

jornal de letras, artes e ideias

Ano I n.º 8

De 9 a 22 de Junho de 1981

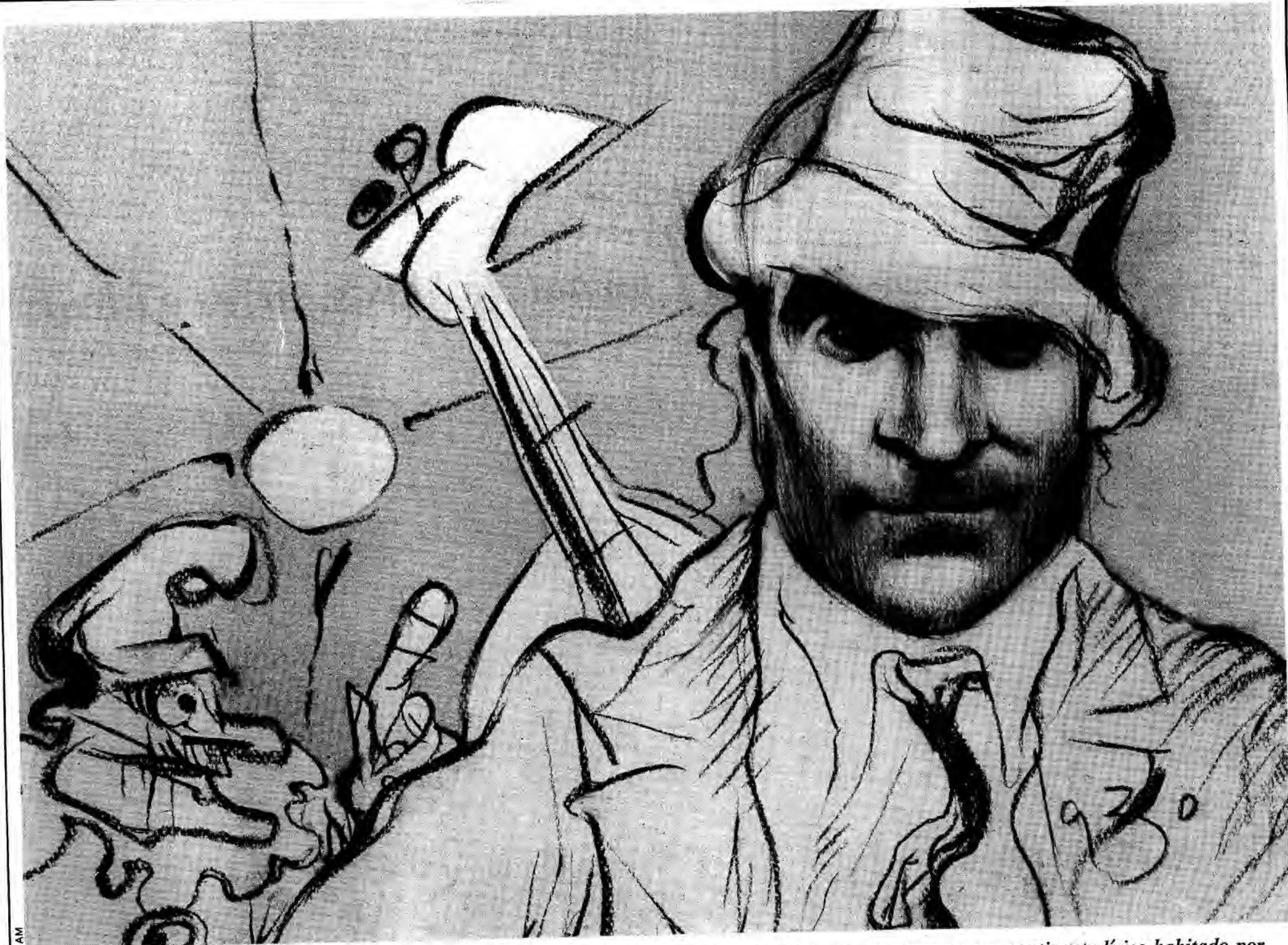
Preço 25\$00

Quinzenalmente, às terças-feiras

Director José Carlos de Vasconcelos



CARLOS DE OLIVEIRA, um inédito. E uma releitura de **NUNO JÚDICE** ■ **JÚLIO / SAÚL DIAS**: dois rostos dum artista ■ **MITTERRAND**, o escritor, visto por **GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ** ■ **ONÉSIMO T. ALMEIDA**: o conceito de filosofia ■ **LUIS BUÑUEL**, íntimo ■ **OBLOMOV**, um texto de **AGUSTINA** ■ O jogo romanesco, por **AUGUSTO ABELAIRA** ■ **ALENTEJO**: o mármore em reportagem ■ Os trinta anos dos «**CAHIERS DU CINÉMA**». Inquérito ■ Actualidade ■ Ilustrações de **JOÃO ABEL MANTA**



Para lá da porta n.º 512 da Avenida Júlio Graça, em Vila do Conde, é bem a terra que não vem nos mapas: um continente lírico habitado por primaveris raparigas, palhaços e poetas. «JL» penetrou ali na intimidade do eng.º Júlio dos Reis Pereira, aposentado do Ministério das Obras Públicas, defrontando-se afinal com

Júlio/Saúl Dias: dois rostos dum artista

M. A. Pina

Era uma vez, em Vila do Conde, uma bela casa, cheia de traços «arte nova» ou, por assim dizer, daquela espécie de estilo que se popularizou em Portugal como «estilo brasileiro» (regressavam então do Brasil os emigrantes, «terno», fulgurantes anéis), decorada com vidros coloridos, exuberante azulejaria, e encimada por duas figuras de faiança, representando uma a pintura e outra a poesia. Tudo começou (quem sabe?) em 1924, quando o padrinho (costuma ser a fada madrinha mas foi o que se pôde arranjar) de uma menina de três anos, Maria Augusta, lhe doou a casa. «Era (quem sabe?) o destino...», diz-se hoje, sorrindo, D. Maria Augusta Silva Ventura Reis Pereira, esposa do eng.º Júlio dos Reis Pereira, funcionário aposentado do Ministério das Obras Públicas. Ambos ali vivem desde 1971; e com eles a pintura e a poesia, a pintura de Júlio (lá para diante vou revelar um segredo) e a poesia de Saul Dias. A memória de algumas coisas muito belas também.

A porta n.º 512 da Avenida Júlio Graça, em Vila do Conde, dá para um país que não vem em nenhum mapa. Habitado por primaveris raparigas, palhaços, poetas; um continente lírico (o leitor desculpará se ponho nisto «literatura» de mais) que, aqui e ali, a memória de faunos, monstros grotescos, a prostituta, o bêbado, o mendigo, perpassam. Onde o maravilhoso (é isto o maravilhoso?) se revela real: não estão ali o pintor e o mode-

lo, o velho, o poeta, a mulher? As árvores, a lira suspensa, o violino (que, afinal, é um cavaquinho)? As janelas, os cortinados, as tintas, os pincéis? A criança, não cresceu ela (hoje é arquitecto)? O pintor não envelheceu, não tem hoje quase 80 anos? Sobem-se as escadas, entra-se na sala de visitas, e passa-se para o lado de lá de qualquer coisa: o pintor (ou o poeta?) por Dórdio Gomes, o «poeta louco», a Senhora do Ó, José Régio, Vieira da Silva, Cruzeiro Seixas, Hein Semke; e livros, livros. O leitor que diria se eu escrevesse que as paredes da casa do poeta (ou do pintor?) estão cheias de aranhões e de ratinhos? ... («Aranhões»: pratos do século

XVIII que têm o nome da sua decoração característica; «ratinhos»: idem aspas, dos séculos XVIII e XIX, pelo menos os das paredes, das oficinas de olaria de Coimbra, trazidos do Alentejo, para onde os rurais do Centro, os «ratinhos», os levaram migrando para as colheitas do Outono).

Já lá vão dois longos parágrafos e ainda só estou na sala de visitas; vou apressar o passo e a escrita, percorrer rapidamente o corredor, descer as escadas da cave até ao «atelier» do pintor. Depois, antes de sair, passarei pelo escritório do poeta, e tomarei os últimos apontamentos na papelaria onde ele e «o Régio» estudaram até ao 5.º

ano, à luz insegura (a memória dos poetas guarda as coisas efémeras) de um candeeiro de azeite.

Homem, mulher e flor

Estou, pois, no atelier. Cheio de «júlios» (no quarto do filho: «Aquilo com que quero ficar trago para aqui; somos perseguidos pelos amigos que querem levar tudo...»). Guitarras, flores, árvores, mulheres, imponderáveis poetas, o vermelho, o verde, o rosa, o azul, o amarelo. «Quase sempre feitos muito depressa, alguns em 4 ou 5 minutos, mas ando há 40 anos a fa-

JL

Director
José Carlos de Vasconcelos

Coordenadores
Augusto Abelaira, Eduardo Prado Coelho e Fernando Assis Pacheco

Orientação artística e ilustrações
João Abel Manta

Grafismo
João Segurado, José Pinto Nogueira e Joaquim de Brito

Colaboram neste número:

Agustina Bessa-Luis, Ángel Fernández Santos, António Macedo, António-Pedro Vasconcelos, António Sena, Carlos de Oliveira, Fernando António Almeida, Fernando Dacosta, Fernando Ricardo, Gabriel García Márquez, Irineu Garcia, Iúri Lótman, João de Freitas Branco, João Lopes, João-Mário Grilo, José Manuel Zaluar Nunes Basílio, Lauro António, Luís Almeida Martins, M.A. Pina, Manuel Beça Múrias, Maria João Brilhante, Maria Regina Louro, Michel Mardore, Nuno Júdice, Onésimo Teotónio Almeida, Rui Mário Gonçalves, Soledad Cano, Urbano Tavares Rodrigues e Vasco Graça Moura.

Fotografia
Joaquim Lobo e Inácio Ludgero

Redação: Av. da Liberdade, 232 — r/c — 1200 Lisboa. Telefones: 57 45 20 / 57 45 93 / 57 46 43. Telex: 18386

Propriedade: José Carlos de Vasconcelos

Administração, Publicidade, Serviços Administrativos e Comerciais — Publicações Pró-jornal, Lda. — Rua Rodrigues Sampaio, 52, 2.º — 1000 Lisboa. Telefones: 404 37 / 412 60 / 53 60 05.

Direcção de Administração: António Gomes da Costa, Henrique Segurado Pavão e José Silva Pinto.

Composto na Intergráfica — Publicidade e Artes Gráficas, Limitada.

Impresso na E.P.D.P. (Empresa Pública do Jornal «Diário Popular»).

Distribuição: Di-jornal — Distribuidora de Livros e Periódicos, Limitada. Rua Joaquim António de Aguiar, 64, 2.º direito — 1000 Lisboa. Telefones: 65 73 50 / 65 74 50.

Boletim de assinaturas — pág. 15

Tiragem média do mês de Maio
30 750 exemplares



zê-los; cada um levou-me, afinal, toda a vida a fazer...»

Os mais antigos têm 60 anos, o mais novo quatro dias. Diz-me D. Maria Augusta a meu lado: «Ele faz isto como come e como bebe.»

Quem subitamente se encontra assim, rodeado de fugacidade e de ternura por todos os lados, não poderá deixar de passar à margem da biografia, do «currículo», da crítica, e de ficar-se, mais ou menos jornalisticamente, se é que isto significa alguma coisa, metade pelo encantamento metade pela curiosidade; pego portanto nos estudos cheios de emendas, nas tintas-da-china «naives», nos óleos (quem diria?) surreais «há anos em meio», nas luminosas aguarelas com poetas e raparigas, e encanto-me. Há apenas quatro dias Júlio pintou este que tenho na mão: «ela» surge à janela («Repare que tem uma criança nos braços, é a primeira vez...»), o poeta flutua ofertando-lhe uma rosa. «Sei que isto está à beira do abismo, do adocicado, o Charlot...» A frase fica em meio. Ao lado, em caixas, alinham-se as aguarelas holandesas, os lápis de cor checos comprados em Paris que, ao longo dos anos, como num sonho, vêm fazendo este imenso «amor que não há», mudo e transparente: um homem, uma mulher, uma flor.

À procura do próprio rosto

A um passo para o lado e a 50 anos para trás, em espessas pastas, centenas de desenhos: Grosz, o expressionismo alemão, talvez até Bordalo («Naquele tempo a caricatura foi um dos meus entusias-

mos...»). Se os últimos anos são das luas, do sol, dos arlequins (e das mulheres, e das flores), se a década de 50 é a do aparecimento da «mulher», se 1932 é o ano do nascimento do poeta (em 1932 Saul Dias publicou o seu primeiro livro), há 60 anos Júlio compungia-se e revoltava-se com a sordidez das relações sociais, com o imundo mundo dos poderosos, com o grotesco e o trágico do quotidiano urbano.

Neste longo percurso, aqui e ali, inquietas hesitações, incursões cubistas, futuristas, surrealistas e, do desenho, do óleo, da aguarela, à colagem, ao carvão, à cerâmica; Dufy, Matisse, Chagall, Klee («Fui dos primeiros admiradores do Klee»); e quantos músicos, quantos vagabundos, quantos poetas! Alguém anda nestes quadros à procura de alguma coisa; eu julgo que do seu próprio rosto.

— Depois da morte do irmão, conta-me D. Maria Augusta, esteve onze meses sem pintar.

E Júlio:

— Não era capaz...

— Um dia, finalmente, aparece-me com um desenho, vem do atelier com um desenho e diz-me «Fui capaz!»

Do seu próprio rosto, dizia eu; do rosto interior das coisas. Saul Dias diz: «Essência»; o que dizem o branco «essencial» dos desenhos, a cor que canta (José Régio) nas aguarelas de Júlio?

Um pintor, dois pintores

A morte de Régio, que tão profundamente marcou o pintor e o poeta (não ilustrou Júlio os livros de Régio, desde os

Poemas de Deus e do Diabo, não «ilustrou» Régio os desenhos, a «Música» do «meu irmão Júlio», e Fernando Pessoa não julgou ele que Saul Dias «fosse» José Régio?), teve uma «consequência (?) inesperada». Os «marchands», os colecionadores, ainda não tinham dado por Júlio, nem pelo que, sobre ele, escreviam Vergílio Ferreira, Adolfo Casais Monteiro, Raul de Carvalho, Mário Dionísio, José-Augusto França, o próprio Régio; subitamente deram.

Sete ou oito dias depois da morte de Régio, começou a corrida aos quadros que Júlio, durante anos, arrastara consigo de casa para casa. Hoje, o colecionador mais antigo de «júlios», o eng.º Júlio dos Reis Pereira, tem que disputar diariamente a outros colecionadores («e aos amigos») as obras do pintor, as do passado como as recentes. E Júlio (ou é o eng.º Reis Pereira?) fala-me alvoroçado dos seus quadros que conseguiu não vender, e dos outros seus que vendeu e que agora não consegue comprar...

E mostra-me mais quadros. Fala-me de como pinta, frequentemente «with a little help» de Chopin, de Beethoven, do «jazz», do Programa 2 da «Emissora»; como alguns nascem «de jacto» e outros duram anos («Trabalho em alguns nascem há mais de 12 anos»), porque «obra perfeita é obra morta».

E, de súbito, a revelação (eu tinha prometido, no início, um segredo):

— Agora, há um ano, há uma nova pintora cá em casa...

D. Maria Augusta protesta; Júlio consegue finalmente levá-la a mostrar uma pasta cheia de coloridos guaches abstrac-

tos. E sei que ele é o principal entusiasta e o mais severo crítico desta pintura; D. Maria Augusta tem «a mania da cor», Júlio da severidade e do rigor, a pasta de D. Maria Augusta vem sendo, em resultado, o lugar simultâneo da paixão e da crítica e os quadros que me exhibe os que, dia após dia, vão sobrevivendo à impiedade de uma e de outra.

A carta de Pessoa

Júlio tinha-me dito, dos seus desenhos, que muitos deles «são poesia». Saul Dias dir-me-ia, depois, que muitos dos seus poemas são cor; e que também neles há «o amor que não há» dos quadros de Júlio.

Os desenhos da série «poeta» pesarão decisivamente no «prato bom» da balança do julgamento do pintor; e os poemas de Saul Dias estão junto deles. (Leia o leitor o inédito de Saul Dias que se publica junto, que o poeta escreveu para a entrega do Prémio da Crítica no ano passado).

Fernando Pessoa, que recebeu das mãos de Saul Dias, no distante ano de 1932, os poemas de **mais e mais...**, escreveu-lhe dizendo que, se não eram de Régio, esses poemas certamente «chegavam aos calcandares» deste. («Não sei se isso era elogioso, se depreciativo...», receia, sorrindo, Saul Dias). Para o poeta, contudo, a poesia é apenas uma coisa imensa: alegria.

E solidão:

— Não escreve nunca poesia quando eu estou; ao pé de mim nunca faz poesia, só sozinho. — E não são uma queixa, as palavras de D. Maria Augusta. ■

Nos dois pratos da balança

Há dez anos, na última parte de uma entrevista na Televisão, eu visionei uma cena do Juízo Final, na altura em que eu estava a ser julgado. Diante de mim estava uma grande balança, em cujos pratos iam sendo lançados, num as minhas más acções, os meus pecados e no outro algumas minhas acções consideradas boas e quaisquer actos a meu favor. E eu via, apavorado, que o prato dos pecados, mais carregado ia baixando, baixando... Que colocar então no outro prato para que o seu peso excedesse o do primeiro? Uma ideia surgiu-me: a de nele colocar os meus desenhos da série «Poeta» que eu considerava o melhor que havia feito, e nos quais é contada uma singela história de amor (um amor que não há, como dela disse o poeta Raul de Carvalho) história contada e recontada durante dezenas e dezenas de anos (quase tantos como a minha vida vai tendo). Corri a buscá-los e atirei-os para o prato bom da balança. E, graças a essas folhas de papel cobertas com rabiscos a tinta-da-china, ele foi, por sua vez, baixando, baixando... E eu descrevia já o Diabo, raivoso, por ver que uma alma lhe fugia.

Hoje, passados dez anos sobre essa antevisão, uma dúvida me assalta: terão ainda esses desenhos peso suficiente para forçar a descer o prato? No entanto, há o seguinte: a tal história de amor não foi contada só nos desenhos. A figura do «Poeta» também perpassa, e muitas vezes, nos versos de Saul Dias. Deles também se desprende uma história que, embora contada de forma diferente, é afinal a mesma.

Chegado a este ponto quero fazer uma observação: embora as artes plásticas me tenham ocupado muito mais tempo do que a poesia, a verdade é que foram os versos que mais alegria me deram (refiro-me à alegria interior que se sente quando uma obra realizada ou em realização nos sai bem). Não sei explicar isto, mas assim tem acontecido.

Vou contar um caso verídico, comigo acontecido: um dia, já lá vão uns 25 anos, residindo em Évora, tive de realizar um

trabalho numa vila do distrito de Beja, onde pernoitei. No dia seguinte ao da chegada, no começo da tarde, enquanto na estação de caminho-de-ferro esperava o comboio para o regresso, uma poesia foi surgindo. O tempo estava magnífico, a grande planície alentejana estendia-se toda amarelo sob um sol radioso, havia ao longe uns leves fumos de queimada...

De súbito fui interrompido por um ferroviário que, pegando na minha mala desatou a correr, berrando-me: vamos apanhar outro comboio, porque o que aqui devia passar descarrilou (nessa época houve vários descarrilamentos no distrito de Beja, como os jornais de então

noticiaram). Tratei de o acompanhar, levando eu uma pasta bastante pesada, numa corrida de cerca de um quilómetro até atingir, esbaforido, uma velha carruagem de um comboio em formação. Depois seguiu-se uma série de demoras, mudança para outro comboio, apertos e eu que pensava estar em Évora ao fim da tarde, só cheguei depois da meia-noite. Alguém dirá: que grande aborrecimento. Nada disso. Eu estava radiante. É que durante todo esse longo e acidentado percurso eu ia trabalhando na mente a tal poesia iniciada na gare: fixando um verso que surgia, uma palavra que se me impunha, acrescentando, alterando, eliminando, tomando mesmo de vez em quando um

pequeno apontamento... e com isto nem dei conta dos imprevistos que se sucediam nem das horas que iam passando. Essa poesia veio a ser publicada no livrinho «Gérmens», intitula-se «O Pequenininho Poema» e começa assim:

Sinto-me hoje feliz: / prendi-te num pequenininho poema, / tal uma borboleta / entontecida / num raio de sol primavera...

e termina:

E, no seu ombro, puserá a mão quieta / do anjo da guarda da sua infância.

No quarto da simpática e modesta pensão onde passei a noite lá estava emoldurada aquela conhecida oleografia em que uma criança atravessa um regato passando por uma estreita tábua sob a vigilância atenta do seu anjo da guarda.

Alguém também dirá: tantas horas às voltas com «O Pequenininho Poema»! Não serão horas a mais? Talvez sim e talvez não. Para mim não.

Com este relato da génese de «O Pequenininho Poema» deixei por concluir a tal história do Juízo Final, tendo-a interrompido na altura em que eu exprimia a dúvida de que, passados dez anos sobre essa antevisão, os desenhos da série «Poeta» teriam o mesmo peso, ou seja o peso capaz de fazer baixar a meu favor o prato da balança.

Agora essa dúvida dissipou-se. Sinto-me confiante, com redobrada confiança motivada pela distinção atribuída à minha pequena «Obra Poética» e pelo que aqui se está a passar. Quando, no Juízo Final, chegar a minha hora, eu irei prevenido: numa das mais levarei os desenhos da série «Poeta» e na outra os versos de Saul Dias. E lançarei os dois no prato da balança.

Muito obrigado.

(Texto até agora não publicado, e que foi lido por Saul Dias em 27/1/81 na Sala do Conselho da Biblioteca Nacional de Lisboa, por ocasião da entrega do «Prémio da Crítica-80» atribuída à sua *Obra Poética*, «ex-aequo» com *O Incêndio dos Aspectos*, de António Ramos Rosa). ■





Carlos de Oliveira: viagem à roda de uma colmeia

Nuno Júdice

Releio «Uma abelha na chuva» (8.ª edição) de Carlos de Oliveira. E o que encontro é um texto que irresistivelmente reconduz à imagem, não só pela contaminação que a escrita sofre de um rigor que dir-se-ia exigido por um desejo de planificação cinematográfica ou de *mise-en-scène* teatral, mas também pela economia verbal que reduz a descrição a um esqueleto para se concentrar na acção e no diálogo.

«O ruivo tinha acendido a lanterna da charrete e o clarão batia na lombeira da égua lustrosa de suor e chuva» (p. 19); «avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes sussurradas» (p. 24); «Álvaro Silvestre afundou-se nos almofadões da cadeira de verga, ao pé do lume» (p. 43) — exemplos, entre tantos outros possíveis, de notações puramente visuais, fazendo apelo à imaginação primária do leitor. Primária ou — diria melhor — primordial. Porque nesta visualização e no recorte da acção nas suas linhas mais simples, reduzindo a psicologia a subtis notações de atitude, o romance vai de encontro às suas raízes épicas (Jacinto é «o ruivo» como, na «Ilíada», Heitor é «o do capacete cintilante») e míticas (mestre António identifica-se com Édipo na cegueira — ambos ignorando que é a sua própria carne que matam ao cometerem o crime, executores o primeiro da filha e do neto por nascer, o segundo do pai).

Essa primordialidade se encontra ainda na animização da natureza, bem expressa na sequência da tempestade em que o vento, a escuridão e os relâmpagos incarnam uma função oponencial ao

desígnio do cego de se desembaraçar do cadáver de Jacinto; ou na mitologização da realidade — as forças infernais estão vivas na terra, a luta de Álvaro Silvestre com a mulher transforma-se na luta mítica entre a Vida e a Morte.

Todos estes aspectos nos reconduzem do mundo aparentemente referencial, «realista», de Corgos, para um universo que nos leva de encontro à própria madrugada da narrativa, nascida de uma insónia dolorosa da imaginação de que é significativa metáfora a atitude de Silvestre que, nessa insónia, omnipresente como o narrador que vê sem ser visto, ouve ser ouvido, testemunha a relação e o diálogo entre Jacinto e Clara, e congela a tragédia dentro da ficção que irá destruir o amor de ambos. Ele será, assim, o *deus ex-machina* da tragédia de Clara, operando simultaneamente um transfert do seu conflito interior para o Outro — o cego, o que tem a determinação e o destino de resolver dramaticamente o conflito — o que lhe permite uma momentânea trégua consigo próprio.

Outro início nos revela não estarmos perante um texto linearmente realista (se é que tal texto existe). Silvestre, no início do romance, entra num jornal — o lugar da realidade — para mandar publicar uma notícia que ele próprio redigira: sinal de que existe, de que pertence ao mundo da realidade. Mas a intervenção da mulher, ao impedi-lo de publicar a notícia, vem restituí-lo ao mundo da ficção, do imaginário; e a viagem que eles efectuem no regresso de Corgos a casa, viagem numa charrete puxada por uma égua, num ambiente líquido (a chuva, a lama), se por um lado evoca a viagem para o inferno — saída do mundo «real» de Corgos para voltar ao mundo infernal do Montouro, da Casa — por outro lado não

deixa de lembrar Murnau, no «Nosferatu», quando o protagonista é levado de carruagem para o castelo de Drácula e a legenda que ilustra essa sequência nos diz: «E quando atravessaram a ponte os fantasmas vieram ao seu encontro» (cito de cor).

São esses fantasmas que vêm ao encontro da imaginação dos personagens de Carlos de Oliveira: o fantasma sexual de Maria dos Prazeres que se materializa na figura de Jacinto que «de encontro à noite, parecia uma moeda de ouro»; ou os fantasmas de morte de Álvaro materializados heracliteamente no curso da água-tempo: «Primeiro, a fonte brotou tenuemente, muito ao longe, na infância; depois, a água mansa turvou-se ao longo do caminho, do tempo, com o lixo que lhe foram atirando das margens; e agora é cachoante, escura, desesperada». Os dois fantasmas opostos — Eros e Thanatos, Vida e Morte — conjugam-se na imagem da égua ferida. E é essa conjugação — metáfora da relação, também ela ferida de morte, Maria-Álvaro — que Maria agride ao empunhar o chicote para malhar no lombo da égua, com as lágrimas em baga pela cara, os cabelos soltos, manchada do ouro baço da luz (...) bela, quase terrível».

Esta imagem da mulher transmite-nos um feminino opressivo, dominante, castador, que se manifesta para Álvaro na figura de Maria dos Prazeres («ocorreu-lhe então esta ideia que o gelou de pavor: quem sabe se ela não é a própria morte», p. 74) e se prolonga na conotação simbólica água-morte (o cego e o servente arrastam o corpo de Jacinto para o deitarem ao mar, Clara afoga-se num poço). A contestação do feminino acompanha em Álvaro o processo de contestação de si próprio e da ordem que o cerca. Tendo transgredi-

do (por instigações da mulher) a moral dominante (rouba a Igreja-Mãe, rouba o irmão) sente-se tomado daquilo a que se poderá chamar o «complexo do filho pródigo» e que se manifesta na tomada de consciência pelo primogénito de que o seu lugar vai ser posto em causa pelo regresso do irmão «pródigo» Leopoldino. Ele vai então culpabilizar-se ou transferir a culpa para os outros (o cego, a mulher) por não encontrar argumentos «racionais» para se justificar.

A invasão do pátio da casa por populares «como demónios irritados» vem justamente acentuar o irracionalismo subjacente ao pensamento de Álvaro e reforçar o argumento de autoridade como única saída possível num quadro social que lhe é favorável — é o recurso à denúncia do regedor que «não foi capaz de ter mão nêles» ao presidente da Câmara. A ordem social surge assim como a situação em que as forças malélicas, infernais, estão dominadas ou podem sê-lo; o mundo estável é o da repressão dos impulsos de mudança, os impulsos geradores. E resulta daqui o outro aspecto malélico (diabólico) do Feminino — a sua capacidade procriadora.

A discórdia no interior de Álvaro impede-o de se consumir como marido no lugar da *coincidentia oppositorum* (masculino-feminino, Pai-Mãe) que é a Casa. Rejeitado pela mulher, que se fecha no quarto, ele erra pelo espaço (interior e exterior) da Casa, tomando contacto com uma proliferação excessiva, corrupta, que tenta impedir (a denúncia do amor Jacinto-Clara é uma forma inconsciente de impedir a reprodução). A proliferação é excessiva pelo excesso do líquido que provoca o apodrecimento das folhas no chão, das laranjas nas árvores, ou o musgo «interior» («rói-o o pecado como rói o

musgo a concha da lapa»). A imagem englobante dessa fertilidade corrupta é a do corpo no caixão com «o fervilhar irreparável dos vermes» (p. 60) — e a obsessão de construir um jazigo, bem como a necessidade do brandy para se embebedar, são formas de se libertar pelo «aéreo» (os «espíritos» do álcool; ou: «num jazigo sempre se fica cá fora ao ar e à luz», p. 64), de evitar não tanto a terra como a permeabilidade da terra à água, a lama procriadora de vermes, o cadáver-estrupe.

São estéreis, de resto, as relações que encontramos no romance além de Jacinto-Clara (esta a excepção à esterilidade e que por isso será «cortada» pela denúncia

de Alvaro). Essa esterilidade assenta em fundamentos éticos numa primeira instância: em Maria-Alvaro temos a desigualdade do sangue (união de conveniência entre a aristocrata arruinada e o plebeu enriquecido que vai «corromper», sujar, a limpeza do sangue de Maria — que vem significativamente da «casa de Alva» e que, ainda ligada ao pai, vem «toda de branco»); no caso do padre Abel e de D. Violante há o óbvio interdito religioso e social; no caso do dr. Neto e de D. Cláudia há razões hereditárias — o casamento é adiado ad aeternum pelo receio da união de um «heredo-sifilítico» com uma «constituição linfática, fragilíssima; pois bem, casamo-nos e depois que filhos dei-

taremos ao mundo? Saltava daqui para as implicações morais: não me parece justo chamar à vida um ser doentio, deformado ou louco» (p. 55).

Mas, mais profunda do que a objecção moral, é a imagem fantasmática da mulher totalitária, do feminino castrador, que impede a relação. A abelha surge como a central metáfora misógina do romance — a abelha que provoca a morte do macho que a fecunda (caso de Jacinto e Clara); e o dr. Neto, único personagem «positivo», lúcido, é um criador de abelhas — domestica o feminino. A imagem final da abelha dominada pela chuva, frágil, espezinhada, que a voragem acaba

por levar com as folhas mortas aparece, assim, como o culminante momento de catarse da tragédia — exorcização do fantasma castrador da Mulher-amazona, do Feminino.

E é no nome da Casa que esse instante final encontra o seu reflexo: Montouro, isto é, monte-ouro, terra (propriedade) e ouro (dinheiro), palavra que tem ainda a sugestão fónica de *monturo*. É o lugar inicial, o caos da indiferenciação de onde parte a antítese que Álvaro vive conflituamente com Maria (o ouro nasce do estrume) e é o lugar aonde tudo regressa (a abelha-ouro-Feminino arrastada pela lama).

Enquanto escrevia Finisterra: paisagem e povoamento, Carlos de Oliveira ia escrevendo também, paralelamente, as suas reflexões até agora inéditas acerca dos problemas que o romance levantava. O texto que se publica pertence, pois, aos arquivos do seu próprio laboratório romanesco e, se por um lado pode contribuir para a melhor compreensão da obra acabada, pelo outro revela-nos um pouco dos subterrâneos da criação.

Cosmogonia

P primeira experiência: dar o dom da fala aos grãos de areia que tenho sobre a mesa. É um simples teste, mas nunca mais se calam. Sustos, abusos, sobressaltos, por culpa do vento: acorda-os alta noite, transforma-os em grandes penedias (ocas, felizmente) e atira-os contra as vidraças da criança. O demónio numa teologia arenosa.

Esta experiência altera (claro) a prática da escrita, inicia um processo de metamorfoses que vou utilizar e controlar. Verbos (e acções) minuciosos. Por comodidade, passo à representação naturalista da paisagem. Executo-a com areia real. A cinza, o sal, são expedientes (ou, melhor, imprevistos). Modelo algumas dunas sobre a mesa de pinho e subentendo o resto: florestas soterradas, estratos de argila. Posso obter também elementos directos de imitação: carbonizando lenha, recolhendo barro. Mas não vale a pena. A areia, sim, é essencial. Restrinjo a noção de «essência» ao mundo narrativo: parto apenas destes grãos e deduzo-a por exclusão de partes. Mesmo assim, pretendo um sistema planetário, uma cosmogonia.

Acabado o trabalho, empurro a mesa para a câmara escura, onde a criança nunca entrou quando as imagens tomavam forma e corpo (quer dizer, aparência). Proibição paterna, que se estende aos leitores (futuros) do romance. Não terão privilégios. Mas têm o exemplo da criança: mediu e comparou fenómenos; propôs hipóteses; partiu de coisas (ou nomes) parcelares: cuvetes, papel sensível, chapas. Explicar os grãos luminosos que surgem no corredor? Meçam, comparem, imaginem. Entretanto, anoto o aparecimento da luz, a nova metamorfose dos grãos.

Reparo então que falta qualquer coisa neste universo. A maquete espera com impaciência os seus corpos celestes. Continuar, portanto, a história das transformações: fazer (de grãos rugosos e irregulares) esferas perfeitas. Levitá-las, organizá-las num sistema, como os astros. Erguer a cúpula da criação.

Recordo a teoria das cores, que perturba (e ordena) todo o romance. Anterior à cosmogonia, exprime-se em corpos granulados. Talvez um jogo de identidades. Variar os tons da luz irradiada pelos grãos de areia. Branco, prateado, violeta-disperso, fulvo, dourado, cor de mosto. Lembram, por esta ordem, outros grãos do livro: bagos de arroz (na saliva do executor fiscal); uma pedra de sal; o travessão descontínuo (e os seus nódulos coloridos); um grão de areia, propriamente dito; os nódulos de lá na camisola roxa, ao alvorecer. Adoptar as tonalidades, prever um ritmo de alternância. Consigo deste modo formas esféricas e rotativas (na aparência). Movimento real de cores: acelerando-o, gera a uniformidade e a dupla ilusão de óptica, já prevista. Registro as metamorfoses antes que me esqueça.

Mais tarde, encontro algumas linhas

de Jorge Luís Borges com uma esfera (enganadoramente) parecida. Julgamos que se move ao reflectir as coisas existentes: todas as coisas, todos os ângulos de visão. Mas não há alternância nem variações de fulgor ou tom. Não há metamorfoses. Não se insere em nenhum projecto aberto (o mundo já foi criado para sempre). Considerar ainda designios e diferenças entre espelho e foco produtor, teologia (exotérica) e matéria a auto-organizar-se em sistemas estelares. Trata-se duma coincidência à superfície, duma tangente. Embora a técnica geológica da escrita (estratos sobre estratos, leituras para ser afastadas sucessivamente até chegar ao fundo) implique referências culturais de vários graus e origens: voluntárias, expressas, alusivas, inconscientes, fortuitas, submersas. Ou casuais (como esta).

Os grãos de areia alcançam finalmente o estatuto de astros. Alguns, apenas. Interessa pouco deslindar que predestinação (ou jogo mecânico de forças) os designou. Passatempos de obscuridade, leis

iniciais? Prefiro o esplendor precário destes grãos. Dou à palavra esplendor (por todo o horizonte) uma dureza de minério e, ao mesmo tempo, a transparência da névoa (do vidro). O mundo nasce, na sua geometria extrema, sem caos nem confusão. Quase abstracto.

Cores movimentadas sobre grãos, ilusões de óptica, etc. Simples? Produto depurado duma reacção (elementos postos frente a frente: filtragens, fórmulas, resíduos), a simplicidade custa a analisar, mas às vezes é um jogo infantil (para se tornar mais intrigante). O encadeamento deste caso pressupõe duas imagens de cinema. Na primeira (a branco e preto), a tela cor de cinza, os círculos luminosos; de súbito (focando as lentes), objectos comuns: faróis, candeeiros, lâmpadas, velas, fósforos acesos. Os círculos escondem (num halo fixo) contornos, formas, «realidade». Na segunda imagem (filme a cores), a bola de cristal (imóvel), a esfera dos videntes, recebe (reflectindo-o) o futuro dos personagens: incêndios, naufrágios, doenças (por exemplo). E essa pro-

jecção contínua de fotogramas «obriga-a» a «girar». Conjugo os processos das duas telas. Invertendo o primeiro, parto do grão de areia para o círculo, da forma irregular para a perfeita, ambas com luz própria (a desfocagem amplia-a, não a extingue). Sobreponho ao círculo da primeira tela a esfera da segunda, abstractizando cada imagem colorida, reduzindo-a a um mero tom, e inverte o foco produtor: imagens (tons) não vêm do futuro, nascem da própria esfera. De facto, infantil. Os astros estão criados. Eles, a sua luz. Falta organizá-los e criar o céu.

Janela aberta, não a apagar-se na praça (também circular). Acima do horizonte (colinas, silhuetas de casas), o outro céu, as outras estrelas. Nevoeiro estagnado, onde poisam as casas mais altas. Um bloco de tijolo; e, no entanto, linhas ondulando correm-no de ponta a ponta, sob a superfície incrivelmente lisa. Gráfico dum sismo que não chega ainda à camada exterior. Tingindo toda a arquitectura (casas e nevoeiro que a sustém), a lua cor-de-rosa queimado é um fragmento (um grão) a desprender-se da paisagem: a mesma textura, o mesmo tom.

Procuo levitar os meus astros e o momento sugere-me a ascensão espontânea, o livre arbítrio que posso dar-lhes. Mas sugere mais: a analogia inesperada (insidiosa) com um quadro de Klee. Ou mais ainda, porque tenta imitá-lo. As cores variam, o desenho, idem. E contudo a estrutura, a solidão, o astro (fragmento pré-circular das casas: cor e matéria idênticas), não diferem muito. Melhor, diferem nisto: Klee está antes e depois, cria do «nada», salta a metamorfose real, propõe a decantação das formas, reorganiza-as. Não fui bastante claro. Duas línguas, dois mundos paralelos. Entre eles, o que penso é fluido (fugidio), e ambos o atraem. Como evitar os equívocos, as confusões? Se a realidade imita a arte, não o faz aqui de modo radical, mas temporal. Vi o quadro de Klee há anos, antes de viver neste quarto e me terem surgido pela primeira vez o nevoeiro, a lua, as casas, exactamente nestas circunstâncias. Por outras palavras, a realidade imita agora a paisagem do quadro. E de repente (maneira abrupta de conhecimento), recordo-o, identifico-o. «Um lugar de eleição» (1927, aguarela e desenho): «La sphère a facettes de la pleine lune, les maisons d'une ville idéale.» As imagens, as metamorfoses (grãos de areia, círculos, esferas, astros) vieram depois dele. E todos nascem dele. Espécie de «iluminação» prevista há muito no romance: «O réverbere entre as nuvens chega para abrir uma fenda (irreparável) na memória.»

O nevoeiro explode ao retardador: cidade e céu desaparecem. Na linha das colinas (provavelmente) vê-se um traço gaseoso. A manhã que nasce? A chama do fósforo que risquei há pouco? Golpeou-me os olhos, e a cicatriz (luminosa) imita o horizonte. Não me espantaria muito se a sombra de Klee perpassasse também, com a «solenidade das nuvens», nos dois céus (prováveis) da cosmogonia.



