito simpático e expansivo e que tem ocorrido à exposição em grande número e sempre entusiasmado.»

«O Ionesco é apenas um dramaturgo, um excepcional tragi-comediógrafo, um bombista da semântica teatral que designifica para significar a caducidade dos pactos. Mas isso é o que menos interessa nesta nossa febra de industriais catequistas da literatura politizada.»

17. Escreveu **Luis Forjaz Trigueiros** (**Diário de Notícias, Artes e Letras**): «Muito propositalmente escolho para estes apontamentos de hoje o mais recente livro de um poeta que por outras razões e não só as da obra literária pessoal, está presente todas as semanas, bem diversificadamente, nesta página que visionou, criou e mantém, imprimindo-lhe a dupla marca do seu talento e da sua ampla noção do fenómeno literário, sem as diminutivas limitações de ideologia, preconceitos

estéticos ou pessoais, racismos de tribo ou botica que, tantas vezes, vão dando agora ao grande público uma imagem gravemente inexacta da realidade cultural do País. A esta pertence pelo valor intrínseco da sua poesia, a obra de Natércia Freire.»

20. Escreveu **Nuno Júdice** (**Diário de Lisboa, Suplemento Literário**): «Do Gelo safu o regicídio de 1908; do Martinho e da Brasileira safu o Futurismo (em grande parte congelado no fundo das Bibliotecas). Nós, por outro lado, ainda vamos ao Monte Carlo.»

23. Respondeu a **Editora Dom Quixote** a **A Capital (Literatura e Arte)**: «Tal desconfiança relativamente aos novos autores produz nos editores um retraimento nada favorável à revelação de novos escritores. Este é um dos diversos círculos infernais da edição portuguesa. A nossa editora, por exemplo, logo no seu primeiro ano de vida, criou uma colecção exclusivamente destinada a revelar novos autores portugueses.»

A experiência, sob o ponto de vista financeiro, foi tão desanimadora que nos levou a interrompê-la após a publicação da primeira obra. Como se depreende, a partir deste caso particular e do sucedido com outros editores, cada vez se estreita mais o horizonte, já de si nada amplo, com que deparamos os escritores que anseiam uma oportunidade de se revelarem.»

23. Escreveu **Eduardo Prado Coelho** (**A Capital, Literatura e Arte**): «Será estimulante observar de que modo o texto que, em semana anterior, dediquei a «O General della Rovere», se mostrava contaminado pelo que, no filme de Rossellini, se afigura mais datado, e por isso precário: uma retórica humanista que se infiltra no tecido discursivo, o deixa empapar-se e lhe dá um inesperado borbular ético. Que sucedeu, pois? A exaltação que o filme (justificadamente) provoca desfocou o percurso do texto crítico: e assim, à análise que se impunha, e a qualidade da obra exigia, sobrepujaram-se uma afirmação entusiástica da dignidade do homem. Faltou desmontar o mecanismo fílmico que tanta exaltação produz. O comentário, errando, em vez de considerar os processos, limitou-se a fazer ecoar os efeitos.»

24. Início do **III Ciclo Gulbenkian de Teatro** (em 79 cidades e vilas): **Companhias**: Bonecos de Santo Aleixo, Teatro do Gerifalito, Companhia Nacional de Teatro, Teatro de Branca-Flor, Casa da Comédia, Teatro Experimental de Cascais, Companhia Teatro Estúdio de Lisboa, Teatro do Arco da Velha, Teatro Laboratório de Lisboa, «Os Bonecreiros».

25. **Fundação Calouste Gulbenkian**: Antestreia de **O Passado e o Presente** de Manuel de Oliveira e **Pousada das Chagas** de Paulo Rocha.

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