Duma espécie de expressionismo exacerbado a um simbolismo «do avesso», eis a trajetória de Gottfried Benn, nome grande da lírica alemã deste século, nascido, como Pessoa, em 1888.

Benn ou o nada no coração das coisas

Vasco Graça Moura

A primeira fase da poesia de Gottfried Benn caracteriza-se por uma espécie de expressionismo exacerbado e mórbido, inspirado na degradação física do humano: a doença, a morte, as cenas do teatro anatómico, como aliás o título do seu primeiro livro, *Morgue* (1912), logo deixa entrever. Esta poética vem impregnada de vestígios do sofrimento humano, mas **quando já não há quem sofra**, ou quando a dor já destruiu o homem; o poeta coloca-se numa posição de total distanciamento sentimental ou afectivo, não vibra romanticamente de indignação ou solidariedade, nem se implica no que diz, salvo na procura da perfeição estilística; descreve com exactidão um universo de contrastes crus e repugnantes, enumera friamente os objectos ou os rostos humanos que se lhe depa-ram. É evidente que os teatraliza... em termos de teatro anatómico: se os religa ao que foram ou ao mundo a que pertenceram, fá-lo para explorar contrastes que contêm em si um potencial dramatismo. Mas tudo isso a frio, recusando qualquer investimento em cargas simbólicas, sem



Gottfried Benn: duas guerras e a experiência nazi, a que aderiu por equívoco — para logo se arrepender

qualquer empatia ou cumplicidade, antes em tom quase sardónico. O limite da violência do quadro é o da qualidade da forma; aquela prenuncia outras destruições do humano e dos seus valores a que o século assistirá. Na sua implicação unicamente estética, Gottfried Benn mantém-se sob o signo da indiferença e talvez este-

ja aqui o traço comum que liga as suas primeiras criações ao resto da sua obra.

Do expressionismo dessa primeira fase, Benn evolui até uma espécie de simbolismo do avesso, isto é, da utilização de uma série de processos do simbolismo, muitas vezes hauridos nas suas próprias teorias em que biologia e história se combinam numa espécie de **organicidade**, perigosamente totalitarizante nos seus fundamentos e nas suas conclusões (como aliás algumas peripécias biográficas viriam a demonstrar), para chegar à intuição de que é o nada o que está no coração das coisas e no cerne da vida humana, a uma concepção do **homem sem conteúdo moral e filosófico que vive só pelos princípios da forma e da expressão**, como ele próprio diz a propósito de Nietzsche.

A metafísica de Gottfried Benn orienta-se para a pura negatividade, em que, como diz Giuliano Baioni, **às formas históricas, imersas no tempo e sobrepostas no tempo, ao facto inelutável da consumação, da decadência e da morte, ele oporá a forma da obra de arte, a imobilidade do objecto sem tempo que o homem coloca no espaço como suprema estilização do Nada**. Os deuses são um pouco os agentes de uma poética do **pressentimento** visceral dessa essencialidade negativa em que

o principal interlocutor do poeta é ele próprio. Raras vezes o seu **tu** implica uma alteridade objectiva. O **obsuro**, substantivado, é uma das personagens do seu drama, espécie de matéria plástica de que se engendram as formas e, sobretudo, as formas estéticas, na pureza que as opõe à irracionalidade de qualquer destino humano e à contingência da História. Tudo isto joga numa linguagem belíssima, que não desdenha integrar termos estrangeiros, ou fabricar palavras quando é preciso, e muitas vezes recorre a motivos e formas de tipo tradicional. Nascido em 1888 (como Fernando Pessoa), Gottfried Benn atravessa duas guerras e uma experiência nazi, a que, num enorme equívoco, aderiu em princípios dos anos trinta, para logo se arrepender e passar a vítima dela. Morre em 1956, a 7 de Junho.

Os textos apresentados a seguir pertencem a um conjunto que, sob o título **50 poemas de Gottfried Benn** será publicado dentre em breve. Mantive os esquemas estróficos (mas há um verso a mais na 1.ª estrofe de **A ti tudo tens de dar**) e rimáticos (salvo em **Moral de artista**, que é, aliás, uma espécie de «autopsicografia»). Ressalvo ainda que muitas das minhas «fidelidades» ao original são altamente discutíveis e acho que ainda bem. ■

Requiem

Em cada mesa dois. Mulheres e homens
[entre-
cruzados. Sem tormento. E próximos e nus.
O peito esquartejado. O crânio aberto.
[O ventre
pela última vez agora a dar à luz.

Do cérebro aos testículos, cada um três
[malgas rentes.
E o templo de Deus e o estábulo infernal
agora peito a peito no chão da cuba, os
[dentes
a arreganhar prò Gólgota e a queda original.

O resto nos caixões. Tantos recém-nascidos:
cabelos de mulher, um peito de miúdo,
pernas de homem. De dois amantes
[prostituídos,
qual vindo de um só ventre, vi que ali
[estava tudo.

de O obscuro IV

Pardas as colinas, pardos rios movem
de todos os anos e ancestralidade,
e agora na margem outra mulher jovem,
de ancas sinuosas, crina em liberdade.

E em cima do prado os touros assomem,
pondo tudo em risco com seu corno agudo,
até na manada entrar pronto um homem,
domando ancas, cornos, cabelos e tudo.

E agora começa o ciclo apertado
que é rápido e trágico e prenhe também,
do grande retorno está informado —
só o obscuro aguarda onde se detém.

Realidade

Uma realidade não vem fazer falta
e até não existe sequer, quando alguém
do tema inicial do instinto e da flauta
pra sua existência uma prova tem.

Nem foi Olympia, ou carne e lilases,
pintada por quem uma vez pintou;
cantos de cativo, foram os seus transe
tudo o que de dentro o iluminou

Levando a galera, pelos grilhões preso
no seu ventre fundo, quase nada viu,

céu, mar ou gaivotas: de seu próprio peso
sob o olhar forçado o sonho surgiu.

Criava um fetiche quando se assustava,
surgia a Pietà quando ele sofria,
a mesa de chá, ao brincar, pintava,
mas chá pra beber nela não havia.

Já estás em ti alheado

Já estás em ti alheado?
O princípio está esquecido,
nunca o meio é possuído,
o fim chega carregado.

Pra que pendem as guirlandas,
que é que jorra dos teclados,
que assobia o jazz e as bandas,
se os poentes todos andas
a tê-los esfarrapados?

Poderias inda ousar,
com álcool, chamas e voo,
poderias — vês ficar
do oleiro a roda a girar
e alguma argila sobrou.

Mas só vês o lasso barro,
cacos, cinza em remoinho,
sejam rosas, óleo ou vinho,
seja vaso, ou urna, ou jarro.

Escuta

A última hora, escuta, assim terá chegado
em que possas sair; fumas em «Juno», tu,
cervejas umas três, enquanto lês a Onu
como o «Spiegel» a vê, e então estás sentado

só na mesa pequena, lá junto do fogão
no círculo fechado, pois tu gostas do lume.
À volta o humano e ainda o seu queixume,
e esse casal também e o detestado cão.

E mais não és, nem tens terreno onde o sol
[arde,
nem tens para sonhar, nem casa, nem
[colinas,
e a paredes bastante estreitas te confinam,
da hora do nascer a este fim de tarde.

E mais não foste, Zeus todavia foi-te,
e a força, os grandes génios, o todo,
[os sóis enfim,
também aconteceu e atravessou-te assim,
no entanto mais não foste, tal princípio
[tal fim —
o último poente — boa noite.

A ti tudo tens de dar

Dá no teu contentamento,
no morrer, trocados antes
o sonho e o pressentimento,
esta hora, o seu alento
tão de umbelas sussurrantes,
a foice, as marcas do verão
dos campos orientadas,
bilha e taça de água em tão
doce fadiga inclinadas.

Tens de dar-te tudo, os
deuses nada te vão dar,
dá-te esse leve pairar
por entre rosas e luz,
ao que em céus já azulou
vai-te a seu encanto dando,
o último som passou
escuta-o silenciando.

Fosses o só tão-somente,
fosse a cerração criada
por ti, ah vai a silente
e pura estrada apagada,
é já a hora, leve desce
a hora do fuso na luz,
em sua roca a parca a tece
e o fuso a cantar conduz.

Fosses a grande ruptura,
o choro em ti se prendeu,
lágrimas são água dura
que sobre pedras correu,
tudo ficou consumado,
nem choro nem ira crus,
tudo em vagas deslumbrado
e teu em rosas e luz.

Hora doce. Envelhecer!
Já oferecido o braço:
touro entre tocheiros, ver
tochas viradas ao chão,
só de praías, só de um mar
laranja, dos Lidos, fundo
esfíngido enxamear
guia as sombras a este mundo.

Tudo te deste, assim queiras
dar-te a última alegria,
toma o bosque de oliveiras
e as colunas todavia,
já os membros desfalecem,
teu rosto final traduz
que mensageiros lhe descem
todos em rosas e luz.

Moral de artista

Só na palavra hás-de mostrar-te
que em formas claras aparece,
pois cale a sua humanidade
quem de tormentos se garantece.

Tens de a ti mesmo consumir-te —
era melhor ninguém soubesse,
nem deixes que ninguém suporte
o que tão escuro te acontece.

Carrega os teus próprios pecados,
teu próprio sangue, e mais requer-se
só a ti mesmo te anuncies,
tua morte em ti tem alicerce.

Não pode ser luto

Nessa cama pequena, quase de criança,
[morreu a Droste
(pode ver-se no museu dela em
[Meersburgo),
neste sofá, Hölderlin, na torre, em casa
[de um marceneiro,
Rilke, George, lá foram em camas de
[hospital, na Suíça,
em Weimar os grandes olhos negros de
[Nietzsche
pousavam numa almofada branca
até ao último olhar —
tudo isso tralha velha agora, ou que se foi
[de vez,
indefinível, apagada
na ruína indolor e eterna.

Trazemos em nós sementes de todos os
[deuses,
o gene da morte e o gene do prazer —
quem os separou: as palavras e as coisas,
quem os misturou: tormentos e o lugar
em que se acabam, madeira com fiozinhos
[de lágrimas,
sede mesquinha de horas breves.

Não pode ser luto. Longe de mais, vastas
[de mais,
intocáveis de mais a cama e as lágrimas,
nem não, nem sim,
nascimento e dor física e crença,
uma ondulação, anónima, um deslizar,
algo de supraterrano, a fazer-se sentir
[no sono,
agitou cama e lágrimas —
trata de adormecer!

A escala de Richter

A Semana do Cinema Soviético, de que se fala extensamente nas págs. 28/29, trouxe-nos «Alguns dias na vida de Oblomov», de Mikhalkov, livremente adaptado do romance de Gontchárov. É uma obra, diz Agustina, «que nos inspira orgulho e alegria».

Oblomov

Agustina Bessa-Luís

Quando eu era pequena gostava de adoecer. Eram gripes, sarampos, resfriados, coisas que se tratavam com pinturas de guerra de tintura de iodo, riscada laboriosamente na pele ardente. E a convalescença, se os dias eram de chuva, com nuvens quase a passar-nos à porta, nada mais doce e consolador: lia revistas de cinema que me deixavam um apetite absorto por vida mais audaz; e lia uma antologia luso-brasileira, em vinte e cinco (seriam vinte e dois?) volumes e que me pôs ao corrente das minhas preferências literárias, modelos, épocas, estilos e perfeições sonhadas.

Entre os trechos escolhidos encontrei Oblomov. Foi um amor repentino, quase comparável ao meu gosto pelo anis El Mono e a cambraia estampada. Gontchárov foi o meu amigo enigmático durante cinco dias; o seu humor, a sua graça levemente pícara e fatalista caíram-lhe na alma com grande estrondo de risos e de lágrimas. Ali encontrei o afecto russo, espécie de febre dos fenos sem espirros, e que eu amei para o resto dos meus dias.

Infelizmente, para além dessa convalescença com os vinte e dois (ou vinte e cinco) volumes da antologia, com batatas fritas e um xarope opiado, não encontrei mais Oblomov. Procurei-o por toda a parte — nas livrarias, nos institutos, nas casas de cultura. Perguntei a toda a gente — aos literatos, professores, congressistas, até ao *maire* de Florença, a madame Sulamite e ao crítico Althusen. Nunca tive resposta satisfatória. O meu amigo Wilcock, que já morreu, disse-me que Oblomov provavelmente era um duende de orelhas verdes que sabia distinguir vinte e nove mil espécies de cogumelos. Mostrou-se interessado, o que não era o bastante para encarar logicamente a questão. E assim o tempo passou. Não quero dizer quantas personalidades responsáveis ignoravam o nome, paradeiro e qualidade de Oblomov, para não levantar problemas diplomáticos. De resto, ele estava traduzido para os clubes do livro, espécie de panteão da celebridade, que se conhece mas que não se visita.

Um dia destes, na Rua de Rennes, vi Oblomov. Estava adaptado para o cinema, e duma maneira, como se diz em Paris no bairro XVI, *éblouissant*. Se um filme pode ser feito com amor, convidando a uma espécie de gratidão paralisante, era aquele *Alguns dias na vida de Oblomov*, de Nikita Mikhalkov. Competência, fidelidade, experiência de meios, importância da imobilidade e da acção, intérpretes, coros, paisagem, silêncios — tudo isso me deu, enfim, o encontro com Oblomov. Era um cidadão preguiçoso, expatriado da sua infância e, no entanto, residente nela para sempre. Não agia, não se comprometia, não buscava fortuna ou mudança; ao contrário do seu amigo Stoltz, para quem o mundo era um campo de competição, sem vida e sem morte, competição apenas. Oblomov e o seu sofá, o seu chá, o seu criado, os sonhos do tempo em que era criança e a ama lhe dizia: «Não acordes a tua mãe»; e a beleza dessa criança, duma inocência divina! (Quanta consolação na maneira banal de dizer estas coisas!) A obscuridade da casa, oposta à Primavera russa, as passadeiras que se cruzam no soalho, a avelaneira que esconde a paisagem e que Oblomov abate, no único acto violento da sua vida. A chuva que ele recolhe na chávina,

entre enamorado e céptico. As últimas cenas, com o que parece ser o quinto hino vespéral de Tchaikovski em que se reconhece o cântico de Simeão: «Agora, ó Senhor, deixa ir em paz o teu servo» acompanhando a criança, outra criança, que grita alegremente, anunciando, cantando a chegada da mãe, outra mãe, isso é o meu Oblomov. Durante muitos anos preparou-se para me aparecer assim: comovido, sério, humilde, sem ilusão e perfeitamente crente. Tédio e boa vontade, distância e conformação que chega a assumir o carácter da rebeldia. Agora vejo como era ridículo perguntar por Oblomov a este e àquele, aos Stoltz de todos os lugares, aos barões de todas as províncias.

Se o conheciam, ignoravam-no, porque Oblomov é a inocência. Este estado de invulnerabilidade, de indiferença a toda a preferência, pode significar uma ameaça. Oblomov, amado por uma bela rapariga (no auge da sua felicidade que o seu casamento com Stoltz lhe proporciona, ela chora, não sabendo se Oblomov a confunde ou só a enerva, a apaixonou ou a inquietou), acaba por casar com uma criada, porque a cultura, o fino espírito, as coisas recomendáveis e elegantes não o interessam como propriedade e escolha. Há uma espécie de cristologia cósmica na sua maneira de viver, no seu desapego que é também participação directa, profunda, sem desejo egoísta. Não só Gontchárov é precursor de Tchekov, mas também em Tolstoi se encontra a sua melhor inteli-

gência afectiva, o clima doméstico em toda a sua persuasão, quase que a fundação nihilista da alma humana. Esse nihilismo, que um sector da crítica aproxima à abominação e que é a desistência da pessoa, a senilidade do espírito — dizem que é. Mas é antes um desdobramento da alma universal com que todos nos identificamos; talvez a única seriedade natural, que há inúmeras outras, não sei se mais conforme a sobrevivência e o risco de produzir um sentido para a vida.

Além de tudo, Oblomov como filme é uma obra que nos inspira orgulho e alegria; uma obra que só é possível executar gravemente, sem tácticas opiniosas, dando ao actor a sua parte, deixando-o participar na sinfónica estrutura do movimento da câmara, do diálogo, da atmosfera criada pelos objectos, os grupos, os planos. Não há exuberância de guarda-roupa, como a não há na história banal, quase sempre à margem da moda em que as pessoas actuam. E, no entanto, um cinto, uma prega, a maneira de prender um xaile, dão-nos a época e a sociedade. A cor revela-nos o clima, o estado económico, o processo em que a pessoa se envolve. Há brancos luxuosos que avolumam a fachada dos palácios, e é como se essa neve fosse diferente da neve campesina, mais cinzenta, pisada pela grossa pata do cavaleiro estepário. E há o rosto, também o rosto tem uma evolução — primeiro o jovem Stoltz ainda arrastado no sentimento gregário, tocado de dor, antecedendo a aventura para o sucesso a que o

obriga o soberbo pai germânico; e há o Stoltz leviano no triunfo, com algo de guerreiro urbano, feliz no amor e nos negócios e, todavia, incompleto, porque o espírito baloiça naquele tronco de árvore derrubada onde se costumava baloiçar na infância.

Cá fora, St. Germain e os Campos Elísios estão feitos um mar de carroçarias que buzina, arranca, trava, agita bandeiras, acena, deixa ver o rosto magro, a cabeleira ripada como o Napoleão de Arcole. Há nessa juventude sentimental, há nela uma franja de paixão que faz com que a Carmagnole se ligue ao grito do pequeno Oblomov correndo pelos campos com o seu estribilho: «A mamã chegou». As coisas belas são sempre tristes. Parece-me que fechei agora a minha antologia e que depois lá dentro o Oblomov que já não é só um excerto da natureza humana, mas toda ela adormecida e confiante em realidades longas de recuperar. Quase sinto o cheiro forte da tintura de iodo, vejo a mobília branca com cimalha que parecia de loiça, e o espelho estreito onde só cabia uma criança, onde caibo ainda. Oblomov volta a tapar a cabeça com os lençóis, não para dormir, mas para atrair a irrecuperável espontaneidade de menino. Percebo que o deixá-lo estar, fora dos circuitos da discussão e da cultura, seja um segredo de todos nós. Não, Oblomov não é o consentimento feito à mediocridade; é o repúdio da concorrência, a celebração da modéstia, a renúncia do jogo, em suma.

COMPRIE LIVROS e visite a 51ª FEIRA DO LIVRO

PARQUE EDUARDO VII
22 MAIO - 10 JUNHO
17 às 24 h.
Sáb. Dom. e Feriados
16 às 24 h.



BIBLIOTECA DE AUTORES PORTUGUESES

EUGÉNIO DE ANDRADE
POESIA E PROSA
(1940-1979)
2 VOLUMES

NAUFRÁGIOS, VIAGENS,
FANTASIAS & BATALHAS
selecção de
JOÃO PALMA FERREIRA

LUÍS DE CAMÕES
LÍRICA COMPLETA
3 VOLUMES

MATIAS AIRES
REFLEXÕES SOBRE A VAIDADE
DOS HOMENS
E CARTA SOBRE A FORTUNA

JOSÉ LOURENÇO D. DE MENDONÇA
ANTÓNIO JOAQUIM MOREIRA
HISTÓRIA DOS PRINCIPAIS
ACTOS E PROCEDIMENTOS
DA INQUISIÇÃO EM PORTUGAL

ARNALDO GAMA
PAULO, O MONTANHÊS

JOÃO FRANCO BARRETO
ENEIDA PORTUGUESA

ANTÓNIO FEIJÓ
SOL DE INVERNO

VIRGÍLIO FERREIRA
UM ESCRITOR APRESENTA-SE

D. FRANCISCO MANUEL DE MELO
CARTAS

NOVELISTAS E CONTISTAS PORTUGUESES
DO SÉCULO XVII E XVIII
selecção de
JOÃO PALMA FERREIRA

ALEXANDRE DE GUSMÃO
CARTAS



IMPRENSA NACIONAL - CASA DA MOEDA

Quando Cannes o homenageia, e um filme seu, *Este obscuro objecto do desejo*, *caia* ao fim de escassas semanas de exibição em Lisboa, é altura de voltar a Luís Buñuel, o grande realizador aragonês radicado no México, até para questioná-lo quando diz que não revolucionou nada de nada.

Luis Buñuel íntimo

Soledad Cano

Luis Buñuel é considerado o maior cineasta vivo. Mas o realizador aragonês, génio e figura, continua a não dar crédito a essa opinião. Aos 81 anos ele vive tranquilamente no México — sem ir nunca ao cinema, afirmando que já não rodará mais filmes e retirando importância aos que já fez. Nem sequer se preocupou em ir ao Festival de Cannes, que lhe prestou uma significativa homenagem. Ficou em casa com a mulher, Juana, e com Tristana, a cadelinha «fox-terrier». Recebe os amigos e alguns espanhóis que o vão visitar, bebe um gole de vinho da sua terra ou lança simpáticas bênçãos a um leitão assado. É um homem pouco dado a pôr gravata. E além disso não gosta de viajar.

A homenagem do Festival de Cannes, em 23 de Maio passado, consistiu na projecção duma curta-metragem, *Petite confession filmée*, realizada por Jean-Claude Carrière — que trabalhou com Buñuel no guião de seis dos seus últimos filmes — e Martin Lefebvre, seguida de *L'âge d'or*, talvez a obra mais importante de Buñuel e ponto cimeiro do cinema surrealista, realizada em 1930.

«Não tenho vontade nenhuma de ir a Cannes», diria Buñuel. «Um lugar desconhecido deixa-me intranquilo. Prefiro voltar aos sítios que conheço. O mundo todo parece-me igual: Londres, Moscovo, Nova Iorque, Paris...»

Em 1980, porém, o realizador fez uma viagem a Espanha e aceitou a homenagem do «Ayuntamiento» de Madrid durante uma «Semana Luis Buñuel». A verdade é que ele volta regularmente a Espanha, e raro é o ano em que não dá um salto à terra natal, Calanda, na província de Teruel.

O último filme do aragonês foi rodado há quatro anos. Intitulado *Este obscuro objecto do desejo*, foi uma co-produção hispano-francesa protagonizada por Fernando Rey e Angela Molina, que catapultou a jovem actriz para o plano internacional. Antes dele Buñuel tinha feito outros trinta, começando por *Un chien andalou* e *L'âge d'or*, obras revolucionárias, assombrosos produtos da imaginação surrealista rodados em Paris, onde o realizador viveu até ao fim da guerra civil.

Depois de um período em Hollywood, Buñuel passou para o México, onde dirigiu quase vinte filmes, entre os quais *Los olvidados*, *Ensalao de um crime*, *Nazareno*, *O anjo exterminador* e *Simão do deserto*. Em 1961 regressou a Espanha para rodar *Viridiana*, que ganhou o primeiro prémio do Festival de Cannes caindo simultaneamente como uma bomba entre as autoridades franquistas, as quais proibiram não só a sua projecção em Espanha como a simples menção do título nos jornais.

Oito anos depois Buñuel voltaria ao país de origem, realizando *Tristana* em Toledo. Mas a maioria dos seus últimos filmes foi rodada em França, do *Diário de uma criada de quarto* a *Este obscuro objecto do desejo*, passando por *Belle de jour*, *A Via Láctea*, *O charme discreto da burguesia* («Oscar» de Hollywood para o melhor filme estrangeiro) e *O fantasma da liberdade*.

Luis Buñuel aprecia muito a sua vida privada e tem por hábito recusar entrevistas. Mas há poucas semanas a escritora e jornalista espanhola Soledad Cano falou com ele durante uma tarde. A conversa foi variada e agradável. No fim o realizador disse-lhe: «A senhora já é nossa amiga!» Estas são as suas impressões.

«Nada de entrevistas!»

Luis Buñuel vive na zona clássica de Colonia del Valle, Cidade do México, desde 1946: A casa, de dois pisos, tem em volta um jardim cuidado. Chego lá às cinco da tarde com Asunción Lazcorreta, crítica de Arte e amiga da família Buñuel desde que chegou ao continente americano fugindo à condição de freira. Largou o hábito em Espanha, e Buñuel pensa que há uma relação directa entre ela e a personagem de *Viridiana*.

Entramos na casa. O «hall» não é grande, é austero e ao mesmo tempo alegre. Há uma escada pela qual Buñuel desce quase imediatamente. Tenho-o diante de mim. Sorri abrindo muito a boca. Os olhos, vivíssimos, ganham tamanho no rosto. Veste camisola e calças de tons claros. É alto, anguloso, largo de ombros e pouco encurvado. Não ouve bem: usa sonotone.



Vamos para uma saleta. Vejo ali dois retratos, um da mulher, Juana, e outro seu, pintados por José Moreno Villa. Nas poltronas há almofadas de cores vistosas, feitas por Juana Buñuel sobre desenhos de famosos pintores mexicanos.

Desata-se a conversa. Buñuel confessa que não quer entrevistas — nem ouvir falar de gravadores ou de fotografias.

«Por uma questão ética não posso dar-lhe a entrevista que pretende: mantenho esse propósito há muitos anos», diz. «Nos últimos dez ou doze anos, sempre que publicaram alguma coisa sobre mim, foi muito mau... Às vezes sem me conhecerem, como fez o... não me lembro agora do nome... se calhar conhecem, é aquele actor, aristocrata e jornalista muito agarrado ao Franco. Começava a entrevista dizendo que Buñuel o tinha recebido carinhosamente e a seguir misturava coisas como eu a masturbar-me em novo diante da Virgem. Mas nunca falou comigo. Protestei com uma carta ao director do jornal...»

Falou-me muito da utilização de conceitos ou símbolos sexuais nos filmes de Buñuel.

«No entanto», diz-me o realizador, «não gosto das cenas descarnadas sobre o sexo. Nunca dispo as minhas personagens. O cinema não consiste em mostrar sujidade, mas sim em pôr imaginação.»

Chega Juana Buñuel. É uma mulher ainda bela: loira, olhos claros e sorriso pronto. Conserva a sua inata elegância. Regressa da rua com Tristana, uma «fox-terrier» com duas ou

três manchas escuras. Com Juana tive já várias conversas pelo telefone ao longo deste mês, pedindo-lhe autorização para entrevistar, não o cineasta, mas o homem Buñuel, em sua casa.

«Mostra-lhe os quadros do salão», diz Asunción a Buñuel.

Hoje o seu santuário quase não é profanado por ninguém. Buñuel recebe poucas visitas. Reclama tranquilidade.

«Dalí é um génio negativo»

O salão é cor-de-laranja e castanho, decorado com recordações bastante valiosas. Em frente de um quadro seu, de quando tinha 24 anos, pintado por Salvador Dalí, Buñuel explica-me que o que se vê em fundo é o madrileno Paseo de la Castellana, «no tempo em que ainda não estava estragado pelos prédios». Noutro retrato, de Moreno Villa, a paréncia é extraordinária e Buñuel mostra uma força dramática que continua a manifestar-se-lhe no rosto.

«Moreno Villa é um pintor malagueño da geração de 27», diz. «Era poeta e pintor. Há muita gente que gosta mais deste retrato do que do pintado por Dalí.»

Asunción Lazcorreta conta-me seguidamente que há cerca de ano e meio, quando o quadro de Dalí foi exposto no Centro Pompi-

dou, em Paris, seguraram-no por 50 mil dólares. Buñuel teria dito:

«Oxalá o roubem. Com esses 50 mil dólares podia fazer uma porção de coisas, ao passo que ter o quadro não me serve para nada.»

«Continua a ser amigo de Dalí?», pergunto-lhe agora.

«Não o vejo há 25 anos, nem quero vê-lo. Já não é amigo. Mas parece-me uma vergonha que se publiquem coisas como as que pôs uma revista espanhola sobre Dalí, contadas pelo psiquiatra. É uma vergonha, porque o psiquiatra devia ter guardado segredo profissional. E afinal contou dia por dia as visitas que lhe fez: 'Chego no dia 23 de Setembro e acho-o pior, olhar perdido, fixando o vazio...' Um psiquiatra, um médico, não pode fazer isso. É um segredo profissional. Não deve contar ao público o que sabe. De um jornalista percebo que conte pormenores, mas um médico deve calar-se. E ultimamente também publicaram um escândalo sobre ele e Gala, Dalí a dar-lhe uma bofetada e a deitá-la ao chão. E sobre Gala — que é um monstro, e que é a imagem da morte... São coisas que deixam uma pessoa indignada.»

«Mas Dalí dá entrevistas», digo para Buñuel.

«Sim, sim. Dalí é o oposto de mim. Dalí é um génio nefasto, negativo. Mas é um génio, sobre isso não há dúvidas.»

Reentramos na saleta. Sobre a mesa há pratos com queijo, bolachas e frutos secos. Buñuel pergunta que queremos beber, en-

quanto se encaminha para o aparador e abre uma garrafa de vinho. Senta-se com os copos já servidos e a sua voz aragonesa, carregada de um acento que jamais perdeu, destaca-se da conversa. Buñuel é um homem jovial, de grande humanidade e simplicidade, e, garantem os amigos, revestido de honestidade. «Estás lindo!», diz Asunción Lazcorreta. Luzem-lhe os olhos quando responde: «Ora, eu fui sempre atraente para as mulheres. Ainda hoje, vejo-me ao espelho e costumo dizer: olha, estou melhor do que se tivesse vinte anos... Mas por dentro já estou bastante mal.»

«Que tipo de vida faz actualmente?»
«O que a senhora vê. Ficar tranquilamente em casa. Não vejo cinema nem televisão há muito tempo. Vida social, quase nenhuma. Um dia destes estive num restaurante, que se chama El Perro Andaluz, a comer com Gustavo Alatrste, produtor de alguns filmes meus. Bom, praticamente não comemos nada. Bebe-mos umas garrafas de vinho, petiscámos, e a coisa custou-nos 5.600 pesos. Dei-me então conta de que o México está hoje mais caro do que qualquer outro país do mundo. O meu filho faz a comparação com Los Angeles, e de facto ali é tudo mais barato. Vivemos momentos apocalípticos. Os quatro cavaleiros do Apocalipse são agora em primeiro lugar a Ex-

plosão Demográfica, em segundo o Desenvolvimento, em terceiro a Ciência e a Tecnologia, benéficas a nível individual mas nefastas colectivamente, porque a dado momento podem premir um botão e fazer desaparecer o mundo. O quarto cavaleiro é a Comunicação, porque nos condiciona muitíssimo, é alarmista.»

«O autor roga lhe perdoem...»

Buñuel pega num maço de «Gitanes» e acende um cigarro. Juana ri, agrada-lhe esta tertúlia.

«Há dias», diz Buñuel, «veio ver-me Luis Alcoriza (outro realizador nascido em Espanha e naturalizado mexicano) para eu apoiar uma cerimónia de adesão à Constituição na Embaixada espanhola. Não aceitei. Estou completamente à margem disso tudo. Nem sequer vi pela televisão o golpe nas Cortes. Nem sequer isso, que foi realmente uma coisa impressionante.»

Buñuel não quer que o fotografem. Volta a falar do seu ódio às entrevistas:

«Villalonga: agora me lembro, foi o tal jornalista que me fez a entrevista falsa! Outra jornalista, do *Informaciones* de Madrid, esteve aqui em casa há coisa de uns sete anos. Era

filha de um amigo meu, um notário de Zaragoza, testamentário de minha mãe. Pois bem, veio aqui a casa e trouxe o gravador, aparelho que eu odeio. Não, Lola, desculpa... Ligou-o sem eu notar e publicou todo um folhetim. Era como se eu tivesse falado sozinho, embora ela fizesse perguntas: *Lula, que é que tu fazes à tarde? Tiveste alguma namorada?* Acabou por publicar todas as minhas respostas, mas sem as perguntas dela. Ou seja que era um artigo sobre um imbecil a falar de si próprio: *Nasci em tal sítio, fui ver o filme tal, tive uma namorada formidável...*

«Quais são os filmes seus de que mais gostas?»

«Não gosto de nenhum. Eu sou daqueles que dizem ao público, como nas velhas comédias espanholas: *O autor roga lhe perdoem as suas muitas faltas*. Eu não revolucionei coisa nenhuma — fiz filmes, e pronto. Vivi em dois séculos, tenho 81 anos completados em Fevereiro. Nasci em 1900, e o século XIX durou até 1914. Vivi quase todo o século XX, de forma que conheço muita gente e vivi muitos acontecimentos. Passei por guerras, a Primeira Guerra Mundial, a guerra civil espanhola e a segunda mundial, quando éramos francófonos e germanófilos. Isso é História. Cinema é ir contando coisas, nada mais. Como a

senhora escreve, a mesma coisa que se fosse a senhora escrever, mas transformada em Cinema. E eu limitei-me a isso, não fiz mais do que isso: moldar histórias ao cinema.»

«É uma pena que não me deixe gravar esta conversa consigo.»

«Também tenho pena. Mas é pessoal, é uma atitude minha para com qualquer pessoa. Para a minha mulher, para os meus amigos. A senhora já é nossa amiga. Um dia poderei escrever uma autobiografia, e de facto há coisas para saírem um dia, como as *Conversas cinematográficas com Luis Buñuel* e outro material já preparado. Fica para um dia.»

A conversa não decai de tom. Mas subitamente Juana Buñuel começa a olhar para o relógio. Passa das sete. Luis Buñuel costuma jantar às seis, deita-se antes das oito e levanta-se bastante cedo, às seis da manhã.

Saímos para o jardim. O casal Buñuel acompanha-nos, a mim e a Asunción Lazcorreta, até à porta da rua. Buñuel dá-me um abraço, Juana outro. O realizador diz-nos «até um dia destes» e desaparece.

«Tiveste uma sorte do diabo!», exclama Asunción. «Este teimoso deste aragonês gostou de ti.»

Surrealismo contado à maneira clássica

Ángel Fernández Santos

Não há um Buñuel, mas tantos como os filmes que fez, e mesmo mais, porque em vários deles o realizador multiplica-se.

Buñuel é um dos raros contemporâneos de quem pode esperar-se sempre uma surpresa, algo de insólito, qualquer inesperado acto de inventiva. Nisso, como em algumas outras coisas, tem a ver com Picasso. A asfixiante personalidade dos seus filmes, que permite distingui-los de relance e sem margem para erro diante de quaisquer outros, não constitui obstáculo à sua fascinante variedade, antes a pressupõe. Tal é a essência do «estilo» de Luis Buñuel.

Para que nos entendamos, convém dividir a obra de Buñuel em dois grandes blocos. Este artifício, por muito falso que seja, é usual no próprio Buñuel que, como diz com exactidão o crítico francês Pierre Kast, «é capaz, de, em oposição às formas conhecidas de realismo, formular uma acta do mundo tal qual é, mistificações incluídas». Por isso existem, se se quiser, dois Buñuel. Um é o mítico surrealista, um tanto «sui generis», autor de histórias e parábolas que põem literalmente de pernas para o ar todas as leis da verosimilhança e trazem para o plano das evidências as mais inconcebíveis fantasias da realidade. É o Buñuel de *Le chien andalou*, *L'âge d'or*, *Simão do deserto*, *O anjo exterminador*, *O charme discreto da burguesia* e *A Via Láctea*.

E há, aparentemente longe, mas de facto sem solução de continuidade, o Buñuel respeitador das aparências, o realista pudibundo que respeita as leis da verosimilhança e escava ironicamente nas suas próprias convicções para abrir cunhas na insensatez dessa realidade: é a fenda onírica aberta pelo cineasta na vigília da razão, aliás com pasmosa facilidade. Seria esse o Buñuel de *Los olvidados*, *Nazareno*, *Viridiana*, *Archibaldo de la Cruz*, *Ele*, *Las Hurdes* ou *Tristana*.

Em qualquer dos dois blocos filmicos a variedade temática é notória e, no entanto, o seu estilo narrativo é de uma estranha permanência e fidelidade a si próprio. Buñuel pode narrar uma abracadabrante cena impossível nos corredores do Vaticano ou o delicado e convencionalíssimo encontro num parque do sr. Archibaldo de la Cruz com a futura amada. Pode imaginar um banquete em que os burgueses têm retretes como assentos, ou pô-los a jogar um jogo de salão numa camilha familiar e quotidiana. Pode, enfim, passar do trópico aos seus antípodas, e continuar a ser ele mesmo, apetrechado em ambas as circunstâncias com idêntica ferramenta expressiva.

Nada menos surreal que o modo buñueliano de contar coisas surreais. A disposição que Buñuel faz dos elementos da narrativa é de um desarmante classicismo. A sua lei é a transparência e a ortodoxia mais pura no que concerne à planificação, direcção de actores, enquadramento e movimentos de câmara. Nunca há nele uma tentação formal extrema, já que Buñuel sabe ver com olhos temperados, e serenos, toda a gama e amplitude da sua matéria cinematográfica, que é o excesso. Dir-se-ia que o realizador é capaz desse impossível que consiste em pintar à brocha com a elegância de um matizador consumado. Fala frequentemente da barbárie ou, se se qui-

ser, da barbaridade, mas fá-lo com plena posse da arte do indirecto, que é o estigma do refinamento.

Em Buñuel há uma fuga permanente à facilidade. Ele é um mestre da síntese e isso obriga-o, como homem de Cinema, a fazer autênticos «tours de force» com a sua linguagem, que alcança graus de subtilidade e precisão narrativas pouco comuns, comparáveis aos dos grandes clássicos de Hollywood, dos anos 30 e 40. Neste sentido a sua maneira de fazer Cinema tem a ver, por exemplo, com a de John Ford, e num sentido bastante preciso: a roda-

gem de uma cena num e no outro é tão exacta que só admite uma forma de montagem, exactamente a que ambos os cineastas pretendiam, com o que impossibilitam que os produtores manipulem a seu bel-prazer as tomadas de vista, que apenas tinham uma sucessão possível, aquela que eles marcaram.

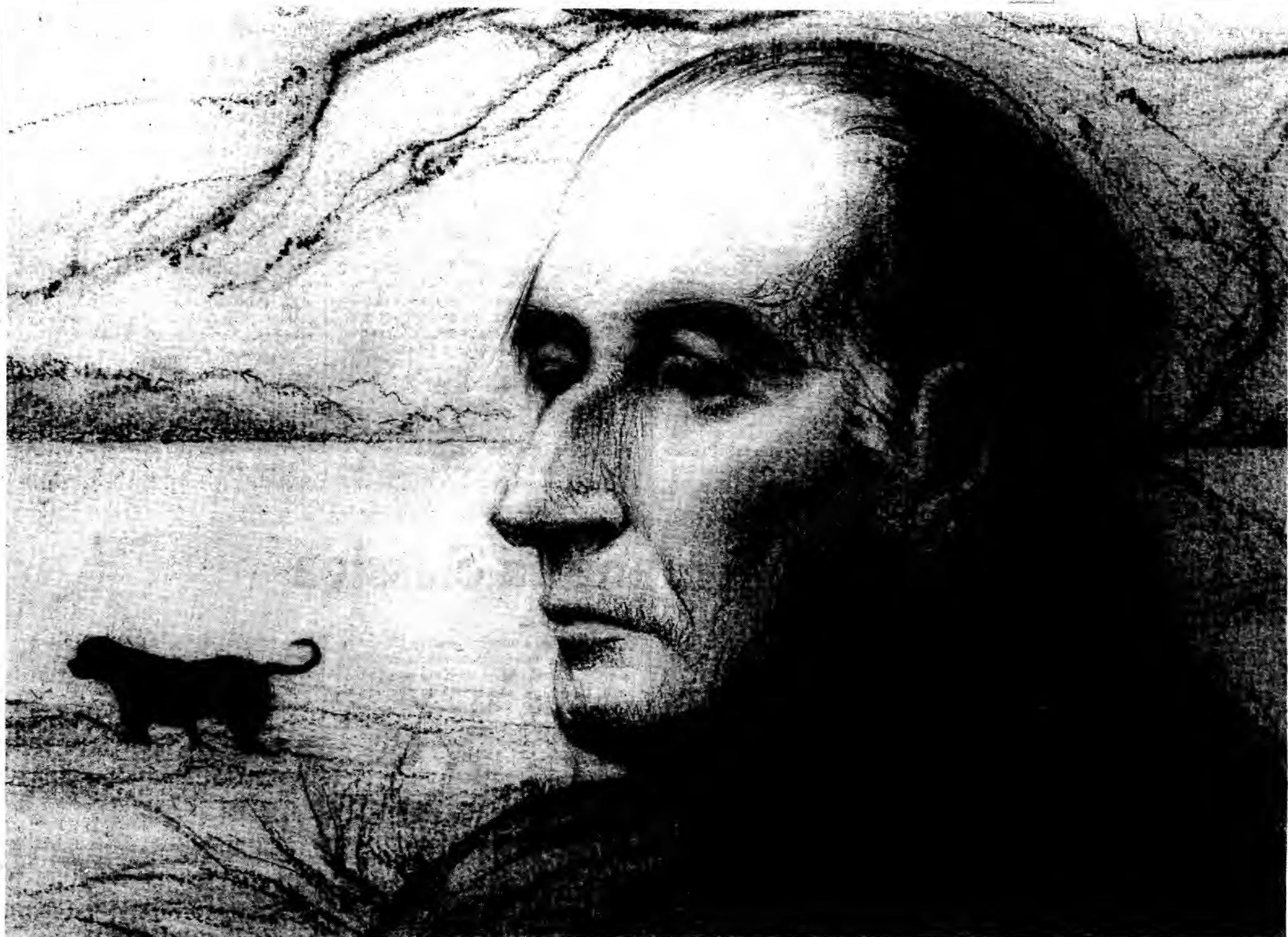
Muita gente imitou o estilo de Buñuel, mas o saldo foi sempre o malogro. A violência dos seus paradoxos convida a segui-los, mas a introdução buñueliana do paradoxo no seu próprio sistema de rodagem torna a imitação praticamente impossível. Rodar o horror é

uma tentação fácil e ao alcance de qualquer medíocre, mas captar esse mesmo horror com doçura e com ironia é propriedade dum génio com linguagem inassimilável e irrepetível. De Buñuel apreende-se a mecânica externa, nunca o sentido íntimo do olhar sobre as coisas, que é uma das fontes do seu humor. E isto faz dele um cineasta de espécie única, sem verdadeiros antecedentes e sem possibilidade de escola. O buñuelismo, o autêntico e único buñuelismo, morrerá com Luis Buñuel.

Exclusivos «Cambio 16» — JL



JAM



François Mitterrand, o político elevado à Presidência da República Francesa, é também escritor, aliás excelente, diz Gabriel García Márquez. E não apenas excelente, mas «um desses que escrevem todos os dias na sua vida, como fazem os maiores escritores».

Mitterrand, o escritor

Gabriel García Márquez

Há anos, no termo de uma cerimônia oficial na Embaixada da França no México, fomos convidados pelos nossos anfitriões a tomar um café junto à lareira. Era uma reunião só de franceses, na qual eu tomava parte por amável sugestão do visitante de honra, François Mitterrand, então candidato à presidência da República. A conversa à mesa tivera o sabor complacente mas efêmero das cenas mundanas, e era evidente que os anfitriões tinham proposto o café junto à lareira em busca de um ambiente mais propício para que Mitterrand se decidisse a falar-nos dos assuntos actuais da França e do mundo. Parcimonioso e sorridente, como sempre, ocupou a poltrona favorita do dono da casa e nós sentámo-nos todos à volta, para não perder uma só gota das suas palavras. Então Mitterrand, dirigindo-se a mim, disse:

— Muito bem, falemos de literatura.

O anjo da desilusão instalou-se na sala. A maioria pensou que Mitterrand, político de esporas bem afiveladas, recorresse àquele artifício para fugir ao tema central. Mas ao cabo de poucos minutos estávamos todos fascinados pelo encanto daquele mestre que passeava com ar tranquilo através dos grandes nomes e das eternas desditas das letras universais.

Naquele dia descobri-o. Conhecera-o anos antes, depois de Pablo Neruda me falar dele, e eu ter-lhe oferecido alguns

dos meus livros traduzidos para o francês, dizendo-lhe umas quantas coisas entusiásticas sobre a nossa amizade. Quando nos encontramos pela primeira vez já parecíamos amigos antigos. Mesmo assim eu não conseguia superar o preconceito de que Mitterrand era antes de tudo um político e tinha tendência para falar exclusivamente de política. Naquela noite, no México, compreendi que equivocava eu, e que Mitterrand era, de facto, um homem de letras, no sentido reverencial e um pouco fatalista que só os franceses entendem.

Na verdade, Mitterrand não apenas é um escritor excelente, mas também um desses que escrevem todos os dias na sua vida, como fazem os maiores escritores. Em todos os seus livros, mas especialmente em *La paille et la graine*, como tantas vezes na vida real, ele disse que nunca teve a intenção de escrever memórias. É compreensível: memórias são um género a que recorrem os escritores cansados, quando já estão a ponto de esquecer tudo. O propósito de Mitterrand é o contrário: escreve para não esquecer, e o seu bom costume ajuda-nos a que também não esqueçamos. «Tomo notas como um demónio, em qualquer papel, que mais frequentemente perco do que conservo, e dele me sirvo.» São, como ele mesmo diz, fugazes anotações escritas sob o impacto de emoções, às quais concede uma importância por motivos variáveis e quase sempre subjectivos. Não há escritor que não o compreenda. Todos nós fazemos essas notas escritas no verso

de envelopes, em margens de jornais, em bilhetes de autocarro usados ou por usar, nos quais anotamos uma frase que em determinado momento nos pareceu uma nova revelação do mundo ou da alma humana, que logo voltaremos a encontrar transformadas em bolinhas de papel, moídas pelas palhetas das máquinas de lavar, maceradas pelo sabão e petrificadas pelo ferro de engomar. Mitterrand sabe, e diz: «É uma ilusão lírica». E di-lo com inteira razão, porque essas notas fugazes são como os versos que às vezes conhecemos nos sonhos, que nos transformam enquanto dormimos, como se fossem a própria essência da poesia, e ao despertar descobrimos que não eram mais do que um «slogan» de publicidade no rádio na casa vizinha. Era, com efeito, uma ilusão lírica. Mas Mitterrand sabe, como todos os escritores, que desses minúsculos e contínuos fracassos é que se faz a boa literatura.

A mim parece-me que a sua visão do mundo, mais do que a de um político, é a de um homem abrasado pela febre da literatura. Por isso sempre pensei que seria — será? — um governante sábio. É um homem que se interessa por todas as coisas da vida, mesmo as mais simples, e é com paixão que se interessa, com um gosto e uma lucidez que constituem a sua melhor virtude. Um homem que tem a sua atenção mobilizada, ao ler o diário dos irmãos Goncourt, por algo que a outro leitor menos inteligente talvez parecesse uma trivialidade: que a Sociedade Protectora dos Animais, criada no século

XIX, se antecipou de três anos à libertação dos escravos. Quando visitou Violette Trefusis, na Casa do Ombrellino de Florença, o que mais o impressionou e que havia de marcar naquele instante para sempre foi o eco dos seus próprios passos na galeria da entrada. Da sua entrevista com Golda Meir, de quem sabemos que não era bonita, deixou-nos o testemunho de que era uma terna e severa mãe. De todas as recordações escritas sobre Salvador Allende, a de Mitterrand parece-me a mais reveladora. Era em 1971, o Presidente conduzia-o através das galerias do Palácio de la Moneda, em Santiago do Chile, detendo-se então diante do busto de José Manuel Balmaceda. «Este homem era um conservador, eleito pela direita de sua época», disse. «Mas esse conservador era também um legalista, que não pôde suportar as agressões ao direito: suicidou-se.» O Presidente Allende concluiu: «Agora todos os chilenos respeitam a sua memória. O seu heróico pertence à consciência do nosso povo.» Estou certo de que Mitterrand não podia afastar da mente aquele episódio, apenas um ano depois da morte de Allende, quando tomávamos o café da manhã no México com as filhas do Presidente chileno. «Foi preciso mobilizar a aviação», anotou num dos seus papéis de bolso, «bombardear e destruir La Moneda, só para assassiná-lo».

Dessas notas ficará uma visão do nosso tempo, e da gente do nosso tempo, certamente mais fiel do que possam supor os seus distraídos leitores. Sobre Georges

Pompidou escreveu: «Tem a ambição mais alta do que a poltrona.» Como bom escritor, Mitterrand deve saber que as nossas palavras nos perseguem não só até à morte, mas muito mais além. Mas também como bom escritor não teme esse destino. Um dia, quando almoçava sozinho na Brasserie Lipp, o proprietário aproximou-se e disse-lhe ao ouvido: «Dizem que o presidente morreu.» O presidente era Pompidou. Recordando aquele dia, Mitterrand escreveu mais tarde que de maneira nenhuma pôde deixar de sentir uma certa piedade por esse morto esquecido antes mesmo que o sepultassem. Acerca de Giscard, de quem disse tantas

coisas, escreveu algo terrível: «Ninguém duvida de que ele domina, no mais alto grau, a arte de explicar fracassadamente mesmo aquilo de que se desprende o seu triunfo.» Contudo, indignação nenhuma me pareceu mais lúcida do que a sua quando concederam o Prémio Nobel da Paz a Henry Kissinger: «Não tenho nada contra», escreveu na ocasião. «Mas considero que dar a Kissinger o Prémio da Paz por ter posto fim a uma guerra que ele próprio incentivou é como dar o Prémio a Sukarno porque parou de matar os comunistas indonésios depois de ter liquidado 300 mil ou como outorgá-lo a Papadopoulos, o coronel grego, por fechar as câ-

maras de tortura que ele mesmo havia instalado e abrir ao turismo as praias das suas ilhas-presídio, ou a Idi Amin Dada porque nos últimos anos não voltou a quebrar o crânio de nenhum dos seus ministros. E não continuo a exemplificar», concluiu, «porque não quero ficar inimigo da metade do mundo».

A Júlio César, que também era um grande escritor, Thornton Wilder atribuiu esta frase feliz: «Eu, que governo tantos homens, sou governado por pássaros e trovões.» O escritor Mitterrand não podia estar a salvo dessas pequenas superstições que fazem mais misteriosa e

bela a vida dos homens. A sua, de acordo com numerosas anotações nos seus livros, é a superstição do mês de Maio. O mês das flores e das virgens que sobem ao céu em corpo e alma, mês em que lhe ocorrem as piores e as melhores coisas. Há uns três meses, quando mal se vislumbravam as possibilidades da sua candidatura, alguém falou disso num almoço que nos ofereceu Mitterrand em Paris. «A reeleição do actual Presidente é provável», disse, «mas a minha é possível». Não sei porque, tive a impressão de que Mitterrand levava em conta, naquele momento, os inumeráveis factores que determinam a vitória.

A propósito de um texto de Sottomayor Cardia, Onésimo Teotónio Almeida interroga-se acerca da desactualização permanente do pensamento filosófico português (se é que existe) perante o que, no domínio da especulação, se vai passando lá fora, sobretudo nos países anglo-saxónicos.

Acerca do conceito de Filosofia

Onésimo Teotónio Almeida

Com o título «Acerca da Ideia de Filosofia», surgiu num dos últimos números de «Jornal de Letras», um texto assinado por Sottomayor Cardia (n.º 6, 12-V-1981). Sob um título semelhante (substituiu-se «ideia» por «conceito», uma vez que se trata mais propriamente dum conceito e não duma ideia, o conceito de filosofia) pretende-se aqui anotar alguns comentários suscitados pela leitura desse texto de Sottomayor Cardia. Faz-se-o cautelosamente, sem intuídos polémicos, com a preocupação de não descambar para a portuguesíssima maneira de trocar ideias que acaba quase sempre em tourada verbal, e que em regra tem mais a ver com o carácter das mães ou o tamanho do nariz dos avós dos intervenientes. E posto este prefácio-aviso, passemos ao texto em causa.

Começaremos por citar algumas das proposições mais importantes de Cardia justapondo-as a idênticas, semelhantes, ou próximas, de outros filósofos:

«18. Programaticamente chamo filosofia a actividade analítica de clarificação dos fundamentos de certos usos ou abusos da linguagem...»

Sottomayor Cardia, in *Jornal de Letras*, (1981)

«4.112 A filosofia tem por objectivo a clarificação lógica do pensamento.

A filosofia não é um corpo de doutrina mas uma actividade.

Um trabalho filosófico consiste essencialmente em elucidações.

A filosofia não resulta em 'proposições filosóficas', mas sim na clarificação de proposições.»

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922)

«Esta noite... eu quero propor uma alternativa. A filosofia deve definir-se como 'a busca do sentido'.

(...) Não há verdades 'filosóficas' específicas que conteriam a solução de problemas filosóficos específicos, mas a filosofia tem por objectivo descobrir o sentido de todos os problemas e das suas soluções.

Ela deve ser definida como a actividade de procurar o sentido.»

Moritz Schlick, «The Future of Philosophy», (1932)

«28. A metafísica como teoria é um encadeamento de equívocos de linguagem emergentes da interrogação sobre o ser.

29. (...) O ser é uma palavra equívoca que se diz do desconhecido.

30. A metafísica já tudo fundamentou abusando da linguagem: aí quase tudo está 'feito', falta continuar e concluir (?) o trabalho de 'desfazer'.

31. A metafísica só pode ser desmontada pela filosofia, designadamente como actividade clarificadora da linguagem...»

Sottomayor Cardia, in *Jornal de Letras*, (1981)

«As proposições metafísicas não são nem verdadeiras nem falsas, porque não postulam nada; não contêm nem saber nem erro; jazem completamente fora do campo do conhecimento. (...) O perigo jaz no carácter enganador da metafísica; dá a ilusão de conhecimento sem de facto revelar conhecimento algum.

(...) A metafísica... através da forma das suas palavras pretende ser algo que não é... O metafísico (...) sofre da ilusão de que as proposições metafísicas dizem alguma coisa...»

Rudolf Carnap, *Philosophy and Logical Syntax*, (1935)

«A análise lógica de pretensas proposições da metafísica revelou já que elas de modo nenhum são proposições, mas encadeados de palavras vazias que, devido a interferências emotivas e conceptuais, provocam a falsa aparência de serem proposições.»

Rudolf Carnap, in *Philosophy of Science* (1934)

«... todas as proposições metafísicas são vazias de sentido.»

Alfred J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, (1935)

«6. 53 (...) e, sempre que alguém quiser dizer algo metafísico, demonstrar-lhe que falhou em dar sentido a certos signos nas suas proposições.»

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1922)

«35. Não deve pedir-se à filosofia que resolva problemas; o máximo que pode pedir-se-lhe é que os formule bem.»

Sottomayor Cardia, in *Jornal de Letras*, (1981)

«Objectivo da filosofia não é resolver uma contradição (...) mas tornar-nos possível ter uma visão mais clara do problema...» (I, 125)

«Eliminaremos confusões tornando as expressões mais exactas.» (I, 91)

«Problemas resolvidos (dificuldades eliminadas)...» (I, 133)

Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, (1953)

«A filosofia deve envolver o exercício sistemático de reformulação de proposições... É isto que é análise filosófica, e é esta a única e toda a função da filosofia.»

Gilbert Ryle, «Systematically Misleading Expressions» (1931)

«O método de J.L. Austin não consiste em dar resposta a todas as questões postas pelos filósofos do passado, mas em rejeitar muitas (se não todas) como mal formuladas, e proceder a distinções que, uma vez explicitamente reconhecidas, nos libertariam da tentação de responder a essas questões.»

Richard Rorty, *The Linguistic Turn*, (1963), a propósito do movimento da filosofia da «linguagem corrente» (anos 30 e 40).

Wittgenstein, força motriz

As citações paralelas poderiam continuar, mas estas, sobre o objectivo, função e método da filosofia, bem como as consequências que daí advêm à filosofia tradicional, sobretudo à metafísica, são suficientes para localizar o pano de fundo das teses de Cardia: Ludwig Wittgenstein como força motriz, elementos do positivismo lógico (ou empirismo lógico) e do movimento da filosofia da «linguagem corrente» e, duma maneira genérica, a filosofia analítica (ou linguística, como se lhe queira chamar) hoje largamente predominante no mundo anglo-saxónico, anglo-americano e até mesmo no mundo de língua inglesa, mas nem só. Uma pequena confirmação poderá ainda vir do facto de, nas proposições em que define as funções dos diversos ramos da filosofia (números, teses ou pontos 19 a 25) — designadamente a lógica, a epistemologia, a ética, a estética, a filosofia política, a filosofia da religião, a filosofia da linguagem corrente —, «clarificar os fundamentos de» é a expressão utilizada na descrição dessas funções, no mesmo sentido aliás que havia sido utilizado na tese 18.

Na tese (ou número) 25, surge a expressão

«linguagem corrente» que parece traduzir o inglês *ordinary language*, designação por que é conhecida a actividade e o método filosófico analítico desenvolvido em Oxford por Gilbert Ryle, J. L. Austin e outros. (No contexto, trata-se de facto da descrição das funções dos diversos ramos da filosofia, e portanto deveria lá estar apenas «filosofia da linguagem», mas a utilização talvez inadvertida do adjectivo sugere sem dúvida a influência ao menos nominal da *ordinary language*).

Não parece restar dúvida sobre o paralelo entre as teses de Sottomayor Cardia e a filosofia analítica anglo-americana (expressão que se usará daqui para diante para facilitar a referência).

Essa constatação, que ressaltou imediatamente do primeiro olhar de relance pelo artigo em causa, até pela utilização do estilo de proposições numeradas, como fez Wittgenstein em todos os seus escritos, sugere uma série de interrogações (puzzles, já agora, para usar um termo muito querido à filosofia analítica), alguns comentários e observações. Eles seguem-se sem grande preocupação com a sua ordem lógica.

Os anglo-americanos e nós

A tradição filosófica portuguesa é fraquíssima, como se sabe. Fez-se acima de tudo e quase sempre «história da filosofia». Mas nem mesmo a esse nível Portugal se manteve a par do que se ia passando na história da filosofia ocidental, para não falar já do outro lado dos Urales. No caso específico da filosofia inglesa, a nossa filiação e dependência cultural à França nunca permitiu que aquela fosse tomada a sério. Catalogados e arrumados como empiristas, individualistas e utilitaristas, de Hume e Hobbes a Stuart Mill resumiam-se-lhes as ideias gerais e por aí se ficava. (De Mill, circulou-se-lhe o ensaio «Sobre a Liberdade» nos tempos da ditadura, mas não faltou quem se apossasse a arquivá-lo depois do 25 de Abril, por motivos facilmente entendíveis.) Depois, Bertrand Russell circulou por razões um tanto semelhantes e apenas no que havia escrito em termos de intervenção política ou de generalização sobre a sua mundivência (A *Minha Concepção do Mundo*, por exemplo). Da América sempre se disse que não havia nada a dizer. Pragmáticos como William James teriam americanizado o utilitarismo inglês e, tecnicizados e engalfinhados nas ciências, nada tinham a ver com a filosofia. Dispendentes, os comentários de origem portuguesa não tinham em regra conhecimento de causa (nada de novo nisto!) e eram (aqui também) uma tradução do preconceito cultural francês por relação ao mundo inglês. E tudo isso, claro, teve e tem mais a ver com o etnocentrismo cultural do que com mais ideias propriamente ditas. No caso português acresce ainda a ignorância secular da língua inglesa que (quem é que chamou atrevida à ignorância?) olhava com sobranceria o terra-aterra da filosofia inglesa, a que «faltava profundidade» (!). Isto de cérebros que, para além do *How do you do?* (se tanto!), moita.

Mas se, no que se refere à filosofia anglo-americana, até ao princípio do século o panorama era este, sobre o movimento analítico o silêncio é quase total. Fernando Pessoa, o mais inglês dos nossos pensadores, desconhece-o. Pelo menos os seus escritos filosóficos reflectem isso. Nem Wittgenstein é mencionado. A própria *Revista Portuguesa de Filosofia*, num número especial sobre a *Filosofia*

Actual na América (1961), insere um artigo de 24 páginas sobre a «Filosofia nos Estados Unidos da América», do qual apenas 19 linhas são dedicadas à corrente da «análise filosófica», como se lhe chama aí.

Recentemente (este inventário não é exaustivo; resulta apenas do olhar mais ou menos atento de leitor interessado no que em Portugal se vai publicando), no campo da filosofia das ciências (sociais, sobretudo), via tradução de textos (sobretudo históricos) franceses, vêem-se referências a Karl Popper, Carl Hempel, Thomas Kuhn e, nalguns textos mais teóricos (também de filosofia da ciência) e mais profundos, chega-se a citar Wittgenstein e Carnap. (Ver por exemplo, no volume *Século XX, da História da Filosofia* dirigida por François Châtelet, o artigo sobre «A Teoria e a Observação na Filosofia das Ciências do Positivismo Lógico» de Jacques Bouveresse). O mesmo se diga a propósito dos volumes da série *Filosofia e Epistemologia*, dirigida por Manuel Maria Carrilho (cf. o artigo «A Filosofia do Erro em K. Popper», de Zaza Moura, ou «Elementos para uma Futura Teoria da Conceptualização Científica», de João Pedro Leão, ambos no 1.º volume). Atenção maior é dada a Kuhn na colectânea *História e Prática das Ciências* (vol. 2), também da responsabilidade de M. M. Carrilho, cujos textos, quase na sua totalidade, se debruçam sobre as teses de Kuhn. Assim quase ao acaso, refira-se ainda o livro de ensaios e críticas, *Filosofia Contemporânea*, de António José Brito, com um texto sobre «O princípio da verificabilidade» — Carnap, portanto — e outro sobre Karl Popper, ambos sob o título geral de secção de «O Neo-Empirismo Contemporâneo» (1). No Brasil é que surgem traduções de obras e até mesmo algumas originais, mas que não parecem ter muita divulgação em Portugal, a ajuizar pela ausência de referências a elas feitas em textos de autores portugueses. «Leônidas Hegenberg, por exemplo, em filosofia das ciências a Vilem Flusser (*Lingua e Realidade*)», este imediatamente influenciado por Wittgenstein (2). É neste pano de fundo que surge agora no *Jornal de Letras* o artigo de Sottomayor Cardia. Chegados a este ponto é altura de se levantarem algumas interrogações.

Um «programa» atrasado

Ninguém deverá supor (ao menos o autor destas linhas não o faz) que Sottomayor Cardia pretenda ser absolutamente original nas suas teses. Todos nós somos influenciados de muitas maneiras e por muita gente. E não temos por isso de andar a pagar tributo citando a A e a B a toda a hora. Mas, no contexto cultural português, que na sua generalidade desconhece a filosofia analítica, afirmar-se assim em público uma série de teses, em que se escreve mesmo «programaticamente chamo filosofia a...» (sublinhado meu) naturalíssimo é que Sottomayor Cardia passe como um inovador (ou revolucionário) na filosofia portuguesa, já que, para todos os devidos efeitos, o texto aparece como «programa» e com aparência de novidade. Porque a omissão das fontes de semelhante programa? Porque elas são variadas e surgem como pessoalmente assimiladas pelo autor? Mas continua de pé o dito acima sobre o desconhecimento delas da generalidade do público leitor. E se as influências se espalham por diversos autores, eles fazem todos

parte, na sua maioria, da corrente da filosofia analítica. (É verdade que o termo «desfazer», a propósito da metafísica, vem talvez de Derrida, ou da corrente hermenêutica, mas isso é um pormenor apenas.)

Poderá dar-se o caso de Sottomayor Cardia ter sido sujeito de uma criação paralela, mas como cronologicamente ela acontece mais de cinquenta anos depois do seu paralelo, será forçar demasiado o benefício da dúvida supor que terá sido esse o caso. Quando muito, poderia supor-se uma influência indirecta, cujas origens o próprio autor até desconhece. Mas se assim fosse, a responsabilidade intelectual de Sottomayor Cardia neste país exigiria que ele estivesse mais informado sobre aquilo que escreve.

Se de facto Sottomayor Cardia está realmente informado sobre a filosofia analítica, e se há até muitos leitores que sabem disso e encaram o artigo como um avanço pessoal da parte do autor, então nada mais restaria a este leitor distante senão analisar o conteúdo das teses e ajuizar-lhes do valor. Na remota eventualidade de esta hipótese ser a verdadeira, segue-se um esboço de comentário a algumas das teses.

A primeira parte desse comentário já ficou feita no início deste texto. As semelhanças entre proposições de Cardia e as de Wittgenstein, Carnap, Ryle, Schlick, Ayer e tantos outros, bem como tantas mais citações que poderiam ter sido aduzidas, deixaram claro que o «programa» de Cardia surge com 59 anos de atraso por relação a Wittgenstein (o *Tractatus Logico-Philosophicus* foi publicado

Mas ficaria melhor até «entendida como». (Curiosamente, a expressão soa a traduzida do inglês — *namely as* — que é uma expressão idiomática corrente e aceite e que, em inglês, usada assim, não gera ambiguidade.)

O último comentário tem a ver com a vestidura temática coberta pelas 38 teses de Sottomayor Cardia. Tão sucinta catalogação dá ao texto um ar que só parece dogmático devido à sua formulação simplista. Mas vamos por partes.

Filosofia analítica: uma panorâmica

Seria ocasião aqui de historiar a «viragem analítica» que aconteceu com o impacto do *Tractatus* de Wittgenstein no «Círculo de Viena» nos anos 20. Mas isso seria uma tarefa muito longa e que não cabe numa publicação desta natureza. É, no entanto, necessário fazer-se referência a alguns elementos históricos a fim de justificar o último comentário às teses de Sottomayor Cardia.

A concepção da filosofia como análise remonta já a Bertrand Russell e mesmo a G.E. Moore. No prefácio do seu *Principia Ethica* (1903), Moore dizia que as dificuldades e desacordos em filosofia deviam-se «a causa muito simples: o tentar-se responder a questões sem primeiro se procurar descobrir qual é exactamente a questão a que se deseja responder». (John Wisdom considera mesmo Moore como o Copérnico da revolução em filosofia por ter descoberto como de facto a filosofia quase se reduz à lógica.) Em Bertrand Russell não faltam passagens em que a análise sintáti-

terapêutica», J.L. Austin e os filósofos de Oxford («filosofia da linguagem corrente») — em que o exclusivismo da análise verbal é conduzida ao extremo — são apenas o princípio de uma diversificação impressionante. Os anos que se seguem à Segunda Guerra Mundial marcam o grande embarque americano na corrente analítica. É aliás neste outro lado do oceano que surge o grande golpe no empirismo (W.V. Quine no seu famoso ensaio «Two Dogmas of Empiricism», 1951). Roderick Chisholm (sobre os limites da «linguagem corrente» (1950), Max Black, Wilfred Sellars, são apenas alguns nomes que marcam aberturas na rigidez original da concepção da filosofia analítica. A partir daí, quer na Inglaterra quer nos Estados Unidos, a actividade prossegue de modo intensíssimo. No caso da América, a Associação Filosófica Americana, com mais de 5000 membros, todos ligados praticamente a departamento de Filosofia em que há a obrigação profissional de publicar, multiplicaram-se por milhares os artigos minuciosos sobre questões alta e exaustivamente pormenorizadas. As trinta mais importantes revistas filosóficas aceitam cada uma centenas de textos que passam pelo escrutínio rigorosíssimo de conselhos especializados que, no caso de aceitarem para publicação um artigo, podem mesmo devolvê-lo ao autor uma ou mais vezes para aperfeiçoamento. (O próprio autor, por seu turno, já o fizera com os seus alunos graduados, com os seus colegas de departamento, e com outros professores de outros departamentos, quer através de conferências, quer enviando-lhes mesmo o texto para que o comentassem criticamente.)

Os livros publicam-se em largas dezenas por ano. Muitos deles são recolhas de *papers*

mett e o seu *Philosophy of Language*, John Searl, Donald Davidson, Noam Chomsky (também em parte filósofo); na filosofia do direito, Ronald Dworkin e Lon Fuller; na filosofia política, Richard Bernstein (*The Restructuring of Social and Political Theory*) são referências quase à toa e de passagem (3). A epistemologia, que W.V. Quine em golpe mortal reduziu à psicologia («Epistemology Naturalized» 1968), mas que se manteve e mantém a grande nível de diálogo, considerada até como o núcleo e talvez o único sector da filosofia a dever ser tida como tal (4), acaba de receber um violentíssimo abalo com uma obra de análise exaustivamente rigorosa (*Philosophy and the Mirror of Nature*, de Richard Rorty) à volta do qual se iniciou já um debate que dará para *papers*, livros e congressos sem fim. Uma convicção, porém, parece ganhar cada vez mais terreno e adeptos é que a busca dos fundamentos justificativos do conhecimento é uma empresa inútil. A justificação é uma miragem. A própria metafísica, com certidão de óbito passada por Rudolf Carnap, A. J. Ayer e demais positivistas lógicos, afinal só se eclipsara. A temática tradicional é igualmente revisitada com o rigor analítico, mas até gente como Saul Kripke constrói uma linguagem para «mundos possíveis» (*possible worlds*) e a comunidade filosófica não só o toma a sério, como dialoga sobre as suas teses e proporciona discípulos. O positivismo lógico despiu a metafísica das construções aéreas e obscuras da filosofia tradicional, e ela vem regressando, agora consciente do carácter hipotético do seu estatuto, surgido da verificação de que a filosofia tem de assentar num determinado conjunto de fundamentos. E os filósofos hoje voltam a usar-lhe o nome sem medo, bem como o de «ontologia». E como se esta ironia não bastasse, surgem livros como, por exemplo, o de Brian G. Norton, *Linguistic Frameworks and Ontology*, (Mouton Publishers, Haia, 1977), que, estritamente dentro dos parâmetros da filosofia analítica, reexamina a metafísica de Carnap e explica que ela é mais uma reconstrução do que uma destruição da ontologia tradicional.

Enfim, esta tão longa, mas brevíssima e pávida excursão para em traços largos esboçar o panorama colorido e aberto da filosofia analítica (5), onde os intervenientes têm um cuidado extremo no que afirmam, sobretudo na escrita, porque há tanta mais gente a pensar no mesmo problema, com espírito altamente crítico e atento e que não deixa passar gato por lebre. Se este contexto coarctar o pensador e faz-lhe evitar lançar-se em largos voos, ao menos garante-lhe segurança nos voos baixos já que os outros eram, mais do que ao Deus dará, voos em vão, ou simplesmente voltas, reviravoltas e cambalhotas verbais na mente do filosofante. E isso acarreta também respeito pelo leitor. E ensina a humildade ao escrevente.

Sem segundas intenções

Neste mesmo contexto também, e para terminar, espera o autor destas linhas não ter pregado sem cumprir as lições a tirar de toda esta história que aí fica. Longe dele está o querer vir instaurar em Portugal o novo evangelho (que é velho, como se viu) nem pugnar para que a filosofia analítica não penetre no país; nem muito menos defender que, se ela entrar, terá que fazê-lo traduzindo para português as discussões e mal-entendidos, problemas, grupos e nomes de sessenta anos. É evidente que será de todo desnecessário trilhar caminhos já trilhados. Que se lhe aprenda o método, mas sobretudo o estilo, o rigor da análise, a precisão da linguagem, a economia de palavras, a fineza do debate, a abertura ao diálogo e a tolerância pelos diversísimos modos de pensar — quer quanto a métodos, quer quanto a conteúdos. Se alguma coisa parece evidente hoje na filosofia analítica é a variedade de concepções e métodos que chegam a incluir uma tolerância e respeito saudáveis pelas correntes não analíticas, como a fenomenologia. «A época da austeridade terminou», como escreveu muito recentemente Arthur Danto num balanço rápido ao percurso da filosofia analítica (6). Na verdade, se de alguma coisa necessita o discurso intelectual português (não o filosófico, que ele é quase inexistente) é de um bom purgante, ou um detergente poderoso, com um banho geral. E um dentífrico para as palavras. (Não necessariamente *Colgate*. A velha *Couto*, se ainda existe, serve bem. E não é importada. A publicidade até lhe chama medicinal. Mesmo a propósito!) E umas mensagens de lógica e gramática no cérebro dos pensadores. Até talvez isso lhes fizesse pensar, e falar e escrever menos. Ai, sim, gostaria de ver chegar a influência da filosofia analítica. Ah! E à aparência dos intelectuais. Quebrando-lhes a proa. Fazendo-lhes olhar para o chão, que é onde andam os pés. E onde está o mundo donde lhes vêm as couves. E fazer-lhes olhar para os outros,

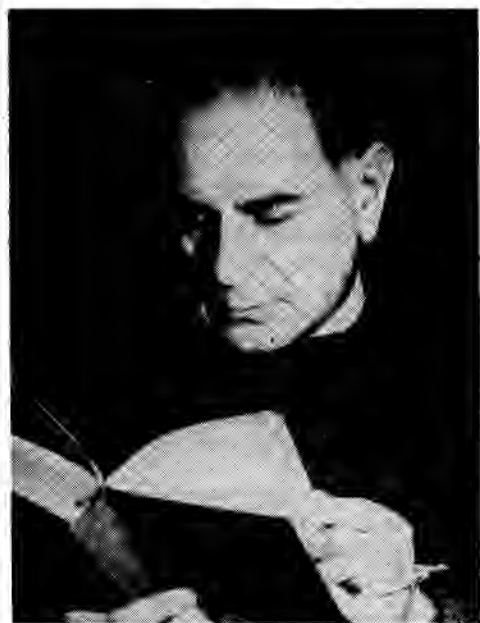


Ludwig Wittgenstein

em 1922) e 45 a 48 anos por relação às mais famosas teses dos positivistas ou empiristas lógicos. Depois, uma análise rápida de algumas das teses revela inconsistência no uso de conceitos. Sirva para exemplo o caso de «filosofia» e «ciência». Cardia não define «ciência», mas usa o termo com um sentido que parece de acordo com o uso corrente na filosofia analítica. A afirmação «A ciência procura a unanimidade...» (tese 3) revela um conceito de ciência como explicação objectiva do real. Mas depois, com a tese 19 — «A lógica não é um saber científico mas um saber científico» — entra-se num círculo. A filosofia como análise, se alguma coisa é, é a lógica da ciência. Os positivistas lógicos quiseram reduzir mesmo a filosofia só a essa actividade. Mas se hoje essa exclusividade não é aceite, nem por isso ser «a lógica da ciência» deixa de ser uma das dimensões da filosofia. Se a lógica «é um saber científico», teremos então a lógica como «um saber científico sobre a ciência»?

Por outro lado, surgem expressões vagas ou mesmo sem sentido. Veja-se a tese 11, por exemplo: «A filosofia é uma linguagem sobre a linguagem como linguagem ou sobre a linguagem como vivência». O que é exactamente «a linguagem como vivência»? E quando na tese 3 se opõe a ciência à filosofia dizendo-se que «a ciência procura a unanimidade; a filosofia morreria na unanimidade», o que quer dizer «morreria na unanimidade»? Que a filosofia acabaria? E porque é que, em contraste, a ciência não morreria se encontrasse a unanimidade que «procura»?

Finalmente, e assim como amostra crítica, há ainda pelo menos uma passagem gramaticalmente incorrecta e que gera ambiguidade — tese 31: «A metafísica só pode ser desmontada pela filosofia, designadamente como actividade clarificadora da linguagem». Assim como está escrito, parece que «como actividade clarificadora da linguagem» se refere à «metafísica». Mas isso estaria em contradição com as outras teses. O advérbio «designadamente» está em vez do adjectivo «designada».



Karl Popper

ca é tida como dissolvedora de problemas filosóficos. («O estudo da gramática, na minha opinião, é capaz de fazer, de longe, mais luz sobre questões filosóficas do que é comumente suposto pelos filósofos.» *Principles of Mathematics*, 1903.)

Os positivistas lógicos vão mesmo até Hume encontrar as raízes do seu empirismo. (Na Inglaterra houve até quem comentasse não ser o positivismo lógico mais do que «Hume mais a lógica matemática»). Radicais, os positivistas limitam a função da filosofia à de lógica da ciência (Carnap) e o implacável princípio de verificabilidade vergasta e varre o discurso metafísico. (Carnap analisa, por exemplo, um texto de O que é a metafísica, de Martin Heidegger, sobre o nada e rejeita-o como sem sentido, e apontando essa passagem como exemplo do que faz a filosofia tradicional — as suas proposições ou são trivialmente analíticas ou não têm sentido.)

Mas Wittgenstein no fim da década de 30 corta com o seu próprio *Tractatus* e com o atomismo de Russel. (Para Russel, a filosofia produzida conhecimento e, para o Wittgenstein do *Tractatus*, a linguagem era «espelho do mundo». Por isso, o filósofo que clarificasse e corrigisse a linguagem melhorava a sua «fotografia» do mundo.) Wittgenstein não publica mais (*Philosophical Investigations* e os seus outros livros de notas só são publicados depois da sua morte) mas influencia os seus discípulos com a sua nova visão. A filosofia só clarifica. Não pode descobrir a verdadeira forma dos factos. O significado das palavras é determinado pelo uso que delas se faz. E nos «jogos de linguagem» em que funcionamos que se entroncam os problemas filosóficos. A filosofia, «na sua luta contra o enfeitamento da nossa inteligência por meio da língua», limita-se a analisar as proposições em causa «deixando, porém tudo como estava». (*Logical Investigations*, §109 e §124.)

Daí por diante, multiplicam-se as variantes e é impossível, mesmo superficialmente, traçar-se aqui o rasto sequer da filosofia analítica. Gilbert Ryle e John Wisdom («positivismo



J. L. Austin

(trabalhos monográficos) revistos, desenvolvidos e coordenados.

Os grandes problemas da história da filosofia, de Parménides a Kant, de Platão a Descartes, são revisitados à luz do rigoroso método analítico. Os congressos filosóficos (muitos deles dedicados a questões específicas dentro já das subdivisões da filosofia) sucedem-se e provocam debates duros na aparência fleumática ou serena e não emocional anglo-saxónica e americana. Não falta mesmo quem considere esta uma das grandes épocas da história da filosofia.

Tornou-se impossível acompanhar o desenvolvimento de todos os ramos da filosofia. A filosofia, que ao longo dos séculos deu à luz por desmembramento a física, a biologia, a astronomia, a sociologia e demais ciências sociais, a ponto de alguém ter dito que a filosofia não era mais do que uma pré-ciência, vai gerando agora novos ramos — a Lógica Modal, a Ética, a Filosofia do Direito, a Filosofia das Ciências, a Filosofia da Linguagem, a Epistemologia, a Ética, sobretudo, pressionada pelos problemas sociais nos Estados Unidos, continuando embora o percurso da investigação da linguagem meta-ética (veja-se por exemplo, as impressionantes obras de John Rawls, *A Theory of Justice*, e de Robert Nozick, *Anarchy, State and Utopia*), lançou-se simultaneamente (quem o diria há uns anos atrás?) na aplicação da teoria dos problemas morais postos pela discriminação, violência, aborto, revolução sexual, justiça, ética médica, etc.

No campo da filosofia das ciências, a juntar-se às obras de Carl Hempel, Ernest Nagel, Karl Popper, só para citar alguns nomes mais salientes, um livro não propriamente filosófico — Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* — provocou um debate filosófico em que não faltam as irreverências lucidíssimas de um Paul Feyerabend, *Against Method* (uma teoria anárquica do conhecimento), que vêm fazendo da filosofia das ciências o sector mais avançado da filosofia.

Na filosofia da linguagem, Michael Dum-

ao lado deles, que são inteligentes (nalguns casos, são mesmo os inteligentes) que, se apanham a doença da análise crítica da linguagem, vão começar a rir-se muito. Deles, claro.

Mas estes últimos comentários são mesmo marginais e nada têm a ver com Sottomayor Cardia (o ex-ministro da Educação, o político, o cidadão, etc.), que o autor destas linhas não conhece pessoalmente nem de vista (só de nome e alguns escritos) e nada tem contra ele. Desnecessário seria insistir-se nesta tecla, mas infelizmente há que repeti-lo, porque em Portugal é quase regra querer ver-se segundas intenções em textos críticos não laudatórios e compadrio nos elogios. O que aí fica dito «acerca da ideia de filosofia» teve origem exclusivamente no texto com esse título surgido no *Jornal de Letras*, que, por acaso, é da pena de Sottomayor Cardia, e que o leitor agora escrevente leu e analisou (ou procurou analisar) no contexto cultural português que ele conhece (ou supõe conhecer).

1. Estranho designar-se por «neo-empirismo» uma corrente que tem o seu nome há tanto estabelecido: «positivismo lógico» ou «empirismo lógico».
2. Leonidas Hegenberg é autor de uma excelente introdução à filosofia das ciências, *Explicações Científicas*, (S. Paulo, 1974), além de outros livros e ensaios, e de aparecer regularmente na *Revista Brasileira de Filosofia*, chegando a fazer 2 e 4 resenhas críticas por número, na sua maioria de obras inglesas e americanas. A Zahar Editores do Rio de Janeiro editou a tradução de todos os volumes da excelente colecção de introdução à filosofia, da Prentice-Hall (Foundations of Philo-

sophy Series): Virgil Aldrich, *Filosofia da Arte*; William Alston, *Filosofia da Linguagem*; Stephen F. Baker, *Filosofia da Matemática*; William H. Dray, *Filosofia da História*; William Frankena, *Ética*; Carl Hempel, *Filosofia da Ciência Natural*; John H. Hick, *Filosofia da Lógica*; Richard Rudner, *Filosofia da Ciência Social*; Wesley C. Salmon, *Lógica*; Jerome A. Schaffer, *Filosofia do Espírito (Philosophy of Mind)*; Richard Taylor, *Metafísica*; Roderick M. Chisholm, *Teoria do Conhecimento*; Joel Feinberg, *Filosofia Social*; Martin Golding, *Filosofia do Direito*. (John Lenz, *Filosofia da Educação*, anunciado na capa de quase todos esses volumes, nunca chegou a sair, nem mesmo em Inglês). Vários desses livros já foram reeditados.

3. O debate à volta da *nouvelle philosophie* não provocou reacção nenhuma nos sectores filosóficos dos Estados Unidos, excepção feita à revista marxista *Telos*, que lhe dedicou parte de um número. Aos filósofos americanos era difícil compreender onde estaria a novidade filosófica das teses de A. Glucksmann ou de Barnard Henri Lévy. Tomaram-nos apenas como uma viragem política nova apenas para os seus proponentes.

4. Na sua tese 19, Sottomayor Cardia escreve: «A epistemologia não fundamenta a ciência nem é como tal constitutiva de ciência, mas clarifica os fundamentos de ciência...»

Há aqui uma diferença semântica entre o uso anglo-americano e um certo uso francês e sobretudo português do termo «epistemologia». No primeiro caso, o objectivo da epistemologia é encontrar os fundamentos sobre os quais assentaria o conhecimento. Não se trata, portanto, como «propõe» Cardia, de apenas «clarificar», se bem que essa seja uma actividade importante nessa tarefa. É por essa razão que a epistemologia foi e é ainda por muita gente considerada como a única actividade verdadeiramente filosófica. É tam-

bém por isso que o termo «epistemologia» é frequentemente substituído por «teoria do conhecimento». Como teoria, é uma proposta gnoseológica que visa dizer algo e não apenas explicitar o dito.

Na França e em Portugal, o termo denota também o ramo que na filosofia analítica é denominado por «filosofia da ciência». (Veja-se, a título de exemplo, esta passagem de Armando de Castro: «... a Epistemologia, desde que se não esteja a considerar uma mera reflexão especulativa acerca dos fundamentos e das regras de proclamação do conhecimento científico, mas sim a disciplina científica, que sistematiza as condições e as leis que regem essa produção...» in *A Epistemologia das Ciências Sociais do Homem e Suas Relações com a Psicologia*, Lisboa, 1976). Veja-se também o que de epistemologia se diz em Jacques Mantoy, *Les 50 Mots-Clés de la Philosophie Contemporaine* (Paris: Private, 1977), pp. 31-32; ou ainda o ensaio «A Epistemologia em França», por Michel Fichant, no volume citado *O Século XX, da História da Filosofia, Ideias e Doutrinas*, dirigida por François Châtelet (Tradução portuguesa, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977), pp. 111-145. Noutros casos, aliás muito mais frequentes, «epistemologia» significa mesmo só «filosofia da ciência». (Também como exemplo sirva esta passagem de Vitorino Nemésio: «... a epistemologia ou filosofia das ciências não é apanágio de matemáticos e de físicos...» *Era do Atomo/Crise do Homem*, Lisboa, 1976).

5. Para os leitores interessados em conhecer um pouco melhor a filosofia analítica, mas que não lêem Inglês, sugere-se o volume *La Philosophie Analytique* (Paris: Editions de Minuit, 1962), Colecção do Colóquio Royaumont realizado em 1961. Em Espanhol, *Cambio de Marcha en Filosofía*, de José Ferrater Mora (Madrid: Alianza Editorial, 1974) oferece uma boa panorâmica. Em Inglês, as obras são inúmeras. Duas — Mo-

dern *British Philosophy* (N. York: St. Martin's Press, 1971) e *Men of Ideas* (New York: The Viking Press, 1978) — constituem uma preciosa introdução ao pensamento de vários filósofos através de entrevistas perspicazmente conduzidas por Brian Magee. G. Warnock, *English Philosophy since 1900* (Londres: Oxford University Press, 1958); J.O. Urmson, *Philosophical analysis: its development between the two World Wars* (Londres: Clarendon Press, 1956), são hoje clássicos. *What is Philosophy? A Guide to its Elements*, de Arthur C. Danto (New York: Harper & Row, 1968) é uma perspectiva pessoal acessível que quase constitui ao mesmo tempo uma visão sincrónica da filosofia analítica hoje nas suas linhas gerais. De entre as colecções de ensaios representativos, menciona-se: Morris Weits, ed. *Twentieth Century Philosophy: The Analytic Tradition* (New York: The Free Press, 1966). Também colecções de ensaios representativos, mas já em áreas especializadas, refira-se a colecção «Oxford Readings in Philosophy», da Oxford University Press, neste momento com mais de vinte títulos, desde *Theories of Ethics*, por Philippa Foot a *Philosophy of Mathematics*, de Jaakko Hintikka. Sobre filosofia da ciência, uma colecção com textos não muito especializados é da responsabilidade de E. D. Klemke, Robert Hollinger e A. David Kleine, eds. *Introductory Readings in the Philosophy of Science* (Buffalo, N.Y.: Prometheus Books, 1980). Especificamente sobre filosofia das ciências sociais, que encontra maior público em Portugal, a volumosa recolha com introduções críticas de Leonard I. Krimmerman, *The Nature and Scope of Social Science: A Critical Anthology* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1969) é notável. E fique isto como iniciação.

6. Arthur C. Danto, «Analytical Philosophy», no número especial do *Social Research* dedicado à situação actual da filosofia, «Philosophy: an Assessment», coordenado por Peter Caws, (vol. 47 1980) n.º 4, pp. 612-634.

A Escola de Tartu, nome por que são conhecidos os semiólogos de vanguarda soviéticos que se encontram ligados à Universidade daquela cidade da Estónia, tem como expoente máximo Iúri Lotman, do qual se publica o prefácio que escreveu especialmente para a colecção a publicar em breve pelos Livros Horizonte.

A problemática da relação Arte/Ciência

Iúri Lotman

A questão da relação entre ciência e arte merece a nossa atenção. É suficiente para o mostrar referir os temores que suscita no homem culto médio a simples colocação do problema das influências recíprocas entre arte e cientificação e a uma tecnicização da cultura tem por vocação, nomeadamente, analisar e dissipar os temores. A apreensão que se faz sentir em relação a uma cientificação e a uma recnicização da cultura remonta bem longe e tem raízes profundas. O homem mecânico, o robot, a boneca viva, a dominação dos autómatos são pesadelos tradicionais da cultura dos tempos modernos.

Mas é preciso sublinhar que, em primeiro lugar, esta ideia quase mitológica tem por fundamento uma metáfora: na realidade, o mundo das máquinas inumanas que aterrorizava os filósofos e os românticos não tinha nada a ver com o progresso real da ciência e da técnica. Quando Hoffmann imaginava bonecas insensíveis e autómatos cruéis tinha diante dos olhos a enorme máquina social da aristocracia prussiana onde o progresso da técnica e da ciência exacta pouco tinha de espectacular. Nem a Rússia de Nicolau I que V. Odoievski conheceu nem a reacção russa que influenciava pelo seu automatismo Saltykov-Chitchev foram épocas em que a técnica transformasse a vida, mas acordaram na consciência dos artistas fantasmas de automatização de tudo que tivesse vida. A máquina é aqui, portanto, apenas uma imagem metafórica de um movimento inerte, de uma pseudovida, e não a causa real da necrose.

O desenvolvimento actual da teoria da comunicação mostra, em segundo lugar, que a interacção é o contrário do nivelamento. A comunicação entre dispositivos idênticos é inútil. É precisamente o nivelamento dos homens que determina a paragem da comunicação. Esta torna-se demasiado fácil e, funcionalmente, inútil de todo. Pelo contrário, a especialização das diversas esferas da cultura, fazendo da

comunicação um problema semiótico complexo, determina simultaneamente a sua necessidade recíproca. Portanto, não se trata de transformar a ciência em cultura ou vice-versa. Quanto mais a arte for arte e a ciência ciência, tanto mais específicas serão as suas funções culturais e tanto mais o diálogo entre elas será possível e fecundo.

É ainda necessário referir, em terceiro lugar, que as nossas reflexões sobre o papel da máquina na cultura são influenciadas sem nós o sabermos pela imagem das máquinas que conhecemos. E se se tem em vista que a escala das possibilidades potenciais da ciência todas as técnicas modernas são rudimentares e pouco eficazes, ver-se-á que a ideia do papel da técnica na cultura é inevitavelmente suplantada por uma outra que é a das possibilidades de acção das formas primitivas da técnica sobre as esferas fundamentalmente complexas da cultura. A concepção mecânica da máquina, que remonta à cultura do século XVII, se bem que excluída da técnica moderna, permanece na consciência do homem civilizado dos nossos dias, travando não somente o desenvolvimento das técnicas, mas também a evolução geral da cultura.

A questão do impacto da técnica sobre a arte mostra-se-nos, se não hipertrofiada, pelo menos desprovida de interesse. A influência da arte sobre a técnica é bem mais substancial. Ao longo dos séculos, o pensamento científico e técnico orientou-se para a ideia de que o mundo da Natureza está organizado de maneira ineficaz e deve ser aperfeiçoado, que é preciso inventar o que a Natureza não possui e racionalizar o que existe nela. Para a consciência científica moderna, o mundo da Natureza é um mecanismo extremamente complexo e racional de que não podemos aproveitar a lição apenas porque estamos, nesse campo, mal preparados. É precisamente isso que limita as possibilidades da biónica. Ora, é exactamente a Natureza que nos oferece os exemplos ideais de máquina de auto-evolução ou pensamento, de máquina-personalidade, organismo único cooperando com outros organismos únicos (como estamos longe das máquinas ideais despersonalizadas fabricadas em série!). A complexidade dos organismos bioquímicos da Vida mostra todavia ser

uma barreira que ainda não conseguimos ultrapassar. Vem agora a propósito evocar um outro objecto que, por um lado, possui traços de biosimilitude (por exemplo, a capacidade de desenvolvimento autónomo, de armazenamento de informação no decurso deste processo e de abaixamento correspondente da entropia no seu ambiente) e, por outro, é um artefacto, e por isso sujeito a modelização. Pensamos na Arte. Pode-se afirmar com certeza que uma obra de arte é o que existe de mais complexo e de funcionamento mais eficaz entre todas as coisas que o homem criou até ao momento. Sob certos aspectos, a obra de arte e o protótipo ideal da máquina do futuro (tendo assimilado certos princípios estruturais da obra de arte, o futuro objecto técnico não a substituirá e não se lhe identificará; pelo contrário, será então que a oposição funcional entre arte e técnica aparecerá em estado «puro»).

Tomemos um exemplo. Qualquer pessoa que se tenha preocupado com o problema moderno do intelecto artificial sabe que os progressos neste domínio estão bastante aquém do que seria de esperar. Pensamos que uma das razões disso reside no facto de os esforços realizados estarem concentrados em funções intelectuais relativamente primitivas com as quais se esperava construir um todo pensante como se constrói uma casa com tijolos. Ora, o próprio conceito de actividade intelectual está ainda marcado pelo facto de o pensamento individual do homem ser sempre um objecto único que recusa qualquer comparação. É por isso impossível definir o que pertence a todo o intelecto e o que é apanágio de uma das suas formas, o pensamento humano.

A semiótica da arte e a semiótica da cultura permitem actualmente, por um lado, ver na obra de arte criada pelo homem um dispositivo pensante e, por outro, considerar a cultura como um mecanismo natural historicamente formado de inteligência colectiva, possuindo uma memória colectiva e capaz de realizar operações intelectuais. Isto arranca o intelecto humano do seu estado de unidade, o que nos parece ser um passo científico substancial.

Para compreender o que isso pode sig-

nificar para a técnica do futuro, citemos um exemplo. Todos sabem o lugar enorme que a memória ocupa na teoria moderna das máquinas. Mas desde que o homem sentiu necessidade de criar um dispositivo de memorização pensou em dispositivos de armazenamento tradicionais (bibliotecas, livros, todo o tipo de memória supra-individual nascido na época do grafismo), em células repletas de textos. O livro é uma muita velha e muito primitiva máquina de memorização. Tornou-se o modelo da memória das máquinas.

Ora, se pudermos explicar em termos traduzíveis em língua científica porquê, quando lemos uma obra literária, nos «lembramos» do que ignorávamos e que não figurava claramente mas estava colocado pelo autor na memória implícita do romance ou do poema, porquê um único e mesmo texto fornece informações diferentes aos diferentes leitores e, formando em cada um destes um só todo estruturalmente complexo, lhes fornece aquilo que necessitam, comunicando a cada um «o que pode conter», os nossos modelos de memórias artificiais seriam sem dúvida menos incómodos (refiramos a densidade de um texto artístico fora do alcance da técnica moderna e a simplicidade aparente da sua estrutura!) e bastante mais eficazes.

Evitando ao leitor detalhes especiais poder-se-á dizer que a ciência actualmente em formação sob o nome de cibernética do texto artístico abre possibilidade não apenas científico-teóricas mas também de técnica aplicada. Esta asserção baseia-se não em considerações, mas na experiência de longos anos de colaboração entre a cadeira de Literatura russa da Universidade de Tartu, os cibernetas do Instituto de Mecânica de Precisão para a Aeronáutica, de Leninegrado (grupo do professor B. Egorov do Instituto Pedagógico A. Herzen de Leninegrado).

Pode-se ter esperança de que chegará o momento em que o estudo atento dos fenómenos artísticos e dos mecanismos da cultura se tornará corrente tanto para o ciberneta teórico como para o criador de novas formas de técnica (1).

(1) — In *Ensaio de Semiótica Soviética*, Livros Horizonte (no prelo)

Ángel Crespo: a mala cheia de poesia

Fernando Assis Pacheco

Uma antologia de poesia portuguesa desde Pessoa aos «novíssimos» dos anos 70, desdobrada em três tomos, faz parte da bagagem de Ángel Crespo, poeta (espanhol) e professor universitário (em Porto Rico), chegado no último dia de Maio p.p. a Lisboa, de onde partirá ainda esta semana para Madrid.

Deu o passaporte a carimbar na Portela, enfiou-se com a mulher num carro até ao hotel, tomou banho, mudou de roupa e saiu — para comprar livros. Está entre nós com uma bolsa da Fundação Gulbenkian que justamente lhe permitirá documentar-se ou, melhor dito, completar a bibliografia dos autores autologizados. O programa é esse: na Avenida de Berna não exigiram pormenores escusados.

«Estou grato, sim senhor», diz Crespo ao «JL». «Até agora, quando vinha a Portugal era por minha conta. A Gulbenkian ofereceu-me viagem e estadia.»

Este ex-advogado de 54 anos, natural de Ciudad Real, na Mancha; anda há bem duas décadas metido connosco. É um reputado lusófilo, muito embora o currículo diga muito mais que isso: os seus interesses estendem-se pelo conjunto das literaturas neo-latinas; Sá de Miranda, que considera uma «figura-chave» da lírica portuguesa e «elo de duas culturas, a portuguesa e a espanhola», ou Fernando Pessoa, que vem traduzindo regularmente desde 1959, têm a contrapartida em Dante, de quem verteu para castelhano, entre 1973 e 1977, a *Divina Comédia*, ou mesmo nos poetas retorromanos, a quem dedicou uma antologia em 1976.

No nosso caso, depois de duas experiências com Pessoa (*Poemas de Alberto Caeiro e Sís poemas* do orónimo, 1959), fez uma escolha de Cochofel a Salette Tavares (*Antologia de la nueva poesia portuguesa*, 1960) e publicou, ou tem em preparação, apresentações monográficas de Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade e outros poetas. Ao mesmo tempo entusiasmava-se com os brasileiros, dirigindo em Madrid, de parceria com a mulher, Pilar Gómez Bedate, a primeira fase da *Revista de Cultura Brasileña*, e traduzindo nomeadamente João Guimarães Rosa, um «petisco» para grandes conhecedores da língua.

Hoje é «Full Professor» da Universidade de Mayagüez (Porto Rico), onde rege Literatura Comparada. O ex-advogado, e ex-crítico de Arte, iniciou a carreira universitária na década de 60, com passagens pela Holanda e Suécia antes de fixar-se no Caribe.

«JL» ouviu-o em Lisboa, no quarto do hotel. Aqui está um resumo do diálogo. É na segunda pessoa do singular, sem artifícios inúteis.

Pessoa em quantidade

JL — Viste desta vez com uma bolsa da Gulbenkian. Qual é o programa?

Ángel Crespo — Nenhum em especial. Vim documentar-me sobre a poesia portuguesa, para a antologia que estou a fazer para a Júcar, de Madrid. É em três tomos: dois estão quase prontos, o terceiro em fase de preparação. Sairá na colecção Los Poetas. É uma antologia bilingue.



Ángel Crespo em Lisboa, com a poesia portuguesa na bagagem

P — Trabalhas nesta antologia há quanto tempo?

R — Sei lá, desde sempre. Materialmente há um ano e meio.

P — E é tudo por agora quanto à poesia portuguesa?

R — Há mais coisas. Por exemplo, entreguei à Espasa um volume de Fernando Pessoa, *El poeta es un fingidor*, com cerca de 250 poemas.

P — Que Pessoa metes?

R — O Pessoa orónimo, com mais de 80 poesias — traduzidas rimadas. Os três heterónimos principais. Mais o C. Pacheco. Mais o *Marinheiro*. Tudo antecedido de um estudo. Vou passar por Madrid para ver como está o livro. E há mais de um ano entreguei à Plaza y Janés, de Barcelona, uma antologia de Eugénio de Andrade, com 148 poemas.

P — Portanto vais passar também por Barcelona?

R — Não: passo por Madrid e em Barcelona fico uns tempos. Madrid não se aguenta! Amigos, amigos de facto, tenho-os em Barcelona.

A casa é uma «biblioteca»

P — Desde quanto te interessas pela poesia portuguesa?

R — Não há assim uma data... Eu sempre me interessei pelas poesias ibéricas, a castelhana, a catalã, a portuguesa — e outras, e outras, porque estou mesmo a preparar neste momento uma antologia, vê lá tu, de poetas aragoneses. O meu interesse é, em linhas gerais, pelas línguas neo-latinas, o que incluiu Dante, como sabes: traduzi a *Divina Comédia*...

P — E ganhaste até a medalha de ouro do Dantismo. Deram-te onde?

R — Em Florença. Mas, voltando à poesia portuguesa, estou em contacto através destas viagens, e também pela correspondência com amigos de cá, e por outro lado recebo catálogos de livrarias...

P — Em Porto Rico?

R — Em Porto Rico. A Universidade de Mayagüez não tem é nenhum departamento

português. Portugueses e brasileiros, falo deles na Literatura Comparada. E já interessei alunos portorriquenhos em Pessoa, em Jorge de Sena, em Eugénio de Andrade.

P — A universidade preenche-te todo o tempo ou...

R — O tempo que eu não emprego na universidade é para escrever em casa. É a única forma de eu me aguentar. Quase nunca saio de casa, que aliás não é bem uma casa, é uma biblioteca...

Despistar pela linguagem

P — Quando te estreaste em livro, como estava a poesia castelhana?

R — Predominava o Garcilasismo (1). Eu estreei-me em 1950. Mas antes, em Madrid, já tinha andado no Postismo (2), que foi um esforço para romper com a poesia de ressonâncias metafísicas. Depois disso derivei — a poesia espanhola derivou — para a crítica social, sem abandonar porém os valores poéticos. Não há que abandoná-los! Hoje posso dizer que os poetas da minha geração abriram a poesia castelhana para novos caminhos. No meu caso entendo a poesia como instrumento para o conhecimento do mundo, da realidade, com toda a atenção aos problemas da linguagem.

P — A vossa «Poesia Social» surge nos anos 50, uma década depois do nosso «Neo-Realismo» (e descontada a eclosão de uma poesia política durante a guerra civil). As coisas passaram-se assim porquê?

R — Porque tivemos uma censura, creio, pior que a vossa. Se a minha geração conseguiu ler toda a literatura moderna, fê-lo clandestinamente. Bom, mas falta dizer-te que no pós-guerra foram muito importantes em Espanha as pequenas revistas de província, que puseram os poetas em contacto entre si sem que a coisa se centralizasse em Madrid ou Barcelona. Eu próprio co-dirigi *El Pájaro de Paja* e *Poesia de España*, e dirigi *Deucalión*. Houve outras importantes, *Proel*, *Caracola*, *Ansí*...

P — A vossa censura era mesmo bruta?

R — Não se podia escrever «social», «justicia», «obrero»! Nada.

P — Então tu, o José Manuel Caballero Bonald, o José Ángel Valente, o José Agustín Goytisolo, o Jaime Gil de Biedma...

R — Os dos anos 50, sim.

P — ... com a censura que tinham, fizeram o quê?

R — Arranjámos uma linguagem que acabou por despistar o poder. Consideravam-nos extravagantes. Mas nós rompemos também os moldes formais da poesia: foi uma ruptura de tipo conceptual. Falando em nós, não estou a falar estritamente da «Poesia Social», que não teve grande qualidade. Falo de mim, do Caballero, do Valente, do Goytisolo, do Gil de Biedma, do Carlos Barral...

Relações com os novos

P — Estando hoje em Porto Rico, como consegues publicar versos em Espanha?

R — Publico normalmente em edições de amadores, o que me estimula bastante. Em 1971 é que a Seix Barral me editou um volume de poesia completa até então, *En medio del camino*. Agora deve sair outro volume «completo» na Plaza y Janés. O resto são essas pequenas edições de amadores: El Toro de Barro, Aldebarán, Porviver Independiente.

P — Em 1981 o que procuras como poeta?

R — A renovação.

P — Os jovens poetas lêem-te?

R — Creio que sim, sobretudo depois da *Docena florentina*, que publiquei em 1966.

Eu diria que houve alguns que seguiram essa corrente.

P — Falas de influência?

R — E é! Um poeta como Guillermo Carnero, ainda que me negue e me exclua (3), não se entende sem a minha poesia.

P — Hoje por hoje, dos poetas novos, qual seria o melhor?

R — Para mim parece-me o Pere Gimferrer. Mas há também, de idades um pouco diversas, o Carlos de la Rica, o Enrique Molina Campos, o José Corredor Matheos, o Ángel Guinda, que foi uma grande revelação. Mas a poesia está sempre por esclarecer, como é natural.

O lugar de Sá de Miranda

P — Sá de Miranda: estudaste a *Fábula do Mondego*, conhece-lo bem. Que opinas?

R — Creio que Sá de Miranda influenciou mais em Portugal do que Garcilaso em Espanha. Garcilaso não tinha o lado moralizante de Sá de Miranda. Neste houve também um sentimento social, o diagnóstico moral da sociedade portuguesa. Ele foi tão importante para o Renascimento português como quase todos os seus contemporâneos no caso espanhol. Considero-o uma figura-chave, um autor fundamental para a lírica portuguesa. Poeta duro? Sim, talvez duro. Mas a dureza por vezes não passa de erros dos copistas. Eu atrevia-me a fazer uma edição da *Fábula do Mondego* sem erros!

Culturas complementares

P — E a literatura portuguesa contemporânea: que pensas dela?

R — Que é uma das mais importantes do Ocidente, sobretudo na poesia.

P — Pergunta callista: as relações entre Portugal e a Espanha...

R — Não deviam estar separados como estão. As suas culturas são complementares, chamadas a evoluir conjuntamente. Pois se partem duma herança cultural comum! Mas eu diria tudo isto de outra forma, não vás tu acusar-me de assimilação... Diria que a Península Ibérica é um mosaico de culturas paralelas, um conjunto de culturas românicas que têm para mim a mesma importância. Por outro lado não vejo Portugal como uma coisa estrangeira: chego aqui e estou em casa! ■

(1) — Do título da revista *Garcilaso*, 1943-1946, fundada por José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Jesús Revuelta e Jesús Juan Garcés, e dirigida pelo primeiro. Um chantage do franquismo, Juan Aparicio, serviu de patrono aos jovens «garcilasistas», apelidando-os de «Juventud Creadora». Isto passou-se ao tempo em que voltávamos — diria García Nieto mais tarde — «a meter-nos alegremente na linha clássica, tradicional, da nossa poesia...»

(2) — Título da revista publicada em Janeiro de 1945, em Madrid, por Chicharro Hijo, hoje conhecido como Eduardo Chicharro, já falecido, e por Silvano Sernesi e Carlos Edmundo de Ory. *Postismo* teve um único número, o que viria também a suceder à sua herdeira, *La Cerbatana*. Os «postistas», que contestavam os «garcilasistas» em nome da imaginação, eram neo-surrealistas (ainda que sem total consciência disso) e logicamente distanciaram-se ao mesmo tempo do grupo da revista *España* e do Dámaso Alonso de *Los hijos de la ira*. Em Espanha há sobre o *Postismo*, de há meia dúzia de anos para cá, um enorme interesse, principalmente centrado sobre as poéticas de Chicharro e do sobrevivente De Ory.

(3) — Escrevendo no n.º 2 de *Poesia — revista ilustrada de información poética* (Madrid, 1978), Guillermo Carnero traça um panorama da «poesia do pós-guerra em língua castelhana» ao longo do qual é clamorosamente omitido o nome de Ángel Crespo, quando outros de mínima espessura lá vêm citados.

Uma «Gota de Água» no charco

Uma editora à margem das regras do jogo? «Transformam-se hoje os editores de prestígio em apostadores rotineiros nos nomes confirmados, susceptíveis de encontrarem um mercado assegurado e ritmos de escoamento convenientes aos apetites da toda-poderosa «Phynança» (acusar a «Gota de Água», cooperativa do Porto que se reivindica de «espaço editorial disposto a assumir os riscos da edição de novos autores»). E os riscos aí estão «assumidos»: vários títulos, todos de poesia, no activo, e outros na manga; e ideias de coisas diferentes (?).

A militância dos associados é a «despesa fixa» com que conta esta «congregação de boas vontades» para, com essa militância levada até aos extremos da contribuição financeira, trazer livros com regularidade a público. E se a militância tem sede sobretudo no Porto, o resto vem, além do Porto, de Lisboa, Açores e núcleos de emigrantes, sobretudo na RFA, por onde se espalham os cerca de 100 associados da cooperativa, muitos deles autores com olho posto na publicação. Álvaro Magalhães, António Neves, José-Emílio Nelson, António Osório são o passado da «Gota de Água», este último também, digamos assim, parte do seu

futuro: reedição de *A raiz afectuosa* (com prefácio de Maria da Glória Padrão) para breve.

Ao ritmo que os livros forem desaparecendo das bancas, outros tem a «Gota de Água» entretanto na bicha: uma antologia de poemas de Ángel Crespo, alguns inéditos, e uma outra de Frank O'Hara, traduzidos e criticados por Joaquim Manuel Magalhães; e mais poesia: três poetas brasileiros relativamente pouco conhecidos entre nós, Mário Quintana, Lêdo Ivo e Carlos Nejar. E poesia ainda: um livro de estreia (*Lavar o mar*, de Amadeu Baptista) e um folheto de Al Berto. Enfim a prosa: um texto ensaístico de um dos mais atentos e descomprometidos leitores da poesia portuguesa contemporânea, Luís de Miranda Rocha. Todos eles, diz a «Gota de Água» ao «JL», a caminho do prelo e a acrescentar a dois anúncios enigmáticos: um livro de ensaios de um poeta italiano, «conhecido por actos de louvor e singular conhecimento da poesia portuguesa», e «um inédito de um nome maior da poesia portuguesa de raiz africana». Queira o leitor registar a avidez com que a poesia toma conta das realizações e dos projectos da «Gota

de Água» editorial: prosa sim, mas para falar de poemas. E este não é o menor dos riscos que a sua aposta assume.

Bebam bicas e cooperem!

«Movida pelo propósito insano de transformar o Porto num imenso cabaré 'Dada' — diz-se ainda, com alguma megalomania e muita ironia, a «Gota de Água». Tudo isto porque lançou *Os poetas do café* com um café-concerto (a 29 de Maio), um «recital orgiástico» e um vulgar «meeting» com a Imprensa e outros curiosos. *Os poetas do café* estão, literalmente, à bica, e reúnem «o trigo e joio dos frequentadores de uma das últimas tertúlias literárias que resistem, num doce Porto oitocentista», no Café Diplomata, onde vai muita gente que escreve livros.

Por ser verdade e para que conste, o apelo da «Gota de Água» à «proliferante cooperação» de mais gente de acção e de ideias. A prestar para o apartado 572, 4009 Porto Codex.

Anarquistas nos Trópicos

Irineu Garcia

Houve um tempo no Brasil, dado a precariedade dos meios de comunicação, em que a pouca leitura e a despolitização eram de tal ordem que o anarquismo era considerado o mais perigoso dos ideais políticos. Era o predador, o caótico. Chamar alguém de anarquista era aplicar um sentido depreciativo na conduta política do indivíduo. Sabia uma pequena minoria, sabia ou tinha uma ideia do justo significado do anarquismo e intertracção do anarquista; contudo existia uma militância isolada, ou entrosada com socialistas ou sindicalistas, que teve uma presença expressiva, principalmente na capital do Estado que seria no meio do nosso século o maior centro industrial da América Latina — São Paulo. Mas tudo isso dormia ou dorme na memória de uns poucos ou em publicações silensiosas de algumas bibliotecas.

Subitamente o assunto foi despertado e acho que o livro de Zélia Gattai (sr.ª Jorge Amado) **Anarquistas, graças a Deus**, ajudou, em particular pelo título, e não demoraram muito a aparecer novos livros com o mesmo enfoque, ou parecido, como é o caso de **Os Andaluzes**, de Suzana Dias Beck (Ed. Moderna — 156 p., S. Paulo), onde surgem as pegadas de anarquistas espanhóis, mas no caso um certo Don Antônio acaba sendo fagocitado por uma andaluza refratária ao calor da política. Em seguida a editora Brasiliense lançou em 3.ª edição **Colônia Cecília** — romance de uma experiência anarquista, de Afonso Schmidt (116 p.). O autor, que tem uma obra significativa, foi um jornalista brilhante e escreveu este livro com paixão, dada sua semelhança com o personagem central. Um sonhador.

A experiência da **Colônia Cecília** começou numa conversa em 1888 na Casa do Povo, em Milão, Itália, entre um engenheiro agrônomo, Giovanni Rossi, e o bolsheiro de música brasileiro Carlos Gomes, que viria a ser o maior compositor operístico brasileiro. Rossi tinha fundado e dirigia um periódico em Brescia cujo programa era o próprio título, **Lo Sperimentabile**, e tinha projectos de fundar uma colônia agrícola experimental anarquista na América Latina, com o Uruguai em mira, mas, dependendo da aprovação dos Partidos **Blanco e Colorado**, o assunto era demorado.

Carlos Gomes interfez como conselheiro no sentido de que Rossi procurasse o imperador D. Pedro II, que estava de passagem por Milão, embora adoentado, e expusesse sua pretensão. Depois de vaivéns, o imperador acabou tomando conhecimento por um texto de Rossi publicado no seu próprio jornal. Dom Pedro, que era um monarca aberto, animador de Pasteur e Graham Bell, mandou cumprimentar o jovem agrônomo e oferecer terras na província do Paraná, onde o clima é agradável, podendo realizar suas experiências em boas condições, climáticas bem entendido.

A descrição de Schmidt, em forma romanesca, confunde um pouco as informações. A hipótese de sucesso da nobre aventura era remota, pela precariedade de apoio financeiro para compras imprescindíveis e pela liderança pastoral de Rossi, que era um sonhador, que não contava nem sequer com a transição da Monarquia para a República, que não quis manter as concessões feitas pela primeira, o que foi o princípio da degringolada. A experiência anarquista da **Colônia Cecília** só não terminou numa tragédia pela boa índole dos seus componentes, que eram professores, guarda-livros e artesãos intelectualizados. Havia até um casal de nobres, completamente tósos.

Rossi, depois de ter estado um longo tempo em Blumenau, Santa Catarina, onde deixou muitos amigos, voltou para a Itália em 1906. Em 1932 os **Quaderni della Libertà**, publicados pelos socialistas, anarquistas e sindicalistas em São Paulo, lembraram a colônia e seu fundador.

O que sobrou da **Colônia Cecília** (que durou uns três ou quatro anos) foram barracos, ruínas e alguns lavradores que ficaram por não saber para onde ir e acabaram misturando-se com alemães do Volga (uns russos brancos que falavam alemão e transferiram-se para o Bra-



Teresina Rocchi no começo do século

sil) e hoje estão espalhados pelo Paraná, a maioria ignorando suas origens. Outras colônias foram tentadas, como a Cosmos, em Santa Catarina, fundada por um europeu do Norte, procedente dos Estados Unidos. Depois uma colônia em Quatá, no Estado de São Paulo, constituída por letões, mas de fundo religioso. Houve outra de luteranos que acabou se transformando numa poderosa indústria de comestíveis no Município de São Paulo. Uma outra finlandesa, que fica nas proximidades das Agulhas Negras, na rodovia Rio-São Paulo, e acabou se transformando em ponto de atracção turística, com banhos de saunas, vendas de objetos de artesanato, hotéis e restaurantes, em franco progresso. Até hoje.

Não obstante as deficiências de informação, o livrinho de Schmidt é valioso para um estudo de muita coisa que houve e deve haver no mesmo sentido, e segundo a Imprensa paulista o Conselho Estadual de Cultura de São Paulo está fazendo um levantamento de tudo quanto já foi publicado pelos movimentos anarquistas no Estado, desde fins do século passado.

Agora o ensaísta Antônio Cândido de Melo e Sousa publicou **Teresina & Cia.** (Ed. Paz e Terra, 171 p. — Rio), reunindo alguns ensaios culturais e políticos, sendo as primeiras 80 páginas tomadas com o movimento anarquista, socialista e sindicalista em São Paulo, com destaque para uma figura de grande calor humano. Não chegou à militância de assinar ficha, mas era uma participante, que só não cresceu mais pela época em que viveu e as limitações do quadro político. Foi Teresina Carini Rocchi, italiana de Parma, casada com um músico, maestro Guido Rocchi, colega de Arturo Toscanini na Orquestra do Scala. Em excursão pela América do Sul, em fins do século passado, eles foram surpreendidos por um surto de febre amarela no Rio de Janeiro e resolveram ficar uns tempos mais em São Paulo, e nunca mais retornaram à Itália. É certo que, pelo que Antônio Cândido conta, o casal integrou-se na vida brasileira, em particular a de São Paulo. Ela como professora de italiano e francês, e de tricô. Ele professor de violoncelo, mais tarde professor do Conservatório de São Paulo, colega de Mário de Andrade, e posteriormente fundou o seu Conservatório, a que deu o nome de um dos mestres do **Settecento** italiano, Benedetto Marcello.

Esmeraram-se no companheirismo de políticos foragidos e escondidos, estrangeiros e brasileiros, mas Teresina era muito mais presente, já que o maestro cuidava mesmo mais de música. Nomes hoje lembrados com grande respeito tiveram o apoio de Teresina, que efectivamente correu riscos, mas eram verdadeiros homens integrados no processo, como o eng. Alcebiade Bertolotti, que chegou a São Paulo em 1890 como foragido político e um ano depois dirigia o jornal **Messaggero**. Fundou a **Livraria Italiana** e esteve entre os fundadores da **Legia Democrática Italiana**. Tra-

balhador, sempre exerceu sua profissão até à reforma. Lutador antifascista, só descansou um pouco com a queda do fascismo na Itália. O prof. Antonio Piccarolo, italiano do Piemonte, onde foi livre docente da História do Direito na Universidade de Turim, teve uma luta intensa no meio dos anarquistas e socialistas, brasileiros e italianos, sendo uma vez injustamente atacado pelo socialista Teodoro Monicelli. Ciumada da postura intelectual de Piccarolo, que afinal tinha sido diretor do semanário **Avanti!**, o mesmo nome do diário do Partido Socialista Italiano. Piccarolo, professor que era, terminou sendo um dos responsáveis pela Faculdade de Letras, que ao final foi incorporada nos anos 30 pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo. Piccarolo hoje, por acaso, será nome de rua?

Outra figura que mereceu as atenções de Teresina foi o anarquista português, do Norte, Adelino Tavares de Pinho, chamado o «Professor», que atuava bravamente nas escolas operárias e nas greves do começo do século, particularmente em Campinas. Quando jovem tinha sido motorneiro e se instruíra por conta própria. Grande leitor de Buckle e Spenser, além dos clássicos do anarquismo.

Antônio Cândido observa bem como, numa cidade caminhando para a industrialização, transbordando de imigrantes como São Paulo, um operariado na imensa maioria de estrangeiros tornou o italiano e o espanhol línguas de luta popular, enquanto que o francês (predominando na burguesia como separação social) era usado menos e só como leitura. Isso é tudo muito bem explicado, e sobretudo a vibrante atuação dos italianos, que integraram-se na nação brasileira e na luta do antifascismo.

Mas nem tudo foi brilhante. Dentre os companheiros assistidos por Teresina apareceu o ativista anarco-sindicalista Edmondo Rossoni, que fazia admiráveis conferências, com eloquência e agressividade, marcando bem sua presença em São Paulo, chegando rapidamente a ser professor na Escola Racionalista da Água Branca (fundada e mantida por operários), mas dada sua capacidade de agitação acabou sendo processado, detido e banido. No curso do processo até o banimento, Teresina foi uma assistente pertinaz. Voltando à Itália, Rossoni reintegrou-se no sindicalismo do seu país e em 1914-15 lutou pela participação italiana na guerra. Depois do Armistício, pela sua capacidade de liderança e envolvimento, tomou as rédeas da **Unione Sindacale Italiana**, aproximou-se de Mussolini e aderiu ao fascismo, contribuindo ativamente na organização de bases do «Fascio». Teve um grande relevo durante todo o governo de Mussolini. Foi senador, membro do Grande Conselho Fascista e ministro mais de uma vez, e tinha algumas ideias que chegaram a sensibilizar o poeta Ezra Pound pelas suas concepções econômicas, que lembravam Confúcio pela sabedoria em matéria agrária.

Ao tomar conhecimento pelos jornais da carreira de Rossoni, Teresina, meio perplexa, escreveu indagando da verdade. A resposta não demorou, de próprio punho e numa fraseologia fascista cheia de lenga-lenga: «Il suo ricordo mi arreca un gran piacere, avendolo sempre ricordata attraverso le mie peregrinazioni e nei pochissimi momenti di tregua nella dura lotta combattuta in questi ultimi anni. Sono stato sempre perso da un lavoro enorme. Le corporazioni sono la base della rivoluzione fascista. L'Italia non se riconosce più. È tutta giovane, vibrante, dominata da una sconfinata volontà di potenza.» Recebida a carta, em papel timbrado da **Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti**, sem uma ponta para dúvidas, Teresina mandou um bilhete pela volta do correio: «Rossoni: Sei un cane.» Assinado Teresina Carini Rocchi.

Foi uma incansável batalhadora antifascista, deixando registrados alguns pensamentos belíssimos. Como já foi dito antes, o marido de Teresina foi colega, na orquestra do Scala, de Arturo Toscanini, de quem eram ambos amigos. Como se sabe Toscanini teve uma das mais brilhantes carreiras como regente, por acaso começada na cidade do Rio de Janeiro, na epidemia de febre amarela em 1890. Depois, em 1940, no dia 13 de Junho, três dias depois da entrada da Itália na guerra, ela ouvia pela rádio a transmissão de um concerto regido pelo glorioso artista, na mesma cidade do Rio de Janeiro, e regista em seus escritos: «Não posso explicar a comoção experimental de muito prazer e muita dor! A fatalidade quis que ele empunhasse a batuta de regente excelso quando um monstro também italiano empunhava a espada para massacrar os seus irmãos. Toscanini e Mussolini: a vida e a morte.»

Morreu um pouco antes de completar 89 anos, com a energia de sempre, reclamando das irmãs do Hospital, como assinala o autor. «Morreu lutando, porque lutadora sempre foi. É verdade que num campo estreito onde o destino a fechou. Mas de cabeça em pé. Por isso gravou-se no seu túmulo um verso de Leopardi:

*Erta la fronte...
E renitente al fato.*

Foi uma aficionada da literatura e tinha inúmeros poemas registrados na memória. Gostava de comentar **La Chartreuse de Parme**, de Stendhal, como se fosse uma crônica atual da sua cidade, mas Leopardi foi a paixão.

Baixo contínuo

O escritor Guilherme Figueiredo está traduzindo o libreto **Don Giovanni**, de Lorenzo da Ponte, da ópera de Mozart. Recentemente o escritor anunciou o término da tradução de um lied de Schubert, baseado num texto de Goethe, que integrará o repertório do cantor Cauby Peixoto. O dramaturgo de «Um Deus dormiu lá em casa», pelo visto, está em grande forma laboral. * A Universidade de Brasília anuncia uma nova programação de edições em «vídeo-cassettes» de conferências pronunciadas por figuras relevantes. Em discos oferecerá gravações de trechos de obras literárias e de música erudita brasileira. Uma iniciativa milionária! Por cá, em matéria de música, a Fundação Gulbenkian preferiu deixar a cargo de uma produtora competente e responsável. * A atriz Graça Lobo, que esteve recentemente no Rio e em São Paulo, onde representou com sucesso, falando ao **Jornal do Brasil** reclamou o pequeno intercâmbio cultural luso-brasileiro: «São o mesmo povo, e no entanto as trocas culturais são ínfimas. Não só no teatro, mas também na literatura, poesia e pintura. Seria fundamental que houvesse essa ligação.» Muito bem! Falar é sempre bom. Evita o esquecimento. Mas é preciso agir. * O prof. Cândido Mendes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Fundação Getúlio Vargas, foi recebido pelo presidente do Zimbábue, Robert Mugabe. No dia seguinte inauguraram juntos a assembleia geral da Associação Africana de Ciência Política, primeira reunião de especialistas naquele sector: Angola, Moçambique, Quênia, Tanzânia, Zaire, Sudão e Nigéria. * Pela primeira vez o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (Brasil) elegeu uma mulher para a sua presidência: Regina Bilac Pinto, 45 anos, diretora ajunta da editora Forense Jurídica e presidente da Forense Universitária. ■

Assine «JL» e poupe 20% em cada número!

Continente e ilhas	
1 ano	520\$00 / 6 meses 270\$00
Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e S. Tomé e Príncipe	
1 ano	1100\$00 / 6 meses 600\$00
Espanha (via aérea)	
1 ano	750\$00 / 6 meses 420\$00
Europa (excepto Espanha)	
1 ano	1200\$00 / 6 meses 650\$00
Restantes países, incluindo o Brasil (via aérea)	
1 ano	1500\$00 / 6 meses 800\$00

Boletim de Assinaturas

Pretendo assinar «JL» a partir do n.º

Nome

Morada

Assinatura

Junto envio
cheque ☐ vale de correio ☐

Um Encontro na Guarda com a mira nos judeus da Beira

Fernando António Almeida

«Sou um retornado, após quatrocentos anos de ausência» — assim exprimia Sam Levi, descendente de judeus portugueses, a sua identificação com Portugal, durante o I Encontro Internacional para o Estudo da História das Beiras e dos Judeus Peninsulares que teve lugar na cidade da Guarda entre 1 e 4 de maio. E Sam Levi contou a história da sua família que nos séculos XV-XVI abandonou a cidade beiroa, com passagens pela Holanda, Livorno, Veneza, Constantinopla-Istambul e, finalmente, Esmirna. Falou da língua, o ladino, nascida do português e do castelhano, da chave da sua casa da Guarda conservada religiosamente ao longo dos séculos.

A intervenção de Sam Levi foi a nota sentimental deste encontro que reuniu na Guarda, em plena greve de comboios, meia dúzia de estudiosos portugueses, uns especificamente dedicados ao estudo da história dos judeus em Portugal (caso de Maria José P. Ferro, da Universidade Nova de Lisboa), outros tocando mais de raspão o problema, não o estudando especificamente, mas abordando-o no decorrer das suas investigações. Fosse pela greve dos maquinistas, o certo é que os especialistas estrangeiros esperados (espanhóis) não estiveram presentes, deixando assim em mãos de nacionais este encontro previsto como «internacional».

Voltando ainda a Sam Levi, à sua história, uma história tipificada. Porquê Istambul, porquê Esmirna? O português «retornado» esclarece, sublinhando a «liberdade e tolerância absolutas» de que gozavam os judeus no Império Otomano. Uma espécie de oásis. Depois da Santa Inquisição, da fogueira, da chacinha, em terras lusas (que alguns ainda teimam de «brandos costumes»), a tolerância dos turcos que porém — a história pátria o diz — nos ensinaram a ver como gentes crudelíssimas. Esmirna foi pois o refúgio. Esmirna cidade turca em que existem 25 sinagogas, uma das quais era a Sinagoga de Portugal, entretanto devastada por um incêndio e que a família de Sam Levi tinha a seu cargo. A identidade portuguesa da família manifesta-se também pela língua utilizada no seu seio, o ladino, hoje quase esquecida, mas que se mantém sobretudo em duas zonas: no «domínio afectuoso e no dos palavrões». Destes não citou Sam Levi nenhum. Mas exemplificou com esta fase de ternura de uma avó para o seu neto a memória da terra mãe: «Vem cá meu Portugal.»

Sam Levi falou ainda da preocupação dos seus antepassados em se fazerem registar, a si e aos seus, nos consulados portugueses ou naqueles que representavam os interesses de Portugal. Sempre que nascia um rebento, o patriarca lá ia ao consulado declarar que, na diáspora, embora, mais um português tinha vindo ao mundo. Português que, se neste caso era um Levi, poderia ter por apelido qualquer outro dos judeus de Esmirna: Pereira, Évora, Lisboa ou Beja, por exemplo. Famílias que, como a de Sam Levi, também ficaram com «saudades do país», não obstante as perseguições que as levaram ao exílio. Saudades que Levi explica pelos «parentes que ficaram» e pelo povo português que classifica de «benevolente». Estamos, aqui, perante um judeu estabelecido na zona mediterrânea, sefardita, originário da Península Ibérica, elemento bem caracterizado dentro do mundo judaico, a par do judeu oriundo da Europa oriental, o askhenazi. E para terminar com a história exemplar de Sam Levi, digamos que, regressado a Portugal em 1941, acabou por ser «reintegrado na família portuguesa», em 1957, única fórmula burocrática possível para que lhe fossem passados papéis portugueses a este português — registado como tal no consulado de Esmirna — que nunca os tivera.

Comunicações

Se o encontro se dispunha a focar principalmente a presença nas Beiras da comunidade judaica — e foi este o tema abordado nas comunicações de Maria José Ferro e Adriano Vasco Rodrigues, da Universidade Livre do Porto — boa parte do tempo foi dedicada aos



Entrada para a Judiaria da Guarda: os participantes calcorrearam-na em busca dos vestígios de outros séculos

crístãos novos. Foi o caso das intervenções de Maria Helena Carvalho dos Santos («Os judeus no século XVII e as ideias económicas do Pe. António Vieira») e Reis Torgal («Os crístãos-novos na Restauração»). Raul Rego, por sua vez, falava da «Contribuição dos exilados judeus para a cultura portuguesa», Biquero Moreno, da Faculdade de Letras do Porto e da ULP, de «O mercado na Idade Média», intervenção que a ronceira camioneta da RN nos fez perder.

E o encontro, neste extravasar os «judeus da Beira», deu também um salto à Braga dos



A «Casa dos Judeus» em Linhares da Beira



Na Judiaria de Trancoso: um leão (da Judeia?) em alto-relevo

arcebispos e outros personagens menos recomendáveis na «vox populi», na pessoa do prof. José Marques, da Faculdade de Letras do Porto («A contenda entre o cabido e os judeus no século XV»). Questões ligadas ao ensino do hebraico foram abordadas por António Augusto Tavares (da Universidade Nova de Lisboa), enquanto que ao prof. Sanches da Gama coube reivindicar o papel da história dos hebreus na Antiguidade, papel não reconhecido nos nossos programas do ensino. E já no final do Encontro, Manuel Cadafaz de Matos falava de «A canção popular sefardi».

Diversos, pois, foram os temas e os ângulos de abordagem sobre que incidu este encontro. Desde as origens e estabelecimento dos judeus nas Beiras, e em particular na Guarda, até aos crístãos-novos e aos judeus portugueses da diáspora. Não cabe aqui resumir com mais ou menos fidelidade as comunicações feitas no Encontro. Antes manifestar uma imagem, ao correr da pena, criada pelas intervenções que tiveram lugar.

Crístãos à força

Judeus das Beiras, judeus provavelmente dedicados ao comércio fronteiriço e artesãos, frequentadores das grandes feiras, como a de Trancoso, há notícia de comunidades suas, organizadas, no século XIV, nomeadamente em Viseu, Guarda, Sabugal e Castelo Branco. Mas uma segunda vaga de imigração judaica vai surgir quando, em 1492, os reis católicos, Fernando e Isabel, expulsam de Espanha aqueles que não aceitam converter-se ao cristianismo. É difícil estabelecer quantitativos, mas há quem estime em 120.000 o número

dos judeus que penetraram pela fronteira e se fixaram em Portugal.

Vítimas de uma política hesitante por parte de D. Manuel, que, se por uma parte expulsava os que recusam a conversão, por outra lhes cria enormes dificuldades para os deixar abandonar o reino. 20.000 entre eles são baptizados em Lisboa, contravontade. Com a introdução da Inquisição (1536) vai começar um longo drama para os judeus conversos, objecto de cuidadosa vigilância quanto à ortodoxia do seu comportamento religioso. A denúncia anónima atira-os para os cárceres inquisitoriais, onde acabam por confessar-se judaizantes, quer o fossem quer não, inventando às vezes «pecados» ligeiros, na esperança de serem libertos após terem cumprido uma pena leve.

São os crístãos-novos, muitos dos quais efectivamente continuavam a praticar em segredo a sua religião, outro mantendo apenas alguns ritos ao longo dos séculos, até ao nosso tempo, reminiscências da sua primitiva religião. São os criptojudeus, os judeus que praticam em segredo e vivem uma vida dupla: crístãos para o exterior, para a sociedade, para a Inquisição, mas no seu foro íntimo fiéis à religião de Moisés, na clandestinidade.

Os vestígios materiais das antigas comunidades judaicas ficaram espalhadas por todo o País. Quase não houve povoação importante portuguesa que não tenha tido a sua judiaria, o bairro reservado aos judeus. As Beiras não foram excepção. Pelo contrário, foram uma região em que a concentração de judeus era bastante elevada. Das judiarias existentes tivemos ocasião de visitar durante o encontro as da Guarda, a mais bem conservada no seu conjunto (muito embora as casas estejam em estado de degradação acentuada) o que resta das de Pinhel, Trancoso e Linhares da Beira. Bairros de construção manuelina, de um modo geral, torna-se hoje todavia difícil de definir com segurança os seus limites exactos. Quanto aos antigos templos judaicos quase nada resta. Apenas se conservam as sinagogas (modestas) de Tomar e de Castelo de Vide. Lisboa e Évora tiveram, ao que parece, templos sumptuosos de que porém não ficaram vestígios. Por outro lado, as mais das vezes a sinagoga não passava de uma casa de habitação normal na qual se praticava o culto e que servia também de local à escola e de lugar de reunião da comunidade.

Os três chapéus

Como balanço impressionante deste encontro da Guarda fica uma pergunta: que é (era) ser judeu? Apenas uma questão de crença já que uma definição de carácter étnico não parece colher? Com efeito, que pureza de raça se pode pretender num país em que se aponta como tendo sangue judaico na sua origem a própria casa de Bragança (D. Afonso o primeiro duque de Bragança seria, segundo A. Vasco Rodrigues, filho de Mestre de Aviz e de uma judia, Inês)? As relações entre judeus e crístãos eram de tal maneira que, para muitos autores, não havia quase família portuguesa que não tivesse ligação familiar com judeus. Os preceitos discriminatórios, as leis que os mantinham isolados do resto da comunidade nacional eram, sobretudo antes de D. Pedro I, pouco rígidos, mais teóricos do que práticos. Com a conversão voluntária ou forçada, a sociedade portuguesa tende para a homogeneização, os cruzamentos familiares entre crístãos-novos e crístãos velhos são de tal maneira que quem quiser encontrar na sua genealogia sangue judeu por certo o encontrará.

E, a este propósito, vale a pena transcrever aqui uma anedota citada por Adriano Vasco Rodrigues: «Tendo D. José I promulgado uma ordem para que todos os criptojudeus (crístãos-novos) usassem chapéus amarelos, o Marquês de Pombal, após a publicação da lei, apresentou-se no Paço com três chapéus de baixo do braço. O rei, sorrindo, perguntou-lhe o que queria fazer com os três chapéus. Pombal respondeu que os adquirira por ordem do próprio rei, pois não conhecia nenhum português em cujas veias não corresse sangue judeu.

— Por que razão compraste, então, três chapéus? Perguntou o rei.

Respondeu o marquês: — Um é para mim; outro para o Inquisidor-Mor e o outro para Vossa Majestade, caso queira cobrir-se.» ■



Jesuino Rosa. 30 anos a dar forma ao barro



Cutileiro: «Cada um de nós tem uma experiência pessoal muito rica, fruto de um autodidactismo que interessa comunicar aos outros»

Escultores em pedra, vindos de vários países, trabalharam duro para montar em Évora uma exposição que vale absolutamente a visita à cidade. Ao mesmo tempo no Redondo, a 30 km, oleiros de 16 oficinas reuniam-se para deitar contas à sua vida (de artesãos). «JL» esteve nos dois acontecimentos.

Alentejo: a assunção do barro e da pedra

Fernando Dacosta

Évora e Redondo, que não distam mais de 30 quilómetros entre si, conheceram no último fim-de-semana dois acontecimentos de apreciável significado artístico e social. Na primeira foi inaugurada uma exposição internacional de escultura em pedra; na segunda, uma feira regional de artesanato em barro.

Quase desaparecidas, uma e outra sobressaem, no entanto, pela intencionalidade das realidades que (des)cobrem e representam. A pedra, melhor, o mármore da zona de Évora, é de excepcional riqueza para a escultura moderna, como o estão a reconhecer alguns dos maiores artistas da especialidade, que se deslocaram de propósito àquela cidade e nela permaneceram quatro semanas integrando um simpósio ali decorrido. Os trabalhos então realizados estão desde domingo abertos ao público. São 15 obras, esculturas em mármore feitas durante um mês, que se espalham agora à volta, pelo Templo de Diana, pelo jardim, pelo largo da Sé e pelo Museu, após o que serão doadas a organismos representativos que as colocarão em ruas e praças de várias terras alentejanas.

À disposição de todos

«Não há outra cidade no País onde se pudesse fazer esta exposição, dado o profundo significado que a pedra tem aqui. Évora é a sinfonia da pedra», diz-nos João Cutileiro um dos responsáveis pelo encontro. «Era uma ideia antiga que se concretizou com o apoio do Fundo de Fomento de Exportação, do AR.CO e da Utilpedra. Dois em dois anos aqui estaremos a fim de debater problemas e de trocar experiências. Cada um de nós, vêm grandes escultores de vários países, tem uma experiência pessoal muito rica, fruto de um autodidactismo que interessa comunicar aos outros. Trabalhámos durante um mês, duramente, das sete da manhã às nove da noite, resolvemos em conjunto muitos problemas, aplicámos uma tecnologia avançada que nos permitiu resultados surpreendentes. Utilizámos aparelhagem pneumática e «abrasivos» de alta velocidade com discos de diamante. Pequenas operações que demorariam seis dias a fazer pelos métodos convencionais, foram realizadas em 15 minutos. O público foi desde logo atraído pela nossa presença e interessou-se muito com o que fazíamos. É o resultado disso que aqui fica à disposição de todos.»

O espanhol Sergi Aguilar (com «Transit n.º 7»), o italiano Andrea Cascella (com «La Vacanza»), os japoneses Syoho Kitagawa (com «La pleine lune s'abime dans la mer agitée») e Minoru Niizuma (com «The Castle of the Eyes»), o franco-húngaro Pierre Székely (com «La Puberté») e os portugueses João Cutileiro (com «Évora Revisitada I», «Évora Revisitada II», «A Vestal de Diana», «A Menina Pequena em Pé» e «Menina na Cama»), Rui Anahory (com «Escultura»), Brígida Arez (com «Escultura» e «Tordo»), Pedro Croft (com «Canção da América», «Sentinela» e «11 Placas»), Amaral da Cunha (com «Escultu-

ra»), Pedro Fazenda (com «Escultura»), Luisa Perienes (com «A Lua»), Pedro Ramos (com «Monumento Megalítico»), Manuel Rosa (com três «Aforamentos») e António Rosado (com «Perfil visto de frente», «Blitz — a terceira geração» e «Vermelhinha») foram os participantes no seminário do mármore.

Dentro de 20 anos nada restará

Dentro do jardim do Redondo, por sua vez, perto de quatro mil peças de barro encontram-se esta semana expostas à população. Ao mesmo tempo, os oleiros da zona (16 oficinas) discutem problemas da sua arte, uma arte projectada internacionalmente, pela riqueza telúrica e pela força visceral que emana.

«Temos tanto e tão-pouco para debater!... é o fim disto que se aproxima, estamos velhos e doentes, que o trabalhar o barro provoca reumático, e não há ajuda, não compensa, os novos desinteressaram-se. A nossa média de idades é de 50 anos pelo que se não se fizer nada dentro de 20 anos desaparece tudo». Mestre Álvaro Chalana tem 64 anos, trabalha só na sua oficina (nos últimos anos fecharam 30) e é um dos organizadores do «Segundo Encontro Regional de Olaria do Alto Alentejo» que encerra no dia 14. «No ano passado realizámos o primeiro encontro, em Vila Viçosa, mas teve fracos resultados. Nem conseguimos amortizar as despesas e este ano penso que vai acontecer o mesmo. A olaria está na mó debaixo.

Para a salvar era preciso torná-la uma profissão organizada, como as outras, de maneira a os jovens poderem fazer vida nela. Não há garantias e eles, assim que podem, vão-se embora. Neste momento só há três aprendizes no Redondo. Dois trabalham com o pai e quando forem à tropa já não voltam, e o outro concorreu a polícia e está só à espera de ser chamado para partir. Há 15 anos chegámos a ser 200...

Era necessária uma escola onde se ensinasse a arte, que é complicada, um oficial demora mais de 10 anos a fazer, e era necessário que se dignificasse minimamente o trabalho. Para sobrevivermos trabalhamos 10,12 horas ao dia, não temos sábados nem domingos. Vendemos as peças a preços muito baixos e os intermediários é que se governam depois. Por outro lado o turista que aqui passa aprecia é, certo, o que fazemos mas não nos beneficia porque se vem de avião não pode transportar nada e se vem de carro também não tem espaço para levar grande coisa. Era também necessário que nos emprestassem dinheiro em condições acessíveis para fazer obras nas oficinas, que são mais pardeiros do que outra coisa, onde chove, onde não há defesas. E era também necessário defender a originalidade, a autenticidade das nossas obras, não deixar que elas sejam adulteradas como está a acontecer. Há quem, para ganhar dinheiro, esteja a atrair o barro do Redondo, que é uma tradição com séculos, que não pode, por isso sofrer imitações. A não ser que de facto isto não tenha interesse já para o país e então nada tem importância, quando acabar acabou!»



Junto ao Templo de Diana, «Évora Revisitada II» de João Cutileiro

Os apoios só beneficiam os intermediários...

Com ligações económicas profundas na vida da região, as mostras em causa são afloramentos de realidades sociais complexas. Por processos diferentes, ambas procuram, por isso, chamar as atenções para o bloqueio em que se encontram.

O mármore alentejano não encontrou ainda, apesar de prestigiado, a receptividade que pode atingir. Inteligentemente, aliás, os promotores do Simpósio ofereceram um bloco a cada escultor deslocado a Évora, posto no atelier do seu país. O que vai fazer deslocar algumas toneladas do nosso mármore pelo mundo, com as repercussões que daí advêm.

Mais modestos, os oleiros apenas pretendem fazer chegar a sua mágoa aos ministérios da capital, já que os poderes locais não conseguem valer-lhes. «Nenhuma entidade competente se debruçou sobre os nossos problemas (afirmaria António Cabeça na sessão de abertura do Encontro). Mas nós, os poucos oleiros que restamos, que somos, não deixaremos que se extinga uma das artes mais nobres e antigas de sempre.»

João Madureira, da comissão organizadora, referir-nos-ia «boicotes por questões políticas», oportunismos («o poder instituído resolveu absorver o nosso trabalho e pô-lo na de-

pendência da Secretaria de Estado do Emprego que pretende que os oleiros se industrializem, isto é, que a olaria seja destruída!» e processos ambíguos: «Os apoios acabam por ser concedidos aos intermediários. Por exemplo: o Centro de Artesanato de Nisa foi contemplado com verbas mas não produz peças. Compra-as por uma miséria aos oleiros e depois vende-as com 100 por cento de lucro. Quer dizer, os mestres do barro continuam na mesma e os outros é que recebem o dinheiro!»

O mármore português é fresco e sensual

No «hall» apalaçado dos Lotos, Pierre Székely, escultor e arquitecto de projecção mundial, sublinha-nos a grande qualidade do mármore português, sobretudo o rosa e o branco. «O mármore francês é frio, o português é fresco. Acetel com muito interesse o convite da Embaixada para vir, pois a melhor maneira de conhecer um país é trabalhar nele. Fiz aqui num mês uma obra que, noutras circunstâncias, levaria três, dada a tecnologia que vocês usam. Por outro lado, o clima, em França, não permite trabalhos em grandes dimensões, só trabalhos com pequenos blocos. Aqui é um paraíso... foi, foi uma experiência fascinante.»

Nos fundos da oficina medieval dos irmãos Rosa, Miguel e Jesuino, assistimos ao movimento do barro a rodar, a rodar entre mãos molhadas até crescer, até subir em forma de prato, de vaso, de cântaro, de bilha, de infusa. Há 30 anos que os dois, continuando a casa do pai, ali estão, a lavar, a amassar, a estender, a tender, a moldar, a cozer, a vidrar, a pintar as peças, uma a uma, numa cadeia de montagem automatizada pela dedicação, pela voragem da argila vibrátil, das formas gráceis, das cores discretas, do cheiro acre da terra nos tanques de lavagem por onde passa depois que é trazida do Vale da Anta, e antes de ser estatuária pobre.

Lama e neve

Estatuária rica (branca, verde, rosa, ruivina, cinza) é a dos corpos que dormem agora em Évora, como túmulos de outros séculos, como seres de outros mundos, pousados nas praticas sob a curiosidade dos que lhes chegam e lhes tocam a carne polida e sensual, macia e reconfortante.

A diferença que vai entre o barro e o mármore é a que vai entre a aldeia e a cidade, entre o artesão anónimo e o escultor famoso, entre o que reivindica para comer e o que investe para multiplicar, entre a roda de madeira e o «black and decker» de diamante.

Separados por seis léguas, um e outro cativam, no entanto, pela mesma humildade, pelo mesmo amor com que são trabalhados. De um ficam-nos no ar, na pele, salpicos de lama; do outro poeiras de neve. De ambos, a emoção pela dignidade com que são modelados, com que são sofridos.

No n.º 1 do «JL», afirmava polemicamente José Cardoso Pires: «Nós sabemos todos quanto nos custou, e está a custar, e ainda vai custar, essa coisa dos Cahiers du Cinéma. As crueldades que se cometeram em nome dos Cahiers!» Contudo, «essa coisa dos Cahiers» faz agora 30 anos, e a sua importância cultural mede-se também pela violência das reacções que suscita. Quatro gerações que passaram pela determinaram revista uma história, um espírito, uma área de influência. Também em Portugal. Disso nos falam — ainda polemicamente — cineastas e críticos.

“Cahiers du Cinéma”: a guerra dos 30 anos

Michel Mardore

Uma destas noites as pessoas atropelavam-se perto da Bastilha. Não era a revolução: só uma festa.

Nada de especial, a não ser que a festa saudava a nova juventude de uma revista adorada por uns, detestada por outros, ponto de referência para todos. Arvorando os seus trinta anos de existência, os Cahiers du Cinéma lembravam os múltiplos papéis que tinham desempenhado: acicate do cinema francês, farol da «Nova Vaga», amante de todas as ideologias, cabeça pensante das ideias novas. Raramente uma revista cultural se terá ligado tanto ao seu século. No cinema nunca se viu tal.

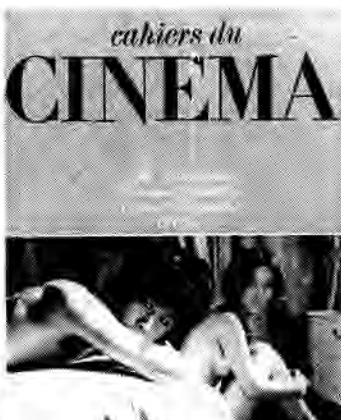
Sente-se vontade de obrigar os Cahiers du Cinéma a ultrapassar os seus grandes números de auto-satisfação, publicados por ocasião deste 30.º aniversário. Para suscitar esta gigantesca «marcha atrás» temos de reunir pelo menos três gerações.

Os reencontros deram-se nos escritórios, todos pintados de branco, dos novos Cahiers. Rohmer, ecologista há 40 anos, esmaga discretamente uma ponta do cigarro que fuma. Doniol-Valcroze arvora o sorriso de «dandy» vivido que fez a sua glória em certos filmes dos companheiros.

Ele explica as origens: tratava-se de dar continuação à prestigiosa Revue du Cinéma, cujo criador, Jean-George Auriol, morrera na Primavera de 1950. «A ideia-mestra era criar uma nova revista, num deserto onde só existiam publicações parisienses, esporádicas, como Saint-Cinéma-des-Prés ou La Gazette du Cinéma. Tínhamos deixado as divergências para mais tarde. À partida não havia qualquer doutrina.»

Rohmer protesta: «Perdão. Havia a doutrina do cineclubes «Objectif 49» presidido por Cocteau, Leenhardt e Bresson! Não era um cineclubes ocupado, como os outros, por filmes antigos. A nossa busca era a de um cinema moderno, como no Festival do Filme Maldito de Biarritz, onde Cocteau era muito activo. Revelámos Rouch e Antonioni...»

Doniol e Rohmer concordam em admitir que nos dois primeiros anos o perfil da revista



Três décadas de «Cahiers du Cinéma», de Abril de 1951 a Abril de 1981, com as sequelas de Maio de 68 pelo meio

se mantém bastante vago. Tudo muda com o n.º 31, em Janeiro de 1953. Publicação do panfleto de François Truffaut: «Une certaine tendance du cinéma français». Grosso modo, acusava o cinema de prestígio da época (Aunt-Lara, René Clément) de ser obra de cenaristas de «boulevard», desprovidos de invenção visual e desprezando o público.

«Bazin hesitou muito, e eu também, em publicar esse artigo que nos parecia ser uma calinada», confessa Doniol. «Enganávamos-nos completamente. A importância dos Cahiers data desse artigo, que teve um grande sucesso...»

No entanto a aposta é política. Desde a entrada dos jovens turcos (Truffaut, Rivette, Godard...), os Cahiers vão ser considerados como uma revista de direita. Mesmo internamente dois partidos se defrontam, arbitrados por André Bazin, teórico respeitado, cristão de esquerda, espécie de Beuve-Méry do cinema.

Esta guerra interna encanta a direita que, ainda abalada pelas purgas da Libertação, procura seduzir os hussardos da película.

Triunfo da «Nova Vaga»

O triunfo da «Nova Vaga», em 1958-59, reconcilia toda a gente. É a vitória dos Cahiers. No rasto de À bout de souffle, Les Quatre

Cents Coups, Les Cousins, com novos cineastas, um terço dos quais mais ou menos passados pelos Cahiers, vão realizar o seu primeiro filme. No mundo inteiro o prestígio da revista dá um salto em frente. «Era o tempo em que», recorda Doniol, «produtores telefonavam suplicando que lhes recomendássemos realizadores desconhecidos, mas Nova Vaga!»

Bazin morreu antes de ter visto o sucesso dos jovens. Os outros filmam. Rohmer fica sozinho como patrão de bordo. Vai aplicar estritamente a sua teoria do apolitismo. Com o desejo de igualar o cinema às outras artes, de buscar referências na pintura, na música, na literatura. Os cineastas, com Truffaut à cabeça, censuram Rohmer por impedir que os Cahiers continuem a ser uma revista de combate. Esta ausência de vigor polémico parece grave no momento em que a «Nova Vaga» sofre as suas primeiras derrotas. Para impedir o refluxo, a revista publica um número especial à glória da «Nova Vaga», em fins de 1961.

O conflito foi apenas adiado. Um ano depois Rivette aproveita o pretexto da publicação de um artigo mais reaccionário sobre Ford, escrito pelo crítico do jornal monárquico La Nation Française, para gritar «escândalo!» Na realidade, trata-se de um verdadeiro golpe como o que sofreram as grandes revistas literárias. E eis Rohmer demitido sem contemplações.

Jean Narboni, que faz então parte da nova equipa, diverte-se com o paradoxo: «Com Rivette houve, sob a forma de reacção contra

uma crítica dita intelectual, qualquer coisa que apareceu como um superintelectualismo: entrevista com Barthes, Boulez, etc. Isto em nome da modernidade. A palavra «moderno» repetia-se em todos os números. Cinema moderno, arte moderna... Fautrier, Stockhausen substituíam Goethe e os clássicos...»

Rohmer, magnânimo: «Eu entendia que não devíamos apelar para os pensadores contemporâneos, esses mestres da literatura, da filosofia, etc. Mas faltavam-nos teóricos. A atitude de Rivette, por fim benéfica, foi ir buscar essa teoria a Barthes, Lévi-Strauss, Sollers, etc. Através deles, os Cahiers renovaram a sua estética. Foi, de resto, uma troca frutuosa. Se Barthes e os estruturalistas se interessaram por cinema, não foi por causa dessas entrevistas com os Cahiers? A revista não reproduziu uma teoria do exterior. Suscitou alguma coisa, criou o desejo dos dois lados...»

Antes de chegar a estas delícias, os Cahiers defendem, a partir de 1966, os jovens cinemas que rompem por todos os lados, do Brasil («Cinema Novo») ao Japão (Oshima), passando pela Europa de Leste (Jancsó, Forman, etc.), ou simplesmente pela Itália (Bertolucci, Bellocchio). Realiza-se um sonho: a «Nova Vaga» à escala mundial! Na mesma altura, depois da partida de Rivette, que roda La Réligieuse, desenha-se uma tendência para a radicalização política, em paralelo com a evolução de Godard, cujo último filme apolítico, Pierrot le Fou, data de 1965. O despedimento de Langlois da Cinemateca e Maio de 68 vão cristalizar a situação.

Os Cahiers tornaram-se o quartel-general mundial do apoio a Langlois. Truffaut mobiliza-se totalmente, até que André Malraux cede e reintegra Langlois. Durante Maio de 68 a revista participa nos Estados-Gerais do Cinema, publica os projectos (dos quais o mais delirante, o de Chabrol, previa a gratuidade absoluta do cinema), mas isso não explica a sua viragem posterior para o marxismo.

Narboni, categórico: «Foi por causa de Althusser. Ele tinha escrito sobre Brecht. Ele existia fora do aparelho do Partido Comunista e esse marxismo teórico seduzia-nos muito...»

Foram precisos sete anos para que os Cahiers voltassem pouco a pouco ao cinema. Toubiana conclui: «O que nos salva é que é uma revista. Não sei como definir uma revista. Mas não é um grupo frio que se constitui sobre um projecto ou um objectivo. É uma família.»

Exclusivo «Le Nouvel Observateur» — «JL»

Depoimento de João Lopes

Amar o cinema

Que uma revista sobre cinema — essa arte/indústria que ainda não tem um século — atinja o seu 30.º ano de existência, eis o que, por si só, constitui um facto invulgar. Assim está a acontecer com os Cahiers du Cinéma que, após 322 números, são uma realidade irrecusável no mundo do cinema e da crítica: existem, continuam a revelar uma grande diversidade de pontos de vista originais — discutíveis, obviamente, como qualquer fenómeno onde se investe uma paixão criativa — e ocupam um lugar único, tanto pela tradição como pela penetração a nível internacional, entre as publicações periódicas de cinema.

Esta simples afirmação de existência e especificidade parece particularmente necessária neste contexto que é o nosso. Na verdade, assistimos, hoje em dia, a um fenómeno que não é original, mas que, ultimamente, tem tido os mais variados promotores. Escritores, cineastas, críticos de cinema ou intelectuais têm-se encarregado de divulgar o nome dos Cahiers, através de um curioso estratagema moralista: os Cahiers seriam, assim, a referência obrigatória, uma espécie de «bíblia negra», de todos aqueles que ousam pôr em causa a coerência de certos trabalhos do «cinema português».

Isto é tanto mais curioso quanto é facilmente verificável o interesse regular que os Cahiers têm dedicado a filmes que se fazem em

Portugal, não só pela originalidade que neles descobrem, mas também pelo significado que atribuem às suas formas de produção. No n.º 322, precisamente, referente ao passado mês de Abril, Serge Daney escrevia em artigo intitulado «O pólo português: A situação (comercial dos filmes portugueses) é tanto mais difícil quanto o cinema português, mesmo reduzido a seis filmes por ano, é um cinema de autores, de inventores isolados, de artesãos obsessivos.»

Como compreender, então, a imagem portuguesa dominante dos Cahiers? Digamos, para resumir, que, em Portugal, os Cahiers são mais falados do que lidos. Tal situação não é, evidentemente, grave, nem para os que falam e lêem, nem para os que falam e não lêem, embora seja legítimo afirmar que é duvidosa a coerência dos segundos. Acontece, porém, qualquer coisa que já tem pouco a ver com o cinema e nos poderia remeter para considerações sobre uma certa patologia cultural: a não leitura dos Cahiers é, na maior parte dos casos, vivida como culpa pelos seus sujeitos.

Não será preciso invocar nenhuma psicanálise desta crise de identidade cultural para entender que, neste ponto, tudo se complica: as referências aos Cahiers surgem, frequentemente, no mercado intelectual português, utilizadas como máscara (agressiva e intimidan-

te) de uma original incapacidade de diálogo. Quase sempre, entre nós, se cita o nome dos Cahiers para silenciar o interlocutor real ou imaginário, de preferência situado no imaginário: reconhecer a importância dos Cahiers, eis o que pode servir para lançar as suspeitas mais torpes sobre quem recusa reduzir a vida cultural a um espaço policiado onde só há lugar para génios e atrasados mentais.

Isto é tanto mais lamentável quanto serve para ocultar o tipo de propostas críticas e analíticas que durante 30 anos têm passado pelos Cahiers. De André Bazin à actualidade, os Cahiers, para lá de todas as contradições, equívocos ou silêncios que seja legítimo apontar-lhes, têm mantido uma virtude exemplar: a permanente capacidade de interrogar a sua prática, as suas verdades e os valores decorrentes. Será preciso recordar, por exemplo, as espantosas transformações por que passaram os Cahiers através — e após — Maio de 68? Ou, antes disso, as influências decisivas, a nível mundial (incluindo a indústria norteamericana de cinema), da chamada «política dos autores»? Ou ainda, mais recentemente, os efeitos extremamente enriquecedores da aplicação conjugada da semiologia e da psicanálise, tomando como ponto de partida os estudos iniciáticos de Christian Metz?

nálise, tomando como ponto de partida os estudos iniciáticos de Christian Metz?

No n.º 307, de Janeiro de 1980, Serge Daney e Serge Toubiana falavam assim da nova secção de noticiário «Le journal des Cahiers du cinéma»: «Uma revista acolhe um jornal com esta aposta: favorecer o desejo de preenchimento do fosso que separa os que deveriam dizer o que sabem sobre o cinema (informar) e os que deveriam dizer o que vêem nos filmes (criticar). Privilegiar esta aposta é abrir as nossas colunas a todos os que amam o cinema. Há, talvez, duas ou três gerações cujo imaginário é feito de cinema e, apesar de todas as crises, nunca o cinema nos tocou tanto. Isto deveria bastar para tentar a aventura.»

Vem a propósito dizê-lo: tentar a aventura continua a ser um valor muito desprezado no nosso cinema, ou melhor, no que de embrionário possuímos em matéria de cinema. Porque uma coisa é certa: não é indispensável ler os Cahiers para construir um cinema português, mas, retomando os votos de Daney e Toubiana, será preciso amar o cinema. Neste aspecto, os Cahiers encerram uma lição humilde, cujo significado, 30 anos, depois, permanece.

Depoimento de António Macedo

Os Cahiers du Cinéma??... Isso existe??... Para bem de todos nós e das gerações vindouras, espero sinceramente que esses tais Cahiers tenham tido uma saudável influência nula na já de si tão castigada cinematografia portuguesa. Só uma minoria intelectual obtu-

lusa e sub-gaulesa, que felizmente produz mais papel para amarelecer do que celulóide para ficar, se pode preocupar com a «influência» dos Cah... não sei que do cinema sobre o bom do animatógrafo que por cá se fez. Bom; mudemos de assunto.

Da Crítica considerada como uma das Belas Artes

Há um cinema e uma crítica antes e depois dos Cahiers, como há um cinema mudo e um cinema sonoro.

António-Pedro Vasconcelos

«Para ser justa, isto é, para ter razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, feita de um ponto de vista único, mas do ponto de vista que abre mais horizontes.»

Baudelaire

Que uma revista, e de cinema, tenha durado trinta anos, como acontece agora com os **Cahiers du Cinema**, não é em si motivo de espanto nem de aplausos: há velhices lamentáveis e efêmeras vulgarizadas pela rotina. E, no caso dos **Cahiers**, se a revista hoje parece recuperar um certo fulgor, até uma época bem recente poderia dizer-se que apenas sobreviveu. Sem mérito nem glória. Depois de 68, e durante quase uma década, prisioneira «à outrance» do puritanismo «vegetariano» de Straub e do radicalismo esquerdista de Godard, a revista, como um herdeiro perdulário, deslustrou o brasão e esbanjou a fortuna que uma geração prodigiosa de críticos-cineastas lhe havia deixado em testamento.

Se começo esta lauda pelo que mais parece um epitáfio é para melhor situar a apologia: falo dos 159 números dos **Cahiers** amarelos que, de Abril de 51 a Outubro de 64 — entre uma Primavera e um Outono — mudaram a face do cinema. Meço as palavras: há um cinema (e uma crítica) antes e depois dos **Cahiers**, como há um cinema mudo e um cinema sonoro. Quem não acredite, experimente folhear sem um bocejo os primeiros números do **Cinema 55** — que por acaso são de 54 — ou do **Positif**, para não falar das revistas italianas que discutiam sem tréguas a ortodoxia do neo-realismo, e abra depois os **Cahiers** a partir de 1953: tudo o que hoje nos parece do domínio da evidência é uma batalha crítica que vai durar meia dúzia de anos contra uma história do cinema coberta com a poeira dos lugares-comuns e das ideias feitas, entre a Bíblia de Sadoul e o Novo Testamento de Aristarco.

Que essa batalha tenha usado desde o início as armas da insolência e da provocação é uma

coisa que se entende: «il faut que le scandale arrive», mesmo que para isso seja preciso cometer algumas injustiças: se durante esse período, nos **Cahiers**, pouco se fala de Ford e de Visconti, de Chaplin e de Buñuel, é porque é preciso impor antes de mais os filmes de Hawks e Rossellini (sobretudo depois de **Via-gem em Itália**) e tornar «respeitável» o cinema de Keaton e Hitchcock.

Uma declaração de guerra

Com Rivette e Truffaut, mais tarde com Godard, a crítica torna-se uma paixão de futuros cineastas, não uma memória de arquivistas. Truffaut, é certo, confunde-se com o **enfant-terrible** dos **Cahiers**, o miúdo irreverente adoptado por Bazin, esse Pai demasiado tolerante para a paciência de muitos que gostariam de vê-lo dar-lhe um puxão de orelhas na praça pública da revista. Mas pouca gente sabe que é sobretudo no **Arts** — jornal que desapareceu pelo caminho — que Truffaut irá tornar-se famoso por escrever, dizem, como Céline, com a pena molhada em vinagre, destruindo a credibilidade dos cineastas consagrados e os critérios de Cannes até entrar vitorioso, em 59 e pela mão de Cocteau, no Palácio do Festival para ganhar sem mais nem menos o prémio da **mise-en-scène** com o seu primeiro filme. Mas se Truffaut aparece aos olhos da profissão e da **«intelligence»** como o inimigo a abater, não é tanto pela irresistível paixão do cinéfilo, que ousa falar dos filmes de que gosta em nome do seu prazer, mas porque ele empunha o machado de guerra contra os filisteus do cinema francês, as falsas glórias respeitáveis que haviam feito da 7.^a arte um lúgubre desfile de adaptações académicas. E essa declaração de guerra é feita, esse sim, nos **Cahiers**, no limiar do ano de 54, num artigo profético, atravessado por um furor sagrado e justiceiro contra uma «certa tendência do cinema francês». Essa tendência era a «tradição de qualidade» o cinema do «realismo psicológico» e das adaptações literárias, de que Auranché & Bost eram os argumentistas consagrados. Em quinze páginas soberbas, Truffaut desmascara o conformismo e a hipocrisia desses filmes que eram o orgulho da França e opõe-lhe a «política dos autores», e, em três linhas, o futuro autor dos **400 coups** condena ao inferno do esquecimento Dellanoy e Allegret, Autant-Lara e Grangier, deixa no limbo

René Clément até ver o que ele fará de **Ripolis**, e proclama que os seus deuses (os autores) se chamam Jean Cocteau, Abel Gance, Max Ophüls, Roger Leenhardt, Becker, Bresson e Renoir. Quem não ousa, ao menos hoje, reconhecer-lhe os dons da profecia?

A «eminência parda» da revista

Mas, se Truffaut scandaliza, Rivette antes de todos, dá o tom: essa «eminência parda» dos **Cahiers** é o crítico por excelência, o espírito rigoroso e a lucidez altiva. Ele é, com Rohmer, o mais erudito e o que mais aposta na nobreza prosaica da sétima arte. Se todos defendem o classicismo do cinema americano contra uma crítica que se obstina em ver em Hollywood apenas o monstro devorador de talentos, ele é o primeiro a ousar escrever em 53 um artigo onde, a propósito de uma comédia arrumada por todos como ridícula e pueril — **A Culpa foi do Macaco** — se fala do «génio de Howard Hawks», e que abre com uma frase que fez história: «a evidência é a marca do génio de Hawks». E é o mesmo Rivette que, três anos mais tarde e com Truffaut, numa fase em que os **Cahiers** decidem ouvir directamente os seus mestres, faz dizer ao futuro autor de **Rio Bravo** que coloca a câmara «à altura do olhar do homem». Para um simples tarimbeiro de comédias e filmes de aventuras, não se podia exigir mais lapidar ilustração do classicismo.

Mas, em 1955 Bazin, criticado por dar cobertura ao proselitismo militante dos seus «jovens turcos», decide pôr os pontos nos li e marcar as distâncias: «Como se pode ser hitchcocko-hawksiano?» pergunta ele do mesmo modo que Montesquieu se interrogava como era possível ser-se persa? Como se lhe respondesse, Truffaut, no mesmo número, fazia o elogio sem reservas dum filme maldito de Jacques Becker, **Ali Baba e os 40 ladrões** que, pela ligeireza do tema ninguém levava a sério e, em nome da «política dos autores», contestava o axioma que pretendia que os filmes «eram como as maioneses que saem bem ou mal conforme calhas».

E, enfim, em 56, um jovem suíço, taciturno e paradoxal, declarava a sua paixão por Nicholas Ray em três artigos fulgurantes que eram já o esboço de **A bout de souffle** e de **Pierrot le fou** e assinava: Jean-Luc Godard.

No que a história dos **Cahiers** se distingue da história de qualquer outra revista é que ela foi a forja de futuros cineastas, animados da

mesma paixão de copiar os seus mestres, e que, pela primeira vez, declaravam que o cinema era apenas uma profissão e que a realização não era uma técnica reservada a iniciados, mas uma paixão das formas e do seu mistério.

Por um Godard e um Truffaut, por um Rivette e um Rohmer, quantos cineastas há que tenham saído das outras revistas francesas que lhes faziam guerra? Quem fala hoje de Raymond Borde, por exemplo, ou de Gilles Jacob, que acabou tristemente a escolher filmes para o Festival de Cannes? E de Benaïoun, que abominava Godard, quem fala hoje senão por se ter entretido a dar-lhe bolas pretas no famoso quadro das estrelinhas dos **Cahiers du Cinema**? E, por outro lado, quem ousa hoje discutir que, com a morte de Hitchcock e Renoir, de Hawks e Rossellini, de Fritz Lang e Nicholas Ray, desapareceram de vez os grandes clássicos da arte deste século?

As «nouvelles vagues»

Graças a uma revista, um pouco por todo o lado, despontaram, no começo dos anos 60, várias cinematografias nacionais, jovens cineastas puderam fazer o seu primeiro filme, e descobriu-se que o cinema tinha uma história a preservar. E com os **Cahiers**, quer se queira quer não, Hollywood, que eles tanto amaram, morreu, porque deixou de ter a receita infalível do sucesso. Para mim, os **Cahiers**, odiados em Portugal entre os cine clubes, condenados por heresia e desprezados por irracionalismo, ajudaram-me a perceber que um filme não vale pelas suas intenções humanitárias nem pela sua carga de protesto, mas pelo que nos revela da luta de um artista com a sua matéria. «Os travellings são uma questão de moral», escreveu Godard falando de Samuel Fuller ou de Alain Resnais, antes de saber, ao fazer **O Desespero**, que eles podiam ser a expressão da poesia. E esta «boutade» imprevista foi, como outras de Truffaut ou de Rohmer, o «abre-te sésamo» de um novo olhar sobre o cinema. De repente, os discípulos elegiam os seus mestres porque, como dizia Borges dos escritores, estes novos cineastas «criaram os seus percursos».

Um artista começa a existir desde o momento em que alguém o cita ou o tenta imitar. Uma obra desperta pelas influências que suscita e por aquilo que as gerações seguintes souberam devidamente roubar-lhe. Os filmes de Hitchcock e Nicholas Ray, de Rossellini ou Renoir, são hoje o que os jovens críticos dos **Cahiers** neles quiseram ver, e o que, da sua lição, serviu a Truffaut para fazer os **400 coups** ou a Godard para filmar **A bout de souffle**.

O que se aprendeu com eles foi, numa palavra, que a crítica deve ser uma paixão fecunda e não um árido inventário de habilidades, e que um filme não é a artificiosa confecção de um produto mas o testemunho de um risco e o saldo de uma aposta.

Cannes-81: Portugal na CEE

Fernando Lopes

‘Yé, yé’, como dizem os ‘GNR’. Cannes/81, lugar mítico da consagração das cinematografias que se querem «reconhecidas» internacionalmente, teve este ano uma representação portuguesa particularmente forte: a «Francisca» (Manoel de Oliveira) e «A Conversa Acabada» (João Botelho) na Quinzena dos Realizadores; «Cerro maior» (Luís Rocha) no «Certain Regard» e quase uma dezena de filmes recentes no Mercado do Filme. O IPC esteve em peso — Miguel Sá da Bandeira, Helena Vaz da Silva, Manuel Baptista, Isabel Tâmen e, ‘last but not the least’, a sempre infatigável e utilíssima (mal utilizada) Manecas, apoio imprescindível dos cineastas pouco apoiados e conhecedora, até ao pormenor, desse ‘soul’ imenso que dá pelo nome pomposo de Festival Internacional de Cinema de Cannes.

A V.O. era uma família, precedida dum destacamento avançado, por terras de França e Aragões: os seus aliados naturais dos «Cahiers». Daney ‘et autres’ já tinham, aliás, publicado um artigo com ar de publicidade paga, no mês de Abril, no qual se expendiam algumas paternalísticas opiniões sobre os cineastas VO’s, que merecem bem melhor. Qualquer coisa do género, e cito só para quem não leu: «Vocês são uns simpáticos «métèques» que, se persistirem, ainda acabam a ser

reconhecidos como cineastas franceses.» Os «métèques» em questão eram o Manoel de Oliveira, o António Pedro, o João Botelho e, de raspão, (gratidão «oblique») o Seixas Santos.

Todos eles infinitamente melhores cineastas que a maioria das merdas francesas (e não só) que os «Cahiers», conforme as modas parisienses, vão tentando impingir, com petulância, a meia dúzia de pacóvios portugueses. Felizmente que os filmes presentes encontraram outros críticos menos interesseiros e um público sinceramente fascinado pelas suas propostas. Desculpem-me esta deriva, mas impunha-se um «justo correctivo» (como dizia o outro) nos dislates e na sobrançeria de uma revista que tem causado não poucos equívocos no meio do cinema português.

A prova de que somos maiores e vacinados, de que o nosso cinema pode (e deve) reivindicar muito mais do que o simples papel de «curiosidade cultural», foi o que se passou este ano. «Francisca» e «Conversa Acabada» constituíram, sem dúvida, dois dos mais altos momentos da Quinzena e permitiram ao Pierre Henri Deleau uma saborosa vingança sobre o Festival oficial e, particularmente, sobre esse «attardé» que dá pelo nome de Gilles Jacob, que foi incapaz de suportar a iconoclastia e a grandeza do filme de Oliveira — uma obra impecavelmente produzida (parabéns Paulo Branco — também não precisas dos «favores» dos «Cahiers») e fotografada (parabéns Elso Roquel).

A outra produção da V.O. — «Conversa Acabada» — revela um cineasta rigoroso e de um gosto gráfico sem falha. Penso eu, por dois ou três pormenores do filme, que o verdadeiro João Botelho ainda se esconde e há-de aparecer num cinema de acção, oposto, em muitos aspectos, a esta minuciosa recriação poética de dois poetas — Pessoa e Mário de Sá Carneiro. A produção é, igualmente, impecável (parabéns António Pedro, oxalá tu apliques, no futuro, a ti próprio os mesmos cuidados...) e a fotografia do Acácio de Almeida um bocadinho «lambida» (mas dizem-me que a culpa é dos ‘décors’ da Ana Jotta, de um bom gosto talvez excessivo e amaneirado).

A V.O., que parece querer tomar hoje o papel que foi o do Cunha Telles nos anos 60 e do CPC nos anos 70, jogou em cheio neste Cannes/81 e ganhou. Não tanto como se esperava ao nível do IPC — por causa da estúpida recusa do Gilles Jacob — mas, ainda assim, mais (e sobretudo mais organizadamente) do que era habitual nas anteriores presenças portuguesas.

Prova provada: a venda da «Francisca» por 75 mil dólares para a Alemanha e a sua estreia (em Outubro) em Paris, em 5 cinemas; propostas semelhantes concretizáveis a curto prazo para «A Conversa Acabada». É um prémio justo para os filmes e para o Paulo Branco. É, também, uma excelente coisa para o cinema português em geral. Convém, no entanto, que o IPC não descure o seu apoio a outros cineastas — o Rui Simões, por exemplo, que anda sozinho por Paris (e pelo Festival) a lançar o seu «Bom Povo Português» que já vai na 5.^a semana no St. Séverin. É que há pessoas no IPC que pensam que há cineastas portugueses mais iguais que outros — e isso às vezes vê-se (viu-se em Cannes).

Que o diga o Luís Filipe Rocha e o seu «Cerro maior», quase desamparado e, no entanto,

uma das nossas presenças mais fortes e melhor acolhidas. Até no plano da difusão internacional: o filme está já vendido (e por bom preço) para vários países; foi convidado para diversos festivais; o realizador tem um oferta de participação financeira no seu próximo filme, de uma firma alemã; e a passagem de «Cerro maior» em Cannes foi apludida por um público que encheu a sala. É raro em Cannes, é estimulante e merecia que se tivesse sabido a tempo e horas.

No «Mercado do filme» penso que poucos resultados se obtiveram. O que não surpreende, porque é exactamente na área da comercialização que o cinema português tem ainda um longo caminho a percorrer. E esse caminho passa, inevitavelmente, pela existência de uma indústria estruturada nos domínios financeiro e técnico. Será desta que o IPC toma as decisões de fundo que se impõem — e que implicam uma visão mais ampla nos sectores da produção (por exemplo), dando ao cinema português as possibilidades de ele existir como indústria e não apenas como fogacho cultural, dependente do aparecimento de um mítico D. Sebastião — Cunha Telles ontem, Paulo Branco hoje? É bom que possam existir «Franciscas» (muitas) mas não será — nesta perspectiva — tão ou mais importante o que significa o «Kilas»?

Quero eu dizer na minha: a Europa, a CEE (o mundo enfim...) serão possíveis sem um mercado nacional e sem um público que se identifique com os filmes que produzimos?

É que é simpático ouvir coisas agradáveis no «Blue Bar» acerca do cinema português, como se ouviu este ano, mas é, para todos nós, mais decisivo que se passe do estádio de «curiosidade cultural» ao de «facto cultural» e económico. Já lá dizia o Malraux, que destas coisas sabia muito, «le cinéma est d’ailleurs une industrie».

Saroyan (em Portugal) e o "Auto da Alma"

Manuel Beça Múrias

Suponho que era o «Auto da Alma» a peça que o Pedro Bom andava a ensaiar na Estufa Fria (no grupo destacava-se a silhueta complexa mas talentosa de Augusto Figueiredo). William Saroyan estava em Lisboa para alguns dias de férias, acompanhado de um filho, e deram-me o encargo, que se revelaria fascinante, de lhe servir de cicerone, com o meu decrépito «Fiat 600».

Isto passava-se no final dos anos cinquenta e eu era na altura um jovem repórter sem jornal onde escrever. Quando surgiu a oportunidade de o conhecer e de lhe mostrar as belezas da capital, agarrei-a com todas as minhas forças, pois Saroyan foi um dos contistas que mais me impressionou na minha juventude.

Não fica muito bem confessar este pormenor, uma vez que quando alguém, experimentando as primeiras tentações biográficas, se refere aos escritores que marcaram a sua juventude, «deve» escolher de entre eles uma dessas figuras de inteligência profunda como poços e linguagem cantante como sopranos líricos. É claro que eu não vou aqui fazer uma coisa dessas, até porque, como diria o próprio Saroyan, um poço é um poço e uma Castafiore uma Castafiore, e se um tipo se deixou marcar nos verdes anos por alguém como William Saroyan o melhor é confessá-lo desde logo e pronto.

Pronto, não-ponto. A razão por que eu levei o William Saroyan e o filho, que se bem me lembro se chamava Aram, à Estufa Fria foi porque a minha jovem mulher fazia uma perninha no teatro, como ponto, para termos mais alguns cobres.

Chegado, portanto, a este ponto, o Saroyan e eu já éramos grandes amigos e ele, num gesto magnânimo, disse, no final do ensaio, à rapaziada do Pedro Bom que o «Auto da Alma» o impressionara imenso, apesar de não perceber patavinha do que eles diziam, e por isso lhes dava permissão de levar à casa uma das suas peças, sem pensar no pormenor mesquinho dos direitos de autor.

«Nunca vi representar tão bem na minha vida», confessou-me.

Saroyan, como sabem, se não tivesse passado à história como escritor, ficaria nela como um exagerado.

A nossa terça-feira de convívio (se não foi uma terça, só podia ter sido um sábado, por razões que adiante compreenderão) abriu com uma dúzia de pastéis de Belém polvilhadas de açúcar e canela, uma visita à Torre e aos Jerónimos. «Nunca vi nada mais bonito na minha vida», admitiu Saroyan, isto claro antes do Museu dos Coches, que de imediato passou para a cabeça da tabela, para logo de seguida ser suplantado pelo Castelo e pelo Terreiro do Paço, este com a vantagem de vir assinalado no mapa do SNI como «Black Horse Square» o que não podia deixar de impressionar o escritor.

Aliás, William Saroyan explicou-me que o «O Assírio», já com uma data de edições, era todo passado em Lisboa, razão por que ele não podia deixar, mais coisa menos coisa, de reservar uns dias de folga para vir ao encontro desta cidade, onde, sem a conhecer, pusera em movimento as personagens daquele romance.

Iamos até a descer o Chiado, quando, na montra da livraria «Portugal», topámos com uma tradução portuguesa da obra. Ai Saroyan observou-me que, tanto quanto lhe era dado saber, jamais lhe haviam pedido autorização para traduzir o romance em causa, pelo



Na Feira da Ladra Saroyan (com o filho atrás) insistiu em experimentar uma velha corneta, e como paga comprou um ovo de madeira

que estávamos na presença de uma autêntica pirataria.

«Qual a tiragem de uma romance destes?», quis saber. Avancei um número («talvez mil e quinhentos exemplares») — e aí Saroyan teve um sorriso de compreensão, e garantiu-me que ia ser generoso com o editor pirata, uma vez que gostava imenso de ser generoso e raramente lhe surgiam ocasiões tão baratas como aquela.

Seguímos para a Feira da Ladra, onde ele pediu a um ferro-velho que lhe deixasse dar duas assopradas numa corneta de cobre e, como o homem tivesse acedido, Saroyan comprou-lhe um ovo de madeira desses para passar a péguas.

Não voltei a ter notícias dele, a não ser numa ou outra (re)leitura da «Comédia Humana», e, há dias, quando os jornais falaram, brevemente, da sua morte...

Nascido em 1908, de origem arménia, William Saroyan cresceu na Califórnia, cenário das inúmeras histórias que ia contando em estilo dialogante revelador de alguma ingenuidade, mas com uma profunda preocupação pelas pessoas. A sua obra ia sendo reunida em diversas colectâneas de contos e em romances: «O Rapaz do Trapézio Voador» (1934), «My Name is Aram» (1940) e «The Human Comedy» (1943). Repetindo-se um tanto, a sua escrita perdeu com os anos muito da sua frescura instantânea, o que viria a ser assinalado pelos críticos, a propósito dos romances publicados a partir da década de cinquenta. Entre as suas peças salientaram-se «My Heart is in the Highlands», representado em Portugal com o título «O Meu Coração Mora nas Terras Altas», pelo Teatro Universitário do Porto, com encenação de Correia Alves. Entre as edições portuguesas assinalam-se «Um Dia no Crepúsculo do Mundo», Edições Ulisseia, Lisboa, «Rapazes e Raparigas» (Boys and Girls Together), Publicações Europa-América, Lisboa, e «OK Baby, o Mundo é Assim», selecção e tradução de Alexandre Pinheiro Torres, Portugal Editora, Lda., «O Índio do Packard», selecção e tradução de Alexandre Pinheiro Torres, Guimarães Editora, Lisboa, bem como uma antologia de contos na colecção Antologia do Conto Moderno, da Atlântica Editora, Coimbra. Estão incluídos nove contos de Saroyan no volume «Modernos Contistas Americanos», Livraria Portugal, Porto.

Diário de Thomas Mann

Saíram já, na República Federal da Alemanha, os três primeiros volumes do diário de Thomas Mann, e que por ordem expressa do seu autor só poderiam ser dado a lume trinta anos após a sua morte. O diário do grande autor de «A montanha mágica» e extremamente

minucioso — dele constam até, às vezes, o que comia às refeições... Numa das suas próximas edições o «JL» espera publicar uma apreciação de Ilse Losa sobre estes três primeiros volumes do diário de Thomas Mann.

Namora: homenagens no Brasil

Depois de ter participado na Semana de Portugal/Estóvil na Baía, como o «JL» oportunamente noticiou, Fernando Namora esteve no Rio de Janeiro onde orientou colóquios e debates e lhe foram prestadas diversas homenagens — na Ordem dos Jornalistas, na Academia Carioca de Letras, no Pen Clube, na Sociedade Brasileira de Escritores Médicos, no Real Gabinete Português de Leitura, etc.

Fernando Namora tomou ainda posse do seu lugar de sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, para que já fora eleito há anos, em sessão solene em que foi apresentado por Josué Montello, que disse nomeadamente: «Mestre da prosa de língua portuguesa, mestre no processo de construção aliciente de uma narrativa literária, Namora é bem o continuador da melhor tradição do romance português, no dom de recriar a vida e de guardar no romance o testemunho da sua época e de suas experiências... Montello considerou ainda que «Namora, pela popularidade da sua obra no Brasil, já é também um escritor brasileiro».

Por sua vez, o autor dos «Retalhos da vida de um médico» leu um texto intitulado «A irreverência e as Academias» que «O Jornal», publicará na sua edição da próxima sexta-feira. Uma curiosidade: Fernando Namora sucedeu, na sua cadeira na Academia Brasileira, ao antigo cardeal-patriarca de Lisboa, D. Manuel Gonçalves Cerejeira («situado numa zona intelectual e ideológica bem distante da minha» — acentuou Namora), o qual por sua vez sucedera a outro intelectual de formação muito diferente: Teófilo Braga.

Ao mesmo tempo, foram lançados no Brasil, pela editora Nórdica, o seu último romance, «Resposta a Matilde» e uma nova edição de «O homem disfarçado». Os maiores jornais do país irmão dedicaram excepcional atenção e interesse a todos estes acontecimentos, que se traduziram mesmo em páginas inteiras ou amplas matérias sobre aquele nosso prezado colaborador e a sua obra, nomeadamente o «Jornal do Brasil», «O Globo», «Folha de S. Paulo», «Jornal do Comércio», «A tarde» e

«Correio de Baía» e nas revistas «Veja» e «Isto é».

David e Alçada também académicos

Entretanto, já em Portugal, o embaixador do Brasil, Dário Castro Alves, e sua mulher, a escritora Dinah Silveira de Queiroz, ofereceram a semana passada um almoço, com a presença de diversos intelectuais, para homenagear quer Fernando Namora quer os dois novos sócios correspondentes portugueses da Academia Brasileira de Letras: David Mourão-Ferreira e António Alçada Baptista.

Viana Filho com Eça na bagagem

Homenageado também, nesse almoço, o senador, académico e escritor do país irmão Viana Filho, que actualmente se encontra em Portugal, a trabalhar, no Norte, numa investigação relacionada com Eça de Queiroz, de que é especialista. Viana Filho publicou recentemente uma biografia de José Alencar.

João Ubaldo em Lisboa

Também em Lisboa, mas este para ficar mais tempo (como o nosso Irineu Garcia noticiou em primeira mão aqui no «JL»), está João Ubaldo Ribeiro, um dos mais conhecidos romancistas brasileiros da actualidade, e que publicou recentemente «Livro de Histórias». Aliás, João Ubaldo Ribeiro já vem falando da sua experiência portuguesa nas suas crónicas, designadamente para «O Globo» — de que é colunista ao domingo (o que por si só já é significativo do seu prestígio), o dia em que aquele matutino, por força do seu suplemento de TV, quase duplica a sua tiragem. Em breve o «JL» falará mais demoradamente de João Ubaldo e do seu último livro.

Entrega do "Prémio Cidade de Lisboa"

É no próximo sábado, às 11 da manhã, que na Câmara Municipal de Lisboa será entregue a Augusto Abelaira o «Prémio Cidade de Lisboa», atribuído ao seu livro *Sem tecto, entre ruínas*. O prémio refere-se ao melhor romance editado em 1979 e o júri foi composto por Agustina Bessa-Luís, Maria Lúcia Lepecki, Jacinto do Prado Coelho, David Mourão-Ferreira e Fernando Castel-Branco.

Invulgar, ou estranho, é que para esse

acto de entrega do que é hoje dos principais galardões literários portugueses, a CML tenha escolhido um sábado de manhã (!...), pois é sabido que estas coisas se costumam efectuar nos outros dias úteis, e ao fim da tarde. Se sexta fosse 13, ainda se poderia pensar que o eng.º Nuno Abecasis, ou alguém por ele, era supersticioso, e por isso adiava a entrega para o dia seguinte. Agora assim, sendo 13 antes do sábado — será para não ir lá ninguém?...

"O Jornal" vai editar Chico Buarque

O crescimento de «O Jornal» e do «Se7e», além da estabilização de «O Jornal da Educação» e da «História», o lançamento do «JL» e a abertura da Livraria «O Jornal» no Centro Comercial Guérin, nos Restauradores, em Lisboa, foram acentuados por José Carlos de Vasconcelos no jantar de confraternização que assinalou a passagem do sexto aniversário de «O Jornal», no Hotel Altis.

Trabalhadores de todas as publicações e serviços da Projornal, colaboradores e representantes de agências de publicidade participaram num convívio que reuniu cerca de 150 pessoas e se prolongou por várias horas.

O director adjunto e chefe de Redacção, Manuel Beça Múrias recordou ataques insultuosos dirigidos ultimamente ao director de «O Jornal», assinalando que eles visam a publicação no seu todo e provêm, em regra, de pessoas que não suportam a experiência de um jornal democrático nem a própria democracia, ou de outras que, dizendo-se democráticas, têm no fundo uma prática autocrática.

Na ausência, por motivos profissionais, de

António Duarte, (o mais jovem dos redactores de «O Jornal»), Rogério Rodrigues leu uma mensagem de felicitações e expressou o seu próprio apoio às palavras proferidas sobre José Carlos de Vasconcelos. Este, falando a terminar, fez um balanço do último ano e anunciou alguns projectos para o futuro, entre os quais se salientam: concretização de um esquema de ligação a alguns dos mais prestigiosos órgãos da imprensa regional; criação de um Clube de Amigos de «O Jornal»; dinamização do sector editorial; eventual edição, em Portugal, para todos os países de língua portuguesa, de uma publicação com a colaboração de um organismo ligado às Nações Unidas; intervenção noutras áreas da comunicação social.

Quanto à dinamização do sector editorial, José Carlos de Vasconcelos anunciou o lançamento, para breve, das obras de Chico Buarque de Holanda (a «Ópera do Malandro» será o primeiro volume a lançar) e referiu que está também prevista a edição de um romance de António Vitorino de Almeida.

debate-papo debate-papo

Exposição de Pessoa em Madrid

Na Fundação March, em Madrid, está patente até ao fim do mês uma exposição sobre Fernando Pessoa, organizada pelo Instituto Português do Livro, e que se reveste de grande interesse, assim como o catálogo, que inclusive recolhe material até agora inédito.

Ainda no âmbito dessa exposição, inaugurada no passado dia 3, Teresa Rita Lopes fez uma conferência sobre Pessoa, devendo agora realizar-se mais duas sobre o poeta e a sua obra, a cargo de Eduardo Lourenço e Yvette Centeno. Também ali se fez a estreia mundial de *Conversa acabada*, o filme de João Botelho (apresentado em Cannes — ver artigo de Fernando Lopes) que nos dá o encontro Pessoa-Sá Carneiro.

Onésimo T. Almeida: duas conferências

Duas conferências num só dia podem-se considerar quase um recorde. Mas foi o que fez ontem, segunda-feira, o nosso colaborador Onésimo Teotónio Almeida: à tarde falou, na Faculdade de Letras de Lisboa, sobre «Ciência e humanismo no século XVI», tema que tratou partindo fundamentalmente da obra de Joaquim Barradas de Carvalho; à noite, na sede da Associação Portuguesa de Escritores, dissertou sobre «O conceito de ideologia».

Onésimo Teotónio Almeida, professor da Brown University, de Rhode Island (Providence), nos Estados Unidos, escritor, nosso colaborador e cronista de «O Jornal» veio a Portugal para participar, como convidado (mas escolhido pelos portugueses residentes nos EUA), no Congresso das Comunidades.

Simpósio sobre Rodrigues Miguéis

Na Brown University, assim como naquela zona dos Estados Unidos, Onésimo T. Almeida tem sido o principal impulsionador duma obra cultural invulgar, que se traduz nomeadamente na edição da revista *Gávea Brown*. É esta revista e o Centro de Estudos Portugueses da Universidade que vão promover, em 13 e 14 de Novembro do ano corrente, um simpósio sobre a obra de José Rodrigues Miguéis, patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Rhode Island Committee for the Humanities. Além de especialistas de diversas universidades norte-americanas, foram convidados a participar nele Eduardo Lourenço, Jacinto do Prado Coelho, Joel Serrão, David Mourão-Ferreira e Ana Maria Alves.

Simultaneamente os organizadores do simpósio vão editar uma antologia de José Rodrigues Miguéis em inglês e projectam ainda publicar, em português, uma selecção de trechos do autor de «Léah» sobre temática da emigração.

Gil Vicente no pórtico do último García Márquez

«El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Sabía soñado que atravesaba um bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de caje de pájaros.» — assim começa o último romance de Gabriel García Márquez, «Crónica de uma muerte anunciada».

Romance famoso logo à partida, não só pelo seu autor ser hoje mundialmente considerado um dos maiores ficcionistas contemporâneos, como ainda por há seis anos — desde «O Outono do patriarca» — não publicar qualquer original. E daí que, lançado simultaneamente em Espanha e em diversos países sul-americanos de língua espanhola, «Crónica de uma muerte anunciada» tenha batido todos os recordes ao ter uma primeira edição de um milhão de exemplares.

Aliás, o romance — notável, pelo que o «Debate-papo» pode assegurar aos seus leitores — bem o merece. E para nós, portugueses, há uma circunstância muito particular que justifica especialmente desejemos ele chegue ao mais vasto público em todo o mundo — e daí que a ele façamos aqui esta referência. É que o livro abre com uma breve epígrafe do nosso Gil Vicente:

La caza de amor es de altanería.

De Gabriel García Márquez (com quem publicamos uma entrevista no nosso n.º 3, de 31 de Março) colombiano, de 54 anos, inserimos nesta edição, em exclusivo para Portugal, o artigo «Mitterrand, escritor».

Livro da quinzena é de Beatriz Costa

«Mulher sem fronteiras», de Beatriz Costa, é o novo livro da quinzena da Livraria de «O Jornal», no Centro Comercial Guérin, nos Restauradores. Trata-se do terceiro volume de memórias, ou histórias, da que foi das mais populares actrizes portuguesas de todos os tempos, e que hoje continua a ser bem conhecida e estimada pelo público. Neste volume — editado, como os anteriores, pelas Publicações Europa-América — Beatriz Costa conta, no seu jeito muito vivo e peculiar, diversos episódios mais da sua vida e carreira.

«Mulher sem fronteiras», encontra-se, pois, à venda na Livraria «O Jornal» autografado por Beatriz Costa, alargando o leque das obras que foram anteriormente livros da quinzena (e de alguns ainda há ali também exemplares autografados pelos autores), da autoria de Augusto Abelaira, Manuel Alegre, Medeiros Ferreira e Fernando Namora.



o mundo da banda desenhada

A PRETO E BRANCO E A CORES

CINEMA — livros ilustrados sobre autores de filmes, actores de Hollywood

FOTOGRAFIA — livros impressos a preto e branco e a cores

«european photography», revista impressa a preto e branco sobre os novos fotógrafos europeus

CARTAZES EM SÉPIA (70x100cm) DE ACTORES DE HOLLYWOOD

MÚSICA — revistas e jornais ingleses: THE FACE • NME • etc

BANDA DESENHADA — álbuns de edições espanholas, francesas, inglesas, italianas, americanas.

Revistas periódicas francesas e americanas • comics

O MUNDO DA Banda DESENHADA

CALÇADA DO DUQUE 49

1200 LISBOA — 365223

ABERTO DAS 11.00 ÀS 19.30

PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA TEM A HONRA DE EDITAR

TOLKIEN o Senhor dos Anéis

TOLKIEN
o Senhor dos Anéis



Já nas livrarias

O SENHOR DOS ANÉIS

UMA DAS MAIS NOTÁVEIS CRIAÇÕES LITERÁRIAS DO NOSSO SÉCULO.

UMA OBRA VERDADEIRAMENTE MONUMENTAL.

UMA COSMOGONIA ARQUITECTADA POR INTEIRO, NUMA IRRUPÇÃO DE MARAVILHOSO, QUE É ADMIRÁVEL JOGO DE CRIAÇÃO PURA.

UM MUNDO QUE CHEGAMOS A ACREDITAR QUE EXISTE.

A OBRA-PRIMA DUM AUTOR GENIAL

... O MUNDO... ENCONTRA-SE DIVIDIDO EM DUAS PARTES:

A DAQUELES QUE JÁ LERAM O SENHOR DOS ANÉIS E A DAQUELES QUE A VÃO LER.

(«SUNDAY TIMES»)

“O poeta Fernando Pessoa” visto por Costa Pinheiro

É já a partir de quinta-feira, 11 (com inauguração às 18 horas), que o público português pode retomar o contacto com um artista de primeira linha há muitos anos a viver fora do país, e que traz até nós uma exposição já apresentada, com grande êxito, no passado mês de Abril, na Galeria Christoph Dürr, de Munique. O artista é Costa Pinheiro e a exposição intitula-se «O poeta Fernando Pessoa».

Nesta exposição Costa Pinheiro reúne pinturas, desenhos e gravuras que executou nos últimos anos e em que propõe um diálogo no espaço para entender o seu próprio país através de imagens de Fernando Pessoa. A este encontro com o poeta, e às representações de toda a pafernália de objectos iconográficos à volta dele, chamou Costa Pinheiro «uma arqueologia inventada».

No restaurante «La Casera» do bairro de Schwabing em Munique, cidade onde o artista português mora há cerca de 20 anos, Costa

Pinheiro, numa conversa de amigos mais do que uma entrevista formal, dizia a Nelson Di Maggio sobre essa arqueologia inventada: «Não sei se está correcta ou não, mas penso que sim, onde a caneta aparece como o instrumento de trabalho do escritor. Quem é que presenteiramente escreve com uma caneta? Aos alemães chamou muito a atenção este aspecto iconográfico numa sociedade superindustrializada onde ninguém emprega a caneta, e consideram que, ao criar esta forma plástica, não só é uma maneira de dignificar um poeta em particular, mas todos os poetas do mundo na sua actividade estritamente operativa.»

Por sua vez, na abertura do catálogo de exposição (a não perder) da Gulbenkian, pode ler-se: «Este diálogo com a imaginação e a Poesia é dedicado àqueles que, conscientes e inconscientemente, não perderam a sua identidade nem os seus recursos de luta pelas liberdades e direitos da pessoa humana.»

O livro da quinzena

A seda do lenço

A revelação de uma nova escritora num romance que aparecerá nas livrarias dentro de dias, e que o «JL» leu em primeira mão

Eduardo Prado Coelho

O silêncio
Teolinda Gersão
Livraria Bertrand, Coleção Autores da Língua Portuguesa
220\$00

1

No fim da primeira parte de *Perto do Coração Selvagem*, Clarice Lispector escreve pela voz da protagonista Joana: «Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. (...) Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado. Por que tão independentes, por que não se fundem num só bloco, servindo-me de lastro? E que eram demasiado integrais. Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir. Traziam um conhecimento que não servia como experiência — um conhecimento directo, mais como sensação do que percepção. A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir senão no seu recipiente, no próprio facto que a provocara. Tão verdadeira, tão fatal, que vive apenas em função de sua matriz. Uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota.»

Mobilizo o nome de Clarice, neste primeiro lance de aproximação de um livro, por vários motivos. Em primeiro lugar, porque Clarice Lispector é um nome que ocorre ao longo da leitura do livro de que falo. Mas também porque, na citação feita, se esboça uma *teoria de narração* de que a narrativa de Teolinda Gersão se torna exemplo: cada experiência, cada acontecimento, forma o seu círculo, o espaço da sua verdade evidente. Nenhum destes blocos se soma a outro, nenhum lastro se define: bloco a bloco, cada bloco justapõe-se, condensa-se na sua matriz, abre e fecha um círculo de vida, traz um conhecimento *nómada* que nunca se acumula num saber da experiência.

Utilizando a forma do círculo, Teolinda Gersão faz de cada um dos três blocos do seu livro um círculo de vida. Contar não é aqui sobrepor factos, mas alargar progressivamente o impacto da pedra ao cair na água. A forma circular fechada é aqui um *modelo feminino de abertura*: «continuo sempre me inaugurando». E é a nitidez de uma linha recta que nos surge como a *forma masculina da clausura*.

2

De um lado, Livia. Do outro, Afonso.

Quando Livia se imagina, o seu nome alarga-se também: Lavinia. O paradigma é o mesmo: «palavra esdrúxula, sobe até um ponto alto e parte-se de repente» (p. 18). Cada nome é um círculo que se abre e fecha. E por vezes se desdobra: «Lidia, iris, ignia, um nome esdrúxulo» (p. 47). Ou, se preferirem, um olhar, um fogo, um círculo de fogo, um sol.

Do lado oposto, temos os nomes masculinos, ou o das mulheres que se incrustaram na ordem masculina: a primeira letra, o A, o paradigma dos nomes ordenados: Afonso, Alfredo, Alcina, Ana.

E ainda, intermediários, os nomes que começam por letras do meio: H, J. Mais concretamente, Herberto, Jorge.

E é tudo.

3

Se Livia e Afonso se amam, se Livia arranca Afonso a Alcina e vive com Afonso, mas foge ao aperceber-se que Afonso segrega sempre a



mesma relação («se não te deres conta e não lutares depressa, esta casa será, de repente, a outra, de onde procuraste, através de mim, uma saída» — pp. 83-84), o essencial da narrativa. O silêncio está em que neste amor se cruzam dois mundos que se não tocam. Se quiserem, todo o livro de Teolinda Gersão modula o famoso aforismo lacaniano: «il n'y a pas de rapport sexuel».

Mais do que contar experiências de acerto ou desacerto, exaltações ou simulacros, Teolinda Gersão mostra-nos a *guerra dos mundos*, «a tensão entre ambos, desde o início» (pág. 33).

Assim, Livia e Afonso são personagens reais e há deles uma história que se poderia desfiar. Mas aqui situamo-nos noutra nível, noutra instância de abordagem: entre os dois campos há relações de *perigo e resistência*, há *agressão e invasão*, há *medo ou tréguas* («limites tácitos a todas as palavras» — pp. 11-12). Há também momentos de *vitoria* (p. 23), de *defesa* ou de *aprisolamento* («Porque era preciso defender-se contra ele, soube, sentindo que estava presa» — p. 61).

Todas as relações se estabelecem nestas fronteiras intensivas: «Pessoas-campos magnéticos, zonas de tensão, que se chocavam com outras, eram interrompidas por outras, lutavam com outras, originando novos campos de tensão» (p. 51). No limiar do amor, a tensão converte-se em *violência*: «violência apenas, dissera-lhe, ele exercia sempre violência contra ela (...) a tensão entre eles era assim entre as coisas imóveis e as coisas movidas, entre a ordem e uma desordem contra a qual, obscuramente, ele se defendia? (...) também ela exercia violência contra ele, estava de repente tão perto que ele caía no seu campo magnético, na sua zona de tensão, e se ela desse mais um passo, um único, ele ficaria subitamente vulnerável» (p. 86).

O amor («não há nada no amor, não há talvez o amor, há o desejo e a satisfação do desejo» — p. 60) desenha-se sobre este fundo de impossibilidade: a não-inscrição, no espaço simbólico da fala, do real da relação sexual. Ou, por outras palavras: «reconheceu que eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiam falar nunca» (p. 109). De certo modo, o silêncio começa aí, onde a relação se faz não-relação, trabalho da morte sobre o corpo.

4

Mas Lidia imagina — as imagens multiplicam-se, proliferam os círculos do imaginário. Arrisquemos uma fórmula: o amor é o círculo imaginário da relação prevalecendo sobre a não-relação, o precário triunfo do círculo sobre a recta, a (in)decidida linha que hesita e se encurva. Como dirá Barthes noutra contexto: «Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está apaixonado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos em que há feminino)» (Frag-

ments d'un discours amoureux, p. 20).

Lidia imagina, Afonso rectifica. Mas a rectificação é *recondução à recta*. Por isso Lidia dirá: «e agora eu contarei de novo e se quiser mudarei tudo e mentirei se quiser, porque tu não estarás aqui para dizer que minto, e nada do que eu disser poderás rectificar — colocar em linha recta — agora as coisas podem girar livremente em círculo, em espiral, em leque, desprendem-se das mãos e transformam-se e ninguém irá prendê-las nunca, estou sentada no chão e vou traçando em verde-escuro uma figura que é apenas e sempre provisória, e de vagar irei pensando coisas que o mais leve movimento modifica, uma escrita sobre a água, movimentos da água» (pp. 75-76).

E há mais círculos: uma vez é o «conjunto de pequenos jardins girando no espaço, uma espécie de sistema solar» (p. 13); outra vez, «ela era de repente redonda e luminosa, um corpo» (p. 45); mais tarde, é um guarda-chuva ou um guarda-sol: «ela abria um guarda-sol na varanda e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam dentro dela» (p. 57).

Lidia, disse Afonso voltando, chamando já de longe, e agora ele vinha subindo pela duna e quando chegasse seria de repente o fim do Verão, o vento começaria a varrer as folhas e uma aragem fria subiria do mar, na tarde rápida, seria preciso correr as cortinas, fechar as portadas das janelas, acender a lâmpada do tecto e colocar junto da porta as malas já fechadas (as cadeiras vazias, as jarras sem flores, um chapéu de palha dentro de um armário entreaberto), venha muito devagar, pediu, dentro de si mesma, debruçada à janela, venha o mais devagar que puder, o cheiro quente do mar, do tojo, do vento, do alecrim bravo, de coisas misturadas que existem brevemente, neste momento existem e amanhã estarão mortas, o vento levantando-se, uma nuvem, uma sombra, uma onda fétida, a morte do mar, as praias negras, pássaros caindo em pleno voo, assomou ao portão e em dois passos estava junto dela, é tarde, disse, e pegou numa das malas, venha o mais devagar que puder, o cheiro do mar, do vento, do alecrim bravo, de coisas misturadas que existem brevemente, neste momento existem, e já ficaram de repente para trás, uma casa de areia, uma casa de vento e de espuma.

O Silêncio, p.53

Em torno de Afonso, Lidia traça o laço da captura: «e descrevendo em volta dele um círculo estreito, cada vez mais estreito, chegaria a um ponto em que ele não se defenderia mais» (p. 38).

5

Círculo aberto, Lidia existe incompleta e em movimento.

Por isso ela se define pela proliferação. Das suas mãos solta-se o *inumerável*. Passa um cardume negro. Afonso vê cem peixes — não os conta, claro, mas vê apenas o que *imagina* ser provável. Mas Lidia já não vê, *imagina o que deseja* — e por isso proclama: eram mil. «Eram mil peixes, disse. Contei-os um por um e eram mil.» (p. 48). Milagre dos peixes: Lidia conta um por um o incontável do desejo.

6

Diremos que o espaço de Lidia é o *infinito do deserto*: «era como caminhar por um areal infundável, uma praia deserta e lisa, contando

unicamente com o impulso do seu corpo andando» (p. 24). Por isso a areia a acompanha: «aproxima-se descalça, pisando a areia que se solta do seu corpo» (p. 22). Areia ou arroz: «abriu finalmente um frasco e retirou uma mão-cheia de arroz, deixou-o cair aos poucos, entre os dedos, como areia, escutou o ruído que fazia ao cair na porcelana fria» (p. 60).

Na relação Lidia/Afonso, o infinito de areia em que Lidia se move encontra em Afonso o seu *limite*: ilusão do suporte, do apoio, da barreira contra a *loucura do ilimitado*. Lidia dirá: «porque eu era vaga e difusa e sem fronteiras, igual a tudo e a nada» (p. 35). E por isso há uma *razão de ser* para Afonso: «Talvez porque eu procurava um enquadramento, um limite, uma forma, porque estava perdida na multiplicidade das coisas» (p. 34).

7

Todo o livro se constrói numa duplicidade: não propriamente entre o que se «pensa» e o que se «fala», mas entre aquilo a que Deleuze chamaria as *linhas molares da conversa* e as *linhas moleculares da conversa*. Num primeiro plano, sempre esbatido, temos os grandes blocos de um diálogo. E depois, num segundo plano, insistente, obstinado, o plano molecular das deslocções imperceptíveis, das grandes acelerações ansiosas, dos desprendimentos clandestinos, da poeira obscura das palavras. Todo o entendimento amoroso se equivoca nas calhas deste desentendimento fundamental — espaço de tensão que neste desequilíbrio se vai acumulando até à explosão final da narrativa no fio da *terceira linha submersa*: o curso desse «pequeno animal cego», Lidia, que corre silenciosamente ao longo do livro, até partir de Afonso, até partir do livro, até de si mesmo se partir: nome que sobe até ao I, e nele se quebra.

8

Não é que não haja em Afonso um discurso também ele molecular. Simplesmente, as suas obsessões mestras são outras: o medo da morte ou o terror de ficar sozinho.

Alguém diz Henry Miller no seu livro *Sexus*: «para alguém se tornar o grande amante, o magnetizador e catalisador, é preciso viver primeiro a sabedoria de ser apenas o último dos idiotas».

Clausura de Afonso: ser inteligente no amor. Por outras palavras, recusar toda a desordem, todo o risco, todo o ponto de ruptura, toda a queda no interior de si mesmo, no vazio desse interior. Ou ainda: querer chegar ao desejo sem aceitar a castração.

Lidia imagina: «entrar de repente em sua vida, levando atrás de si o rio, a noite, o vento, a água, a bruma, o obscuro milagre que no universo dele não existia — mas Afonso não punha nunca o seu próprio universo em causa, e não viria nunca ao seu encontro. Ele não aceitava risco algum» (p. 34). Para Afonso, «a vida é uma coisa sem brecha, não há nunca rotura nem milagre». E é aí, nessa exactidão, nessa segurança, que Afonso é mais desamparado do que nunca. Como diria Lacan, tanta inteligência falha, tanta arrogância claudica — «les non-dupes errent». Quando Afonso coloca a agulha do gira-discos sobre o disco, ele visa o ponto exacto da primeira nota de música, e sofreria imenso se não acertasse: e Lidia sorri, complacente — «até esse ponto ele era frágil, verificou, com um sorriso invisível», «porque ela era tão forte que aguentaria qualquer nota errada ou falsa, tão forte que aguentava repensar o mundo» (p. 37).

O feminino é o *continente negro* de que Afonso se esquiva: recusa a solidão última, o «despojar-se de tudo e também de si mesmo», recusa o ponto de ruptura para onde ela o arrastava, recusa o «partir do espelho e ficar defronte de um espaço negro, uma janela escura» (p. 87).

No universo angular, fechado e quadriculado, em que Afonso se move, no universo das palavras cruzadas em silêncio onde Afonso se fala, todo o desejo é sempre *desejo de objecto*, amparado na relação de objecto, no *pequeno outro* onde se agarra.

Lidia abre o espaço feminino do desejo. No

homem predomina a função fálica — porque o falo é nele a **garantia do um** onde o sujeito se não perde ao comprometer-se na relação erótica. Por isso Afonso soma, isto é, estabelece igualdades, afirma a **supremacia do Um**: «a força dele sobre ela era assim uma força de identificação que a levava a perder os seus próprios contornos, somando-a, apenas, à vida que era a dele». Em Lídia, não: todo o amor é derrame do Um no Outro — queda interminável pelo sangue obscuro. «O seu desejo, que encontra na relação sexual um cume de prazer e um máximo de fruição, é, na realidade, um desejo sem objecto **um desejo do desejo**, mesmo se há um elemento que o desencadeia. E, por isso, por definição, não cessa. É aqui que se vê melhor o fracasso do objecto (o) na mulher. Ela oscila entre o retraimento total da libido (o não-investimento), por um lado, e um investimento total, por outro lado, mas de quê? De nada.» (Eugénie Lemoine-Luccioni, *Le rêve du cosmonaute*, Seuil, p. 60).

Como se lê no livro de Teolinda Gersão: «O absurdo de tudo isso, disse Afonso, a paixão da paixão, a procura da procura, o desejo em último caso sem objecto, porque o seu objecto é o desejo e nada do que você conta, ou diz, ou sonha, existe, o medo do amor, disse ela, o medo que você tem de ir até ao limite de si próprio, de destruir tudo o que fica para trás e criar em seu lugar outra coisa» (p. 97).

9

E tudo isto, é claro, incide sobre a própria escrita.

Teolinda Gersão escreve *O silêncio* usando a justaposição de blocos frásicos que nunca perfazem uma soma, que nunca atingem uma saturação. São movimentos de captura que se definem pela **insistência**. E daí a construção em «... e...». Um exemplo, entre muitos: «e

inventarão o espaço e a luz e o céu e o mar e o amor e o corpo, porque uma força interior amadurece lentamente e de súbito irrompe e é uma força de mudança» (p. 107). Escrita sem essências, sem polarizações estáveis, itinerante, móvel, nómada, infundável como a areia, onde o «e» dá lugar à força deslumbrante da enumeração, à energia do «e» — escrita rente ao corpo da terra, moldada à flutuação do real, «movimento na água», alegria terrena, empirismo eufórico. E ainda escrita que traz consigo a sintaxe elementar da infância, a música gramatical do circo, o anel aberto das palavras-cerejas: «os amantes repetiam talvez a eternidade e a infância» (p. 31).

Porque também de eternidade se trata pelo modo como o não-tempo do inconsciente atrai para o seu campo as formas do tempo: este livro usa, não apenas a repetição intemporalizante das cenas, de modo a adquirirem uma consistência fantasmática, como ainda aquilo a que Harald Weinrich chama «as formas verbais semifinitas» — isto é, por exemplo, o gerúndio ou o infinito colocados em primeiro plano de tal modo que a informação se torna rarefeita («desprovidas de informação sintáctica que possa ancorá-las na situação de locução, estas formas nada têm de comum com os tempos» dirá Weinrich, *Le Temps*, Seuil, p. 284).

Assim se ergue a dimensão de investimento fantasmático — como se pode confirmar pela força do infinito: «Um bagageiro leva-lhe agora a mala, sobe no elevador a seu lado, caminha ao longo do corredor, param diante da porta, ela despede-o rapidamente com uma moeda que tirou da carteira, bate na porta logo aberta, Herberto abraça-a, beija-a longamente na boca, despe-a devagar. **Deitar-se contra o seu corpo.**» (pp. 74-75).

10

Três verbos sustentam o dispositivo fantasmático de Lídia: **correr, cair, partir**.

Tempo de partir, descalça, nas manhãs, o corpo inundado pelo sol, tempo de giestas, de gaivotas, de trevo, tojo, plantas bravas. Escalar as dunas, transpirar subindo, agarrada à vegetação rasteira, parar arquejante a meio, o mar de repente encoberto pelo chapéu largo de palha, zumbido de abelhas bravas em volta do seu rosto, chegar finalmente ao cimo arrastando o corpo pela areia, sentar-se na primeira pedra e ver o mar, atirar o chapéu para o lado e levantar a cabeça contra o vento, gritar ou cantar ou ficar calada, olhando o mar, deixar passar as horas sem dar conta, voltar finalmente para casa sobraçando um cesto de flores e camarinhas bravas, empurrar a porta e reencontrar Afonso — o candeeiro aceso sobre a secretária inglesa, um halo de luz sobre o seu rosto inclinado que ela não vê logo porque ele escreve de costas voltadas para a porta por onde ela acaba de entrar, só depois se volta e ela poisa ao acaso o cesto que acabará sempre por tombar e aproxima-se descalça, pisando a areia que se solta do seu corpo e as flores que se espalharam pelo chão. E a desordem é subitamente uma forma de amor, a sua forma de amor. Interromper Afonso como o mar entrando.

O Silêncio, p. 22

Correr, sim, como um animal. Este livro é atravessado por um incessante devir-animal: chamas-me bicho, chamo-te bicho. O gato,

por exemplo, sempre pronto a transformar-se em lince — no salto, no gesto definitivo da captura. Ou ainda os ursos brancos, os dispersos animais do antigo circo: «caminha ao acaso, sem sentir coisa alguma, no meio de tranquilos animais soltos, ursos brancos» (p. 115). Correr, sim, **como um pequeno animal cego** — construir um animal novo na corrida.

Cair, também cair — descer ao sem fundo, interminável queda dentro de si mesma.

E partir partindo-se. Quando Afonso não é mais do que «um animal enjaulado batendo contra as grades sem encontrar saída» (p. 119), Lídia proclama: «deixei tudo no lugar e vou-me embora». Tanto que o livro se fecha, abandonado, **sobre o ponto de vista dele**, Afonso. «E então ela partia, dentro de si mesma, numa direcção alta e aguda» (p. 51). Afonso confrontando-se finalmente com «o terror de ficar sozinho» (p. 104).

11

Diremos que a mesma força que impelia Lídia para Afonso é aquela que lhe permite escapar-se à tendência para a identificação que leva Afonso a reproduzir na casa outra a casa mesma. Lídia faz do mesmo o lugar provisório do Outro — a evidência esplendorosa do círculo. Afonso reconverte o Outro na estabilidade do mesmo — a monotonia da recta. Cada círculo abre-se no interior de si próprio — por ser **demasiado integral**, como explica Clarice: «continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida.» Feminina aprendizagem da seda.

Porque — como diria Herberto Helder — «cada lenço que se ata, / a própria seda do lenço / o desata. E o rosto que jorra do espelho / volta aos centros / arteriais» (*Poesia Toda*, p. 550).

* **No mês de ABRIL** *
* nas *
* POPULARES LIVRARIAS CDL *
* os **10 LIVROS** *
* mais vendidos *

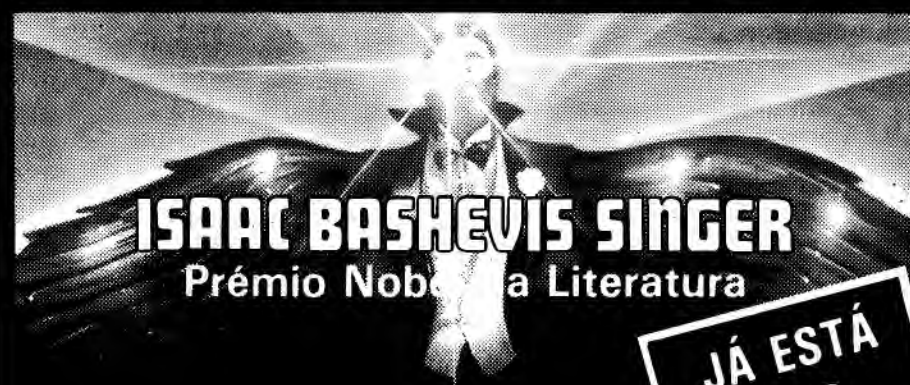
NENHUM HOMEM É ESTRANGEIRO Joseph North ED. AVANTE	PARA ACABAR DE VEZ COM A CULTURA Woody Allen BERTRAND
BRINQUEDOS Agnia Bartó MALICH	O CORAÇÃO SAUDÁVEL E DOENTE Duarte Correia CAMINHO
CRÓNICA DOS BONS MALANDROS Mário Zambujal BERTRAND	ASSIM SEJA ELA Benoît Groult BERTRAND
PÃO COM MANTEIGA (1.º v) Equipa «Pão com Manteiga» AGÊNCIA PORTUGUESA DE REVISTAS	ATÉ AMANHÃ CAMARADAS (Ed. ilustrada) Manuel Tiago AVANTE
IDEIAS GERAIS SOBRE ALIMENTAÇÃO RACIONAL Emílio Peres CAMINHO	O DETECTIVE SIBERIANO Vil Lipatov CAMINHO

* os **5 DISCOS** *
* mais vendidos *

LP AO VIVO NO OLYMPIA Carlos do Carmo POLYGRAM	S PLAY BACK Carlos Paíão V. CARVALHO
LP VIDA Chico Buarque POLYGRAM	LP TALISMÃ Maria Bethânia POLYGRAM
LP DOUBLE FANTASY Jonh Lennon/Yoko Ono R. TRIUNFO	

CDL
a distribuição

UM ROMANCE EXTRAORDINÁRIO



ISAAC BASHEVIS SINGER
Prémio Nobel da Literatura

JÁ ESTÁ
NAS
LIVRARIAS

O
MAGO
de Lublim

A VIOLÊNCIA DAS PAIXÕES
A ANGÚSTIA DAS DÚVIDAS



UM FILME INESQUECÍVEL



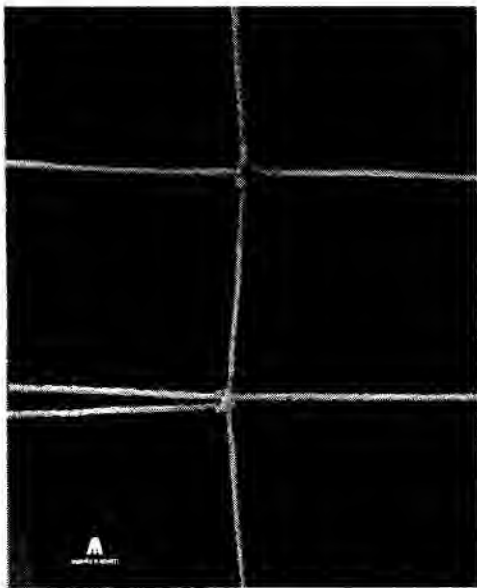
PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA

O guarda-livros

Poesia

Herberto Helder, **Poesia Toda**, Assírio e Alvim (650\$00)

O grande acontecimento da Feira do Livro deste ano: a publicação da totalidade da poesia de Herberto Helder, escrita entre 1953 e 1980, numa versão suposta estável.



Impossível dizer, em breve nota, seja o que for que esteja ao mesmo nível do livro, da sua escrita que sabe sempre mais do que todo o dizer teórico ou prático. Porque, ao entrar neste universo de linguagem, tudo ganha um sentido luminoso e o acaso extingue-se: «O acaso não existe senão para quem está demasiadamente fora».

Faça então uma experiência, abra o livro segundo as chamadas leis do acaso, e leia:

«E se morrer é a alta vocação das manhãs marcadas / pelas uvas — peço-te, mãe um dia / composta sobre a veemente confusão / das forças e dos números, que resguardes / entre as descuidadas dobras de pedra / o fulgor subtil de onde plátanos e aves recebiam / uma vida de quase dolorosa / beleza.» (pp. 68-69).

Ou ainda:

«Alguém parte uma laranja em silêncio, à entrada / de noites fabulosas. / Mergulha os polegares até onde a laranja / pensa velozmente, e se desdobra, e aniquila, e depois / renasce. Alguém descasca um pêra, come / um bago de uva, devota-se / aos frutos. E eu faço uma canção arguta / para entender» (p. 196).

Ou por fim:

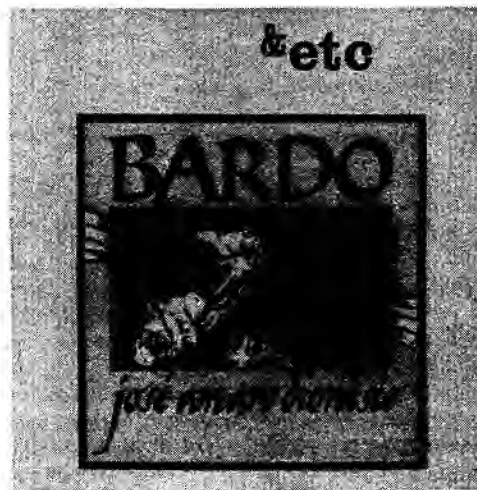
«As flores que devoram mel ficam negras em frente dos espelhos» (p. 452).

Não há acaso: como se diz das revoluções, o centro está em todo o lado. O essencial da poesia de Herberto Helder atravessa cada página (são 636). E nele vai o essencial da poesia portuguesa contemporânea.

Ficção

José Amaro Dionísio, **Bardo**, & etc. (120\$00)

O autor foi buscar a Agustina a sua curiosa definição: oscilação entre dois estados, entre a morte e o renascimento, donde resulta um «produto intemporal que subleva a própria força de viver e a vontade de acreditar, de amar e de criar um mundo», eis o sentido da palavra bardo, que aqui se transporta ao longo de 22 sequências admiráveis, onde alguma violência demasiado verdadeira, uma inextinguível mancha de ódio, um incontável desespero e uma obstinada força de viver nos deixam nas mãos um livro que constitui um estranho objecto desamparado. Contudo, numa cena cultural tão lusitana, onde alguns tricotam Joyce e outros descem turisticamente ao Cais do Sodré, **Bardo** é um livro forte.



José Rodrigues Miguéis, **A Escola do Paraíso**, Editorial Estampa, Obras Completas de José Rodrigues Miguéis, 4.ª edição (290\$00).

Trata-se de uma obra fundamental da narrativa clássica portuguesa. Se o leitor anseia por «romances-escritos-como-deve-ser», pode encontrar em **A Escola do Paraíso** um autêntico porto de abrigo — com a vantagem de uma prosa inteligente, subtil, irónica, capaz de nos inventar paraísos ou mundos antigos: «pode ser que a perspectiva do tempo transforme as coisas ou as reduza a proporções mais comensuráveis: o que importa é que tudo continua a ser assim, na fábrica do sonho que perdura, e de certo modo cresce connosco» (p. 37).

Alfredo Bryce Echenique, **Morte de Sevilha em Madrid**, Edições 70, col. Vozes da América Latina (160\$00).

Autor peruano, leccionando em Paris. Nesta edição, recolhem-se contos de dois dos seus livros, **Huerto Cerrado** e **La felicidad ya ja**, sendo o mais importante o que dá o título ao conjunto. Predominam o humor, o sarcasmo, a prosa ágil, a contundência social.

Miguel Otero Silva, **Casas Mortas**, Edições 70, col. Vozes da América Latina (200\$00).

Escritor venezuelano, Miguel Otero Silva publicou em 1955 o romance **Casas Mortas**, agora traduzido em português, com o óbvio atraso que não anula o interesse da publicação: trata-se de uma obra com evidentes pontos de contacto com outros dois clássicos, **Cem Anos de Solidão** de García Márquez, e **Pedro Páramo** de Juan Rulfo (também agora traduzida). No fundo, a marca do que se tornou essencial na ficção latino-americana: a articulação do fantástico com o realismo, num processo de transfiguração.



intensificação do mundo real. Aqui, a morte de uma cidade abatida por uma estranha sucessão de catástrofes.

Tolkien, **O Senhor dos Anéis — I. A Irmandade do Anel**, Publicações Europa-América, col. Século XX (420\$00)

O pouco que se traduz da ficção estrangeira é quase sempre tão mau, tão preso ao mais epidérmico e fútil da produção internacional, que temos razões para estar de pé atrás. Neste caso, não: com Tolkien, estamos mesmo num espantoso clássico da criação fantástica — nesse exercício admirável que só a escrita consegue tão radicalmente que é inventar um mundo de pura invenção. Trata-se de uma trilogia: seguir-se-ão **As duas torres** e **O regresso do Rei**.

Juan Rulfo, **Pedro Páramo**, Edições 70, col. Vozes da América Latina (160\$00)

Na série agora lançada pelas Edições 70, trata-se da obra a não perder. Também aqui se fundem o real e o fantástico num atravessar da própria morte — numa pequena aldeia perdida algures no México. A tradução de António José Massano restitui com extrema justeza o ritmo da prosa de Juan Rulfo — uma respiração admirável.

Ensaio

José Medeiros Ferreira, **Do código genético no Estado democrático**, Contexto (390\$00)

Um título algo provocatório no seu carácter deliberadamente enigmático e uma capa

excessivamente insinuante situam este livro no terreno ambíguo onde ele se desloca: isto é, entre o estatuto «oficioso» e prudentemente asséptico que corresponde a determinadas «poses» políticas de significação conjuntural e

JOSÉ MEDEIROS FERREIRA

DO CÓDIGO GENÉTICO NO ESTADO DEMOCRÁTICO



o gosto especulativo da reconstrução histórica ou da análise teórica. Outro não poderia ser o estatuto de um livro que se foi construindo ao sabor de situações extremamente diversas — apesar do esforço de arrumação e síntese que o autor pretende obter nas várias entradas com que apresenta os textos aqui convocados. Contudo, tal modelo tem algumas vantagens: a principal será a de provar de modo claro como o autor teve razão no tempo certo — e, se prever e optar são qualidades fundamentais de um político, Medeiros Ferreira dificilmente se poderia furtar ao exercício compensador de demonstrar como soube prever e soube optar nos momentos essenciais. Daí a questão do código genético: segundo o autor, há «componentes básicas num regime político que permitem avaliar as suas potencialidades e limites assim como prever muitas eventualidades». Os desatinos da «classe política portuguesa» devem-se muitas vezes ao desconhecimento de tais factores — e daí a tendência para explicações de ordem conspirativa ou cabalística. Com a noção de código genético no Estado democrático pretende-se esboçar as linhas da génese evolutiva da democracia portuguesa — e daí deduzir que quem quiser cimentar o Estado democrático deverá apoiar-se «no desenvolvimento das forças ligadas ao código genético da democracia portuguesa» (tarefa que aliás o autor propõe para o actual Presidente da República). Este livro é, como vimos, um produto híbrido, mas nele se traçam duas vias possíveis do futuro trabalho do autor: ou a análise concreta da formação da democracia portuguesa através de uma história não meramente empírica do 25 de Abril, ou a teorização de um socialismo democrático através da descodificação das várias experiências históricas que nos são contemporâneas.

Norbert Elias, **Introdução à Sociologia**, Edições 70, Espaço da Sociologia (300\$00).

Não fosse a pasmaceira mental em que efectivamente decorre a nossa vida cultural e a publicação de uma obra de Norbert Elias em língua portuguesa seria um acontecimento. Assim, é o que é, e alguns poderão mesmo supor que, sob este título modesto de **Introdução à Sociologia**, se abriga mais um desses livros de inofensiva vulgarização em que os prelos portugueses são férteis.

Mas afinal quem é Norbert Elias? Nasceu em 1897 em Breslau/Wroclaw, tendo realizado estudo de medicina, filosofia e psicologia. Abandonou a Alemanha nos tempos do nazismo, e, após uma breve estadia em França, foi viver para Inglaterra, onde ensinou na Universidade de Leicester. Actualmente, regressou à Alemanha, habitando em Bielefeld. As suas obras mais famosas são **Sobre o Processo de Civilização**, com data de 1939, e **A Sociedade da corte**, publicado em alemão em 1969. Parece que as Edições 70 se preparam para lançar em breve a primeira.

O tema central da obra de Elias é a construção do Estado Moderno através do duplo monopólio: o monopólio fiscal e o monopólio militar. A formação de tais monopólios implica a eliminação de concorrentes e o delineamento de um processo de poder. As relações entre grupos interdependentes e rivais constituem o espaço de jogo onde o Rei, utilizando os mecanismos de tensão e antagonismo, alicerça a sua força. Daí o objecto teórico privilegiado por Elias: a interpenetração social de interesses e intenções individuais, sejam eles compatíveis ou hostis, e o modo como daí decorrem as relações de poder na sociedade. O resultado é sempre algo que não deriva da von-

tade de um sujeito, mas, sim, de um processo sociologicamente complexo. No caso do Estado moderno, deparamos com uma diferenciação de funções sociais e um aumento do condicionamento social num mecanismo de autocontrolo de cada indivíduo (daí os estudos sobre a «sociedade da corte»). Daí também a transformação dos comportamentos e estruturas psicológicas do homem ocidental.

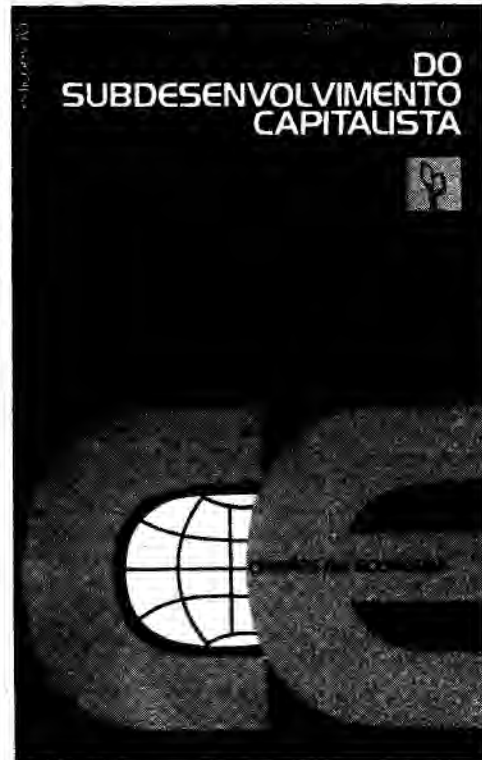
Introdução à Sociologia é, fundamentalmente, e num confronto constante com os grandes clássicos da sociologia (Comte, Durkheim, Weber, Parsons), uma sistematização dos processos de interpenetração social que o autor foi formulando ao longo dos seus trabalhos de história de civilização.

Pierre Delattre, **Teoria dos sistemas e epistemologia**, A Regra do Jogo, Cadernos de Filosofia (150\$00).

Que sentido faz a tradução portuguesa deste relatório apresentado ao Centro Nacional de Investigação Científica de Paris? Trata-se, no fundo, de um propósito simples e discreto: arrumar ideias, definir conceitos, destrinçar problemas, proteger o terreno teórico contra as seduções da facilidade, evitar que da problemática da Teoria dos Sistemas derive uma dessas amálgamas jornalísticas com que se faz um pouco o frisson da moda intelectual. É certo que as balizas epistemológicas são quase desconhecidas entre nós: se Bachelard circula um pouco, nem isso poderemos dizer em relação às obras de Carnap, Popper, Kuhn, Lakatos, Bunge, Feyerabend — isto é, em relação ao essencial. Quanto à Teoria dos Sistemas propriamente dita, o panorama não é obviamente melhor: refira-se de passagem que um dos nomes aqui referidos, Heinz von Foerster, estará a 12 e 13 de Junho no Anfiteatro da Universidade Nova de Lisboa. Eis uma oportunidade a não perder para quem quiser prolongar um pouco os rudimentos lançados por este precioso livro de Delattre, que nos conduz, de forma prudente e metódica, ao longo da literatura fundamental sobre as implicações epistemológicas daquilo que, com o risco de se poder estar a dar origem a um «princípio de paranóia generalizada», se designa hoje como a Teoria dos Sistemas. Tradução (excelente) de José Afonso Furtado.

André Gunder Frank, **Do subdesenvolvimento capitalista** — Edições 70, col. Chaves da Economia (220\$00).

Gunder Frank, conhecido economista marxista, estuda neste livre já antigo os conceitos de desenvolvimento e subdesenvolvimento e ainda a história e a sociologia do subdesenvolvimento. A sua tese é conhecida: «o subdesenvolvimento e o resultado aparentemente inevitável do desenvolvimento histórico do capitalismo nestes últimos séculos», na medida em que o sistema capitalista produz simultaneamente o desenvolvimento metropolitano e o subdesenvolvimento periférico. Daí que «a única saída do subdesenvolvimento é a saída do sistema que o produz, mantém e agrava; é a saída do siste-



ma capitalista mundiais. O que é mais fácil de dizer do que fazer — como Gunder Frank tem vindo a reconhecer em publicações mais recentes. Porque este exterior do sistema não é identificável sem dificuldades. Como o próprio autor nos diz numa introdução de Agosto de 71, «a confiança na 'dependência' envolve certas limitações na análise da dinâmica externa da metrópole, dos satélites e, obviamente, do sistema capitalista mundial como um todo».

G.L.

Ficção

O saber concreto de um mundo arcaico

Urbano Tavares Rodrigues

Estação Morta
Maria Ondina Braga
Editorial Vega
180\$00

O novo livro de contos de Maria Ondina Braga, «Estação Morta», apela, no pórtico, para o binómio transparência-autenticidade, através da citação de Pavese. Mas, ao fim e ao cabo, a aposta num certo imediatismo da comunicação não exclui nem a inovação dentro do paradigma cultural nem a riqueza da carga simbólica.

Quase todos os textos são estórias de mulheres, no geral comezinhas e frustradas, em cujo decurso se verifica, no entanto, a emergência do excepcional. O lugar-comum, pelo menos lugar de origem, o fofinho, é o Minho tradicionalista e repressivo, pequena pátria de burguesinhas decaídas do seu estatuto social e atiradas pelo vento da mudança até outros espaços, outros confrontos (Lisboa, a indiferente e altaneira Inglaterra, Macau às portas da China).

Quase sempre uma narradora homodiegética acompanha, com o seu olhar subtil e sagaz, essas vidas banais e surpreende-lhes ou a súbita convulsão ou o segredo. Ela é testemunha, espia, amiga, juiz não da personagem mas da sociedade que a exila. Porque de exiladas aqui se trata, desde Carolina, o apaixonado «pássaro mudo» devorado pela sua neurose obsessiva, à feia-linda Cle-



Maria Ondina Braga: entre a resignada nostalgia e a revolta

mentina, esposa, mãe, pássaro preso a quem o queixo de cirurgia estética vem acirrar a curiosidade de ser plenamente mulher, a Desterro, sonhando no convento, à mestiça Virgilina cantora do *tantum ergo*, que, de tombo em tombo, de submissão em submissão, acaba

por se insurgir contra um mundo que só a aceita como serva ou como útero. Estas personagens do universo que Maria Ondina ausculta são quase sempre inadaptadas, no trânsito de um tempo para outro, ou desarraigadas do seu húmus, desclassificadas, solitárias por fadário ou vocação. Só num hospital de Londres Henriette partilhará a fraternidade que une as trabalhadoras portuguesas emigradas.

A história está presente nestas narrativas e em muitas delas ouve-se o barulho do 25 de Abril: o velho mundo não caiu, não se desfez, mas é diverso o que resultou, lá para o Norte, da Revolução recuperada. A consciência social deriva do estatuto objectivo das condições socioeconómicas e culturais. Quanto à autora, que dessa consciência social mediatiza afloramentos vários, para além das suas opções pessoais, verifica-se que ela tem um impressionante saber concreto e uma rara capacidade mimética das artes e regras desse microcosmo arcaico, desde o labor da rendilheira com os seus bilros ao leilão dos capões na missa do meio dia, ao quarto das disciplinas no convento, ao ritual do chá...

Nestes contos, entre a resignada nostalgia e a revolta, as confidências de mulheres, o prazer de que são espoliadas, entre o permanente e o contingente, o fascínio do contingente, abrem-se os espaços do excesso, do deslumbramento — e temos então os sonhos diurnos da irmã Desterro com os meninos flores, a visão de Ema degolada e o «mal sagrado», a realização alucinatória do fantasma (o coito com o diabo) em «As Arrecadas», o desejo de auto-destruição. Até a hipótese freudiana de uma memória atávica, tão grata aos surrealistas, aqui acha guarida. E na novela «Estação Morta», a graduação do narrar, com as técnicas do suspense, não nos dá a aventura mágica da bela extraviada no bosque nocturno em demanda de um pavilhão que talvez não exista?!

Assim o discurso se joga entre a fixação objectiva do real quotidiano e a procura de outra dimensão, do tempo parâmetro do espaço, na mesma voz simples e clara.

Mas o texto máximo deste livro — para mim —, aquele que o justifica da primeira à última linha, é «A Mulher que Queria Morrer», texto que articula a dinâmica íntima do sujeito com a simbologia pulsional da morte e ainda com a historicidade, ou seja, com a história da vida privada nos dois espaços geográficos que o discurso organiza. Quem precisa de quem?

NOVIDADES

RUI GRÁCIO

EDUCAÇÃO E PROCESSO
DEMOCRÁTICO
EM PORTUGAL

JOEL SERRÃO

FERNANDO PESSOA
CIDADÃO IMAGINÁRIO
DA PRIMEIRA REPÚBLICA
PORTUGUESA
II VOLUME (1915-1917)

VICTOR DE SÁ

ÉPOCA CONTEMPORÂNEA
PORTUGUESA I

Onde o Portugal Velho Acaba

JOSÉ PEDRO MACHADO

NOTAS CAMONIANAS

COLÓQUIO DO SINDICATO
DOS MAGISTRADOS

A REVISÃO

CONSTITUCIONAL
O PROCESSO PENAL
E OS TRIBUNAIS

TEOTÓNIO LIMA

ALTA COMPETIÇÃO:

Desporto de Dimensões
Humanas?

Livros Horizonte, Ld.ª

Rua das Chagas, 17-1.º Dt.º 1200 Lisboa
36 69 17/36 85 05

Ensaio

Deram-lhe o nome de mulher

Maria Regina Louro

A Invenção da Mulher, mitos e técnicas de uma exploração
Maria Rosa Cutrufelli
A Regra do Jogo, col. Materiais
300\$00

Era uma vez um ser que não era homem. Não tinha sexo (masculino), nem fazia parte da sua definição social a realização de trabalho produtivo. Contudo, existia, e o que é mais inquietante, era uma pessoa. Davam-lhe o nome de mulher. Já vinha de longe, mas é nos finais do século XVIII que Maria Rosa Cutrufelli a vai encontrar, para seguir o seu percurso até aos nossos dias.

«Na época capitalista a mulher, como sujeito económico, adquire uma estranha característica: torna-se invisível. A sua condição pode ser definida por este único adjectivo. A mulher distribui trabalho gratuito — e, portanto, invisível — entre as quatro paredes domésticas, produz filhos como «a natureza manda» — uma produção oculta.»

Invisível na produção e oculta no espaço privado da casa, onde é que a sua existência se torna «real», o que é que permite dizer que a mulher existe? A produção cultural dos homens, responde a autora. E são as formas, diversas mas sempre modelares e típicas que a sua presença assume na cultura, que o livro se propõe desvendar.

«A cultura, a todos os níveis, é uma descrição e uma exteriorização de um mundo masculino e apenas representa o ponto de vista do Homem. A identidade da mulher é definida pelo Homem e em relação ao Homem.»

Ao princípio era a ilha deserta de Robinson Crusoe. A chegada de Sexta-Feira, o selvagem, permitiu formar um primeiro embrião de sociedade, assente numa relação de dominação-sujeição. A vida decorria amenamente;

mas esta amenidade corria o risco de se desvanecer em si própria. Faltava o elemento que permite que as sociedades persistam e se reproduzam. Então as mulheres fizeram a sua entrada em cena; e fizeram-no no duplo papel de escravas e objectos sexuais/instrumentos de reprodução.

Uma vez narrada por Defoe, esta história nunca mais cessaria de ser reescrita, introduzidas as variantes locais e o colorido próprio de cada época, por sua vez relacionado com as transformações políticas, económicas e sociais que se iam verificando.

Mãe-terrível para os românticos dos finais do século XVIII, amante idealizada para o surrealismo, animal de reprodução para o nazi-fascismo, companheira de segundo plano no realismo socialista, prostituta na arte «beat» e na pornografia, boneca mecânica na ficção científica dos nossos dias — toda esta galeria de figuras, se torna mais interessante o espectáculo da passagem das mulheres pela cultura masculina, revela, por outro lado, a estreiteza do imaginário que lhe está subjacente. A diversidade é pouco mais do que aparente: é sempre em torno do eixo mãe-amante que as figuras femininas giram, como marionetas movidas pelas mãos de pequenos deuses fatigados e temerosos.

A autora atribui esta estreiteza ao facto de as mulheres serem sempre vistas como «o outro». «Outro» que é necessário dominar, apriar; ao mesmo tempo, terreno vago em que os fantasmas do homem vêm projectar-se, devolvendo ao sujeito uma imagem tranquilizadora e jamais posta em causa.

O livro descreve, apresenta personagens e situações: mas não comporta conclusões. Para chegar a conclusões, talvez fosse necessário examinar uma cultura outra, uma cultura «feminina», no mesmo sentido em que pode falar-se de «cultura negra». Só que uma tal cultura ainda não existe, ou apenas principia a esboçar-se.

A VENDA NOVA
EDIÇÃO

Oliveira Martins

História de Portugal



Guimarães & C.ª Editores

Marx e a arma da crítica

José Manuel Zaluar Nunes Basílio

Sobre o valor. Elementos para uma crítica
Pierre Salama
Livros Horizonte, col. Movimento
350\$00

1 — Nos anos 60, a publicação da obra de Piero Sraffa *Produção de mercadorias por meio de mercadorias* (1) relançou o debate sobre os fundamentos da chamada Ciência Económica, questionando as teorias neoclássicas do valor e do capital, e propondo que se voltasse às concepções da Economia Política Clássica.

Discutiu-se sobretudo a pertinência do valor trabalho, e nesta discussão geraram-se três visões principais:

- a clássica, estritamente ricardiana, propondo o abandono da teoria do valor trabalho em favor dum padrão-mercadorias;
- a neoclássica, culminando com a formulação duma «teoria geral do valor trabalho e da exploração» do tipo wickselliano;
- enfim a terceira, que poderíamos classificar de «neomarxista», saudando a obra de Sraffa como a chave que permitiria a Marx abrir as portas da respeitabilidade académica.

2 — Diz-nos Salama, na sua introdução a *Sobre o valor*: «... Sempre entre duas esferas, Marx não estava inserido em nenhuma (...).

Abrindo um manual (...), fala-se aí de valor, de preços, de moeda, do desemprego, etc. De Marx, nem uma palavra (...). Trata-se de Ciência, forja-se o *homo economicus*, são abolidas as classes sociais (...). Cria-se artificialmente uma sociedade ideal em que os indivíduos, quer sejam trabalhadores ou empregadores, são iguais, senhores das suas opções e do seu destino (...). Mas eis que Marx, expulso pela porta, reentra pela janela (...).

E continuando, o autor explica-nos o caminho que vai seguir para, como afirma, «despojá-lo do seu aspecto 'ideológico', fazer dele um homem de ciência 'puro', superior às paixões...»

Afirma ainda Salama que o objecto do seu trabalho «é fornecer alguns elementos de crítica sobre aquilo que constitui a pedra angular de qualquer teoria económica: o valor».

3 — No modelo marxista paradigmático, que Salama critica, parte-se da teoria dos valores individuais, segundo a qual o valor de uma mercadoria é determinado pelo trabalho que se cristaliza nela; segue-se a teoria da exploração, pela qual uma mercadoria (força de trabalho) transmite mais valor do que o que ela contém, donde a mais-valia e a determinação do lugar da exploração (a produção que não a troca) — não sendo os valores individuais afectados pelas variações dos graus da

exploração, pois esta é, teoricamente, posterior àqueles. E logicamente daqui passa-se à última fase do paradigma marxista (apresentação simplista do valor) no qual se «sobe» do nível mais abstracto (valores) para o mais concreto (preços de mercado). Só que a ausência duma teoria quantitativa marxista dos preços leva os marxistas a recorrer a um sistema de preços de tipo ricardiano (C. Benetti, M. Dobb, P. Sweezy) que conduz a preeminência dos cálculos em valor (sobre os preços) para a análise da acumulação capitalista.

4 — É contra este tipo de concepção que Pierre Salama se bate e, no método que usa, para não cair no empirismo, vai partir de cada conceito como produto da realidade concreta para a compreender (e eventualmente desmascarar). É o que se passa com a análise que faz do capital: a génese deste não pode confundir-se com a descrição do processo histórico do seu aparecimento. Nesta análise, Pierre Salama sai do campo da Economia Política (como instrumento de produção ou dinheiro, o que significaria que o Modo de Produção Capitalista seria eterno e «natural») para o campo da sua crítica.

5 — Utilizando o mesmo método, mostramos que, para uma mercadoria (clássicos marxistas) ou um bem (neoclássicos), o valor aparece como uma propriedade imanente e que possui um duplo aspecto: subjectivo e objectivo.

É subjectivo, pois para o consumidor a mercadoria ou o bem possuem uma utilidade específica. É objectivo, pois quem possui essa mercadoria ou bem pode vendê-lo e, por isso, comprar outras mercadorias ou bens. A objectividade do valor não tem nada a ver com o facto de este se referir a objectos, mas sim com o carácter social do produto.

O aspecto subjectivo revela-se no consumo e é chamado valor de uso. O aspecto objectivo resulta do reconhecimento social do produto e é chamado valor de troca. Estes dois aspectos

pressupõem-se mutuamente, completam-se dialecticamente, embora se oponham.

6 — O livro de Pierre Salama, que o dr. Rui Junqueira Lopes traduziu muito bem e que os Livros Horizonte em boa hora publicaram, é a segunda obra deste autor a ser publicada em Portugal, seguindo-se a *Uma Introdução à Economia Política*, publicada em 1977 também por Livros Horizontes. Infelizmente a sua tese *O processo do subdesenvolvimento* ainda não parece ter interessado os editores portugueses.

Sobre o Valor. Elementos para uma crítica é o resultado do trabalho do seminário de doutoramento do ano lectivo 1974/75 na Universidade de Paris I (Sorbonne). Está dividido em duas partes onde se analisam respectivamente as teorias neoclássicas e as ricardianas e marxistas. Na primeira parte o autor explica o mecanismo dedutivo dos autores neoclássicos, analisando a base filosófica do seu raciocínio e expondo as etapas que os mesmos usam na dedução. Passa depois à demonstração da incoerência interna do modelo, terminando com a crítica externa do mesmo.

Na segunda parte, que nos parece ser a mais rica, Pierre Salama aborda as análises de Marx ricardiano e posteriormente expõe brilhantemente o modelo de Sraffa, tratando o problema fundamental da transformação valor/preço de produção.

Termina mostrando que «o estudo dos preços de produção permite analisar a anatomia da Sociedade burguesa» e reafirma que «longe de estar esterilizada, a análise marxista revela assim a sua força. Por ser uma arma de actualização, ela realiza a crítica da economia política».

(1) — Parece que enfim, 19 anos após a sua publicação, 15 depois da edição espanhola e 11 depois da francesa, vamos ter em Portugal esta obra-chave da Economia, graças às Edições Estampa.

Arte

Vivemos uma época interessante

Por uma solução humanista: integrar arte e técnica numa relação orgânica

Rui Mário Gonçalves

Arte e Técnica
Lewis Mumford
Edições 70, col. Arte e Comunicação
230\$00

As Edições 70 deve-se já a publicação em português de três livros sobre artes plásticas: *Design e Comunicação Visual* de Bruno Munari, *Modas de Ver* de John Berger e *Novos Ritos, Novos Mitos* de Gillo Dörfler. O primeiro interessa especialmente a praticantes e a professores. O segundo é uma análise sociológica da imagem naturalística. O Livro de Dörfler procura definir determinadas constantes do pensamento e do comportamento humano actual que são decisivas para a estruturação do universo linguístico, estético e social da nossa época.

Livros escritos nos anos sessenta, encontram-se a meio do tempo que separa o livro de Lewis Mumford, *Arte e Técnica* (1952) dos nossos anos 80. Já uma actualização de métodos de análise estética e sociológica, uma diferente terminologia até, é verificável quando os comparamos com o americano que nos anos vinte arrancava com uma fecunda acção no domínio da arquitectura e do urbanismo.

Um livro como o de Mumford não se critica numa breve revisão. Quando muito, pode-se aconselhar a sua leitura, simplesmente.

Lewis Mumford teve imensa influência na formação do gosto e das ideias nos Estados Unidos. Há, nos seus escritos, uma doutrina.

A publicação em português de *Arte e Técnica* de Lewis Mumford constituirá agora um acontecimento cultural de especial relevância? Sem dúvida. É um bom livro. É já um clássico, uma referência obrigatória na problemática das relações da arte com a sociedade. Mas convém não esquecer que é um livro de 1952.

Arte e Técnica é o texto de seis conferências: «A Arte e o Símbolo», «O Instrumento e

o Objecto», «Do Artesanato à Arte da Máquina», «Estandarização, Reprodução e Escolha», «Símbolo e Função em Arquitectura» e «Arte Técnica e Integração Cultural». O objectivo destas conferências era «usar o desenvolvimento da arte e da técnica como um meio para lançar alguma luz sobre os principais problemas da nossa época demasiado interessante, em particular o problema da integração cultural e pessoal», partindo do princípio de que «a nossa vida tem vindo a desintegrar-se progressivamente em compartimentos separados, cuja única forma de ordem e inter-relação se produz através do ajustamento às organizações e mecanismos automáticos que governam de facto a nossa existência diária».

Vivemos numa época interessante! Parece ser a concretização de uma praga chinesa. Lewis Mumford começa as suas conferências com a referência a esta praga, tal como, alguns anos mais tarde outro sério moralista, no campo das letras, Albert Camus, iniciava por sua vez uma conferência, quando recebeu o Prémio Nobel em 1957: «Um sábio oriental pedia sempre, nas suas orações, que a divindade se dignasse poupá-lo a viver numa época interessante. Como não somos ajuizados, a divindade não nos poupou e vivemos numa época interessante.»

Coincidência curiosa, que me apetece utilizar como insinuação junto dos leitores de um jornal certamente mais de letras do que de artes: este «J.L.». O cunho de humanista profundo marca a obra de Mumford e o seu modo de exposição reflecte a força do seu carácter e a sua honestidade. É uma voz moral que se levanta, como tantas outras, nos anos do após-guerra.

Mumford compreende que a humanidade inteira está sob a ameaça de uma guerra nuclear. A destruição total pode acontecer bruscamente, bastando para isso que o predomínio da máquina sobre a pessoa humana se acentue um pouco mais. «A técnica está a tornar-se cada vez mais automática, mais impessoal, mais objectiva; por sua vez a arte, como reacção, mostra sinais de se tornar mais neurótica e autodestrutiva, regressando a um simbolismo primitivo e infantil, com titubeios, borrões e garatujas disformes.» O propósito de Mumford é «integrar estes dois aspectos da vida numa relação orgânica».

De 1952 até hoje, outros pontos de vista tem sido possível conhecer e confrontar com os de Mumford. E a própria arte, mesmo

quando regressa a um simbolismo primitivo, permite perspectivar os problemas doutra maneira. Alguns críticos vêem nela uma grande vitalidade.

Ao apresentar, em síntese, a evolução das sociedades humanas, desde a Pré-História, Mumford evidencia o avanço que sempre existiu da Arte em relação à Técnica. A esta constatação juntam alguns críticos mais confiantes na arte actual, a convicção acerca da capacidade que a arte tem, não apenas de compensar os excessos da tecnificação, não apenas de a aperfeiçoar na forma e na função, mas ainda a de reabilitar todas as capacidades psíquicas e motoras do homem. Picasso, em 1907, ao inventar o cubismo, fundia o «primitivismo» africano com o que havia de mais evoluído na tradição europeia.

Mumford lembra o que se perdeu na passagem do artesanato à produção mecânica. Pouco tempo antes, em 1948, o crítico Jean Cassou, num dos Encontros Internacionais de Genebra, constata na modernidade a nostalgia do ofício.

Para outro observador, Pierre Francastel, não existe na nossa época contradição entre arte e técnica. «A verdadeira oposição não é entre a arte considerada como uma das formas imaginativas do homem e as técnicas, mas entre certos fins momentâneos que se concretizam pela arte e outras formas imaginárias que se concretizam actualmente através das técnicas da indústria mecanizada». E se o grande público não aceita ainda a arte moderna como aceita os novos objectos industriais, é porque a obra de arte «modifica mais profundamente a sua capacidade de agir e de interpretar o mundo exterior».

O leitor de Mumford lucra imenso se ler também outros livros publicados em português: *Arte e Técnica* de Pierre Francastel (quase esgotado, preço 65\$00), *Situação da Arte Moderna* de Jean Cassou (esgotado), *A Revolução da Arte Moderna* de Hans Sedlmayr (esgotado), *A Cultura que vá pró diabo* de Herbert Read (no prelo). Todos estes livros são datados dos anos cinquenta, o que ajuda a situar o livro de Mumford.

Último livro de GRAHAM GREENE DOCTOR FISCHER of Geneva or the Bomb Party

Distribuidores: PENGUIN — DINTERNAL — Rua do Salitre, 195 r/c dt.º Telef.: 65 60 61 1200 Lisboa



LIVRARIA ACADÉMICA



JOAQUIM GUEDES DA SILVA & C.ª, LD.ª
(LIVREIROS ANTIQUÁRIOS)

Rua dos Mártires da Liberdade, 10
4000 PORTO Codex

Telefone 25988
PORTUGAL

RARIDADES BIBLIOGRÁFICAS GRAVURAS — MAPAS

COMPRA GRANDES OU PEQUENAS LIVRARIAS
NO PORTO OU PROVÍNCIA

O comunismo do século XXXI

Luís Almeida Martins

A nebulosa de Andrómeda
Ivan Efrémov
Editorial Caminho, col. Mamute
180\$00

A ficção científica, conforme a entendo — e isto independentemente do inadequado da designação — abarca, **lato sensu**, as formas de expressão artística da directa interacção do homem e do mundo físico. Quando essa ligação umbilical, com matizes aparentemente fantásticos mas enquadrados num puro racionalismo, deixa de ser proposta como um fim em si, passando antes a ser utilizada como um meio para alcançar uma outra aproximação do real, a obra apenas aparentemente será de ficção científica. Quando muito, será aquilo a que creio poder chamar-se ficção especulativa. Passa-se isso com o **Brave New World** de Huxley, com o 1984 de Orwell e também, embora de maneira não tão clara, com **A Nebulosa de Andrómeda**, do escritor e paleontólogo soviético Ivan Efrémov.

Este último romance, lento e caudaloso como um rio de planície (à maneira russa, de Tolstói a Chólovov), por vezes repetitivo e fatigante, propõe um fresco da Humanidade dentro de um milénio. Vejamos com que tintas. O mundo será nessa época tão limpo que se poderá andar nele descalço sem magoar os pés. Os homens e as mulheres terão perdido todo o sentido da competitividade, trabalhando em exclusivo para o bem humano. A Terra estará em comunicação, através do Grande Circuito (uma poderosíssima rede de telecomunicações em que a mensagem, devido à distância, demora por vezes milénios a alcançar o destinatário) com dezenas de outros planetas habitados por inteligências de nível idêntico à da nossa própria espécie. Viagens de exploração tentam alcançar distantes mundos em órbita e de sóis cor de esmeralda. Há muito que o comunismo será uma realidade nesse outro admirável mundo novo em que a ciência estará naturalmente ao serviço do homem e a arte será uma emanção também natural da espécie.

Atribuições de uma utopia sob a forma de livro

A dimensão épica do romance e a beleza de algumas páginas ainda patente na tradução portuguesa (manifestamente extraída de uma versão espanhola) assim como o curioso de certas situações — sobretudo as que se prendem à colocação de problemas relativos à inserção do Homem no Cosmo — deixam no leitor uma impressão indelével. Mas nada disto satisfaz, pelo menos inteiramente, alguns exigentes sainte-beuves da crítica soviética. Escrito em 1956-57, logo após o célebre XX Congresso do PCUS, que marcou o início de uma certa destalinização, o livro mereceu reparos por, alegadamente, não revelar o modo como a sociedade comunista nele descrita fora erigida a nível mundial (ou seja, falando português corrente, por não referir o papel da URSS nesse processo) nem caracterizar devidamente a nova sociedade. «Os problemas da classe operária não continuariam a existir? Ou será que teria deixado de haver classe operária?» — chegou a perguntar-se.

Estas vicissitudes, com o seu quê de anedótico, e que interessa conhecer para melhor entendimento do significado do romance (cuja edição portuguesa é servida sem qualquer espécie de prefácio ou nota introdutiva) revelam estreiteza de ângulo na abordagem do fenómeno literário. A coisa explica-se em parte pelo facto de **A Nebulosa de Andrómeda** surgir, em 1957, como a primeira utopia escrita na União Soviética desde 1931, ano em que Estaline declarara «prejudicial» a literatura de ficção científica, tornando assim clandestino um gosto já arreigado no público russo desde que Tsiolkovski escrevera dois romances inesquecíveis no final do século passado, desencadeando uma vaga de imitadores, seguidores, continuadores e... tradutores de obras estrangeiras do género, designadamente de Júlio Verne. Belaiev e Obrutchev são os grandes nomes da ficção científica russa dos anos 10 e 20.

O ímpeto criador, interrompido por decreto durante um quarto de século, apenas veio pre-

cisamente a ser reatado com Ivan Efrémov e a sua **Nebulosa de Andrómeda**. Esclareça-se que durante o hiato os escritores de ficção científica soviéticos não ficaram desocupados, pois a certa altura foi-lhes recomendada a produção de romances sujeitos a mote. Esses temas (inegavelmente de natureza científica...) estavam estreitamente ligados aos planos quinquenais e diziam respeito a coisas como novos métodos de extracção de diamantes, processos revolucionários de utilização da energia dos vulcões ou aperfeiçoamento de máquinas debulhadoras como nunca antes tinham sido vistas. Em suma: um realismo científico coexistindo com a corrente, mais caudalosa, do realismo socialista.

Mas as atribuições da **Nebulosa** denunciam igualmente uma total incompreensão do sentido mais profundo do livro. Pois poderia,



O homem (soviético) a caminho do Cosmo

porventura, conceber-se mais bela glorificação da sociedade comunista do futuro, para a qual tende, constitucionalmente, a actual sociedade soviética?... Aliás, críticos houve que o entenderam e não se inibiram de o dizer.

A marca do realismo socialista

De qualquer maneira, a marca do realismo socialista está presente ao longo de todo o corpo da obra, com o que entendo ser — pelo menos em termos de ficção especulativa — a sua carga negativa. De tal modo que o primeiro aspecto a realçar acerca do romance talvez deva ser até a comprovação nele encerrada de que é efectivamente inadequado apor a etiqueta de «ficção científica» a uma obra literária apenas por a ciência, como hoje a entendemos, desempenhar papel determinante no desenvolvimento da acção. Com efeito, neste longo romance que trata do futuro a ciência não é mais que um acessório: intrinsecamente, um ingrediente literário; extrinsecamente, um instrumento ao serviço do **homem novo** tal como ele é pintado nas páginas deste quase **roman-fleuve** da antecipação.

O que está em causa, para Efrémov, é a condição humana. O objectivo da obra é ambicioso, mas em nada difere do de muitas outras do realismo socialista, sejam elas romances de Simonov, filmes de Eisenstein ou murais de Siqueiros. E o valor da resposta parece-me não corresponder à magnitude da questão: formalmente académica, ela releva de um pressuposto, não brotando das contradições internas da trama que, conjugadas à maneira de a articular, são o dinamismo próprio do artefacto. Ao longo desta longa e larga **Nebulosa** respiram os personagens, em fundos haustos, um ar de estabilidade e de optimismo sereno. Não se permitem ter rasgos e até os riscos que porventura correm são programados; não pela máquina, como em algumas expressivas utopias da «escola» campbelliana norte-americana (Clifford D. Simak, por exemplo), mas pela sociedade.

A máquina, em Efrémov — e em praticamente toda a ficção científica soviética, insuficientemente conhecida no Ocidente (1) — não está ao serviço do homem, mas da sociedade. O peso desta última entidade é, efectivamente,

te, aqui maior do que no corpo central do realismo socialista, em que a acção das obras decorre, por excelência, na actualidade. É certo que, por outro lado, a noção de liberdade da espécie dentro de limites determinados é não só cultivada pelas personagens como ainda apresentada como um valor que importa preservar; mas trata-se da liberdade da espécie, e não do indivíduo.

Nesta mesma linha de pensamento, os homens e mulheres da humanidade futura — sensivelmente do que corresponderia ao século XXXI da actual era, feitas as contas, embora o processo de contagem dos anos seja então diverso — têm uma consciência talvez demasiado aguda da superioridade da sua própria espécie sobre todas as restantes. Eles são os senhores de um mundo finalmente dominado na sua carcaça física, de um mundo sem desertos nem grandes tempestades, de um mundo de onde foram banidos os espectros do medo, mas também onde não existe, tal como hoje, comunhão com os seres nossos vizinhos, que conosco, e para desgraça sua, o comparitilham. Que diferença neste particular, com o sentido último da mensagem de Rosny-Ainé, esse poeta da ficção científica *avant la lettre* (quando ele escreveu o grosso da sua obra ainda tal designação estava por inventar) tão completamente desconhecido entre nós! Em Efrémov, no final de contas, ao estágio de quase-perfeição da humanidade corresponde a glorificação da luta pela sobrevivência numa

Era do Grande Circuito em que as certezas se sobrepõem às inquietações.

A **Nebulosa de Andrómeda** não faz expressamente qualquer proposta de carácter místico, mas uma leitura mística do romance é não apenas possível como, até, inevitável. Os dogmas sociais têm uma tal força moral que constroem insensivelmente as personagens e dirigem os seus pensamentos para o sentido último das suas existências, que é o perfeito desempenho dos respectivos papéis na sociedade.

E, ao contrário do que se passa no **Brave New World** de Huxley, o tom da obra não é de ironia ou pessimismo, mas de um sereno e glorioso optimismo. Esta tónica, em última análise a razão de ser das quatrocentas páginas da estória — ou, para utilizar um estafadíssimo chavão, a sua mensagem — é inseparável de qualquer manifestação de realismo socialista, com mais ou menos **gadgets** à mistura. Mesmo quando estes últimos pesam bastante e são de qualidade.

(1) No nosso país a editorial Estúdios Cor lançou, na década de 60, na sua Coleção Cor de Bolso, a colectânea «5 Novelas de Antecipação Soviéticas». Por seu lado, a Portugália Editora tem publicados na Coleção Juvenil dois títulos de V. Obrutchev: **Viagem à Plutónia** e **A Terra de Senikov**. Finalmente, o primeiro volume da já referida colecção Mamute é o romance **Que Dificil é Ser Deus**, dos irmãos Strugatski. Creio ser tudo quanto a lançamentos de obras de ficção científica soviéticas em Portugal.

FERNANDO NAMORA



AS FRIAS MADRUGADAS



CIDADE SOLITÁRIA



OS CLANDESTINOS

edições BERTRAND

(...)AS FRIAS MADRUGADAS é um dos mais belos e confortantes livros de versos que podem hoje ler-se na nossa língua(...).

ALVARO SALEMA
Diário de Lisboa

“OS CLANDESTINOS”um livro inesperado: o mais importante,o mais ousado,o melhor romance de FERNANDO NAMORA

ALCIDES DE CAMPOS
Diário Popular

“A arte do conto atingiu em CIDADE SOLITÁRIA uma verdadeira mestria”

JACINTO DÓ PRADO COELHO
Diário Popular

Soviéticos entre a Revolução e a convenção

Lisboa pôde ver recentemente um «Ciclo de Cinema Soviético»: os pontos altos eram *Que Viva México* de Eisenstein (na versão mais recente) e *Andrei Rubliov* de Tarkovski. O resto situava-se entre o clássico bem comportado, o sóbrio filme de qualidade e a xaropada indecorosa. Mas o filme de Eisenstein dominou as atenções.

Lauro António

As relações entre a arte e o poder são extremamente complexas e difíceis de contabilizar de uma forma rápida e sucinta. De qualquer forma pode concluir-se que normalmente o artista (neste caso específico o cineasta) se encontra em revolta contra o poder institucionalizado de forma totalitária, procurando subverter esse sistema. Existe, portanto, uma arte revolucionária que concorre com outros (e mais decisivos) factores para o êxito da Revolução. Neste período que antecede e prolonga por algum tempo a Revolução tudo é fácil de definir (por vezes mesmo demasiado fácil): de um lado os reacçãoários, do outro os progressistas.

Atingida a Revolução, porém, tudo se torna mais complexo. Por um lado temos uma mentalidade ainda dominante, que vem de trás, e que é necessário combater. Por outro lado há o novo poder que é urgente sedimentar, ao mesmo tempo que se deveriam corrigir vícios e tergiversações. A arte deveria assumir este aspecto crítico, mas a tendência do poder é de

exigir-lhe docilidade e conformismo. O argumento usado é que o poder necessita de consolidação e não se pode permitir a autocritica. Não é, portanto, de espantar que em sociedades saídas de uma revolução cedo se chegue a formas de expressão artística profundamente convencionais e conformistas. Não é de espantar, mas não deixa de ser surpreendente e paradoxal.

Estas considerações vêm a propósito da recente *Semana de Cinema Soviético* que decorreu em Lisboa e no Porto, nos últimos dias do mês de Maio. Um curioso conjunto de títulos permite-nos alinhar vários considerandos nesse sentido. Um filme (*Que Viva México!*, de Eisenstein e Alexandrov) participa ainda de uma primeira época, revolucionária e eufórica, denunciando uma visão mobilizadora e transformadora de sociedade. Um outro título (*Andrei Rubliov*, de Tarkovski) é apontado já como um exemplo tolerado (mas não muito) de uma certa dissidência. Nas restantes cinco obras que compunham ainda o grupo pode dizer-se que o conformismo estético e o conservadorismo político e social apenas são quebrados por um ou outro apontamento crítico perfeitamente assimilados pelo sistema.

Que Viva México! é um filme extremamente interessante, documentando a estadia de Eisenstein no México (1931-32), com uma equipa constituída por Tissé (fotografia) e Grigory Aleksandrov. O material então filmado, e revelado posteriormente na América, ficou aí congelado até há bem pouco tempo, sendo só depois devolvido à URSS, onde Aleksandrov, de colaboração com Nikita Orlov, tentou reproduzir «o filme que o autor idealizara», sem no entanto o lograr, como é de calcular. Algumas imagens de Eisenstein e de Tissé, dão-nos no entanto bem a medida do vigor contido (estilizado) do seu cinema, se bem que a montagem e uma infeliz banda



«Moscou não acredita em lágrimas», a grande desilusão da semana

musical (trechos mexicanos executados por orquestra no estilo Paul Mauriat) lhe tiram grande parte da força e do dinamismo que o autor lhe imprimiria seguramente. De todas as formas, há em *Que Viva México!* alguns apontamentos que denunciam uma visão algo turística e exterior do México («Sandungo» e «Fiesta» sobretudo), regressando Eisenstein em pleno nos episódios finais («Maguey», «Dia de Defuntos» ou «Carnaval»), onde a dialéctica do seu discurso se encontra melhor apoiada.

Painel de uma época

Outro grande momento da *Semana* seria *Andrei Rubliov*, de Andrei Tarkovski, uma obra que era aguardada com muito interesse em Portugal. Rubliov foi um pintor de ícones que viveu na Rússia no século XV. Tarkovski serve-se de alguns momentos da sua carreira para clarificar um percurso interior, uma tomada de consciência. Convidado por Teófilo Greco, um velho mestre, para decorar os murais da catedral da Anunciação, em Moscovo, Rubliov parte para esse trabalho cheio de dúvidas e inquietações. Em seu redor, o povo russo que o poder submete impiedosamente. Artistas como Greco privilegiam a visão ofi-

cial: o povo pecaminoso e viciado, que os deuses punem na sua vingança. Mas Rubliov faz seus o sofrimento e as alegrias de quantos o cercam sem voz: pelos seus murais irá perpassar o sentimento popular. Tarkovski ergue um majestoso painel social de uma época, traçando através dele a evolução psicológica do seu protagonista, que se afasta do círculo dos poderosos para melhor absorver o conhecimento directo dos dramas e angústias que dominam o povo do seu país. Desenrolando-se com uma lentidão controlada, como que iluminando apenas aspectos da vida de Rubliov, jogando admiravelmente com a composição do plano e o seu valor expressivo, esta obra de Tarkovski (1966), que relembra alguns pontos *Os Oprimidos*, de Jancsó, funciona ainda como código cifrado que se dirige ao poder actual, o que justifica a má aceitação que teve quando da sua estreia.

No resto, a mediania

Os restantes cinco títulos situaram-se numa mediania interessante, sobretudo como produtos oriundos de uma cinematografia pouco conhecida entre nós, sem todavia assumirem papel importante. Cremos, aliás, que para se compreender melhor o cinema soviético é ne-

“Que Viva México”: uma história de profanações

João Lopes

«Se ao menos se soubesse o que existe»

Sigmund Freud

Até agora, qualquer tentativa para integrar Sergei M. Eisenstein numa (qualquer) história do cinema tem deparado com uma resistência tenaz. E isto não só por razões directamente políticas, como talvez fosse legítimo supor.

É bem certo que, amado, odiado, proscrito ou consagrado pelos ventos da propaganda (a segunda parte de *Ivan, o terrível*, por exemplo, só pôde ser exibida na URSS depois da morte de Estaline e do XX Congresso do PCUS), Eisenstein tem sido sujeito à aplicação das mais variadas e paradoxais imagens de marca. Seria demasiado simplista, porém, julgar a sua obra apenas pelos ecos ou implicações dos seus filmes na esfera particular do político.

Aliás, se é necessário nomear um sentido que, de algum modo, exprima o movimento global das múltiplas ramificações da sua obra, poderíamos, talvez, apontá-lo nesse gesto que se repete na própria diferença que o faz permanecer activo: Eisenstein cita o político de um lugar sempre inesperado, isto é, desloca sistematicamente os seus enunciados para imprevisíveis espaços de enunciação. Compreende-se, por isso, que ele tenha sido um dos primeiros (e também dos poucos) cineas-

tas a entregar-se à sedução equívoca da teoria dos seus próprios filmes, em particular, e do cinema, em geral. É aí que ele programa, prolonga ou anula os efeitos de um trabalho que seria inevitavelmente conduzido a interrogar a matéria fílmica na sua expressão mais radical e, porventura, menos acessível: a *Inscrição do real no interior do plano*. Como Roland Barthes, mostrou num célebre e fascinante texto (1), essa inscrição traduz, afinal, uma vertigem de significar que se derrama e perde, quer dizer, que se entrega a esse lugar de perdição que é a superfície intratável do *fotograma*.

Não é o conceito de obra que, efectivamente, convém aos trabalhos de Eisenstein. Deveríamos antes falar de um *continente Eisenstein*, região aberta e fechada, liberta e desconhecida, ocupada e ocupante. A história de Eisenstein prossegue, portanto, no interior da própria impossibilidade de se constituir, ou melhor, de se consolidar como discurso histórico.

Uma história, então

Que viva México é, sem dúvida, no interior dessa história, um dos capítulos mais incompletos, e em relação ao qual têm sido ensaiadas mais tentativas de acabamento. A última é extremamente recente. Mas um breve resumo poderá ajudar-nos a situar os problemas que o filme propõe (2).



Grigori Alexandrov, em *Que viva México*: entre imagens, um gesto de poder

Foi em 1931 que Eisenstein, acompanhado por Édouard Tissé (operador de imagem) e Grigori Alexandrov (seu colaborador de *Outubro* e *A linha geral*), se deslocou aos EUA para realizar um filme produzido pela Paramount. Várias razões conjunturais (as transformações do mundo para o sonoro por que passava a indústria americana) ou particulares (as rivalidades internas da Paramount) impediram a concretização desse projecto. Eisenstein solicitou, então, ao produtor Upton Sinclair o financiamento para um filme sobre o México.

Depois de muitas peripécias (3), que foram desde os efeitos da depressão económica sobre o financiamento do filme até à campanha pública contra Eisenstein que então se iniciava na URSS, passando por um famoso telegrama de Staline a Sinclair («Eisenstein perde a confiança dos seus camaradas na União So-

viética. É considerado como um desertor que rompeu com o seu próprio país. Receio que por aqui, em breve, as pessoas já não se interessem por ele»), Upton Sinclair viria a suspender a rotação do filme.

Que viva México permaneceu para sempre inacabado e o material filmado ficou retido nos EUA até há relativamente pouco tempo. A partir desse material, os americanos organizaram várias montagens: *Thunder over Mexico* e *Death day*, ambas datadas de 1933 e assinadas por Sol Leisser, e *Time in the sun*, de Marie Seton, em 1939. Em 1957, Jay Leyda apresentou *Eisenstein's mexican project*, simples colagem dos planos filmados segundo a ordem de rotação. Finalmente, só em 1977, depois de quase meio século de espera e negociações, o material que fora conservado no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque foi enviado para a URSS, onde viria a ser montado por Alexandrov (4).

cessário um esforço que nos permita aceitar uma certa lentidão expositiva, que é uma consequência directa de uma sensibilidade e de um ritmo diferentes dos ocidentais. Todos os títulos têm, por outro lado, como constante uma atenção especial conferida ao dia-a-dia de personagens relativamente complexas, agora que o cinema soviético parece abandonar a via dos «heróis positivos» e das «personagens exemplares».

26 Dias na Vida de Dostoevski, de Alexandre Zarkhi, fala-nos desses dias que estão na base de O Jogador, escrito sob pressão e tendo em risco toda a sua experiência futura. Saído de um amor devorador com Apollinaria Suslova, que o leva à extrema penúria e à bancarrota, tendo perdido tudo no jogo, Dostoevski conhece então Anna Snifkina, a melhor aluna do curso de stenografia, que o vai ajudar a escrever um livro, e cujo amor lhe permite reequilibrar a vida. Uma cuidada reconstituição de época, um trabalho de actores aceitável, numa realização convencional, onde apenas existe a curiosidade de se mesclarem momentos de O Jogador na própria vida do escritor.

Outra biografia parcelar de um escritor é Declaração de Amor, de Ilya Averbach, narrativa da vida de Filippok, um homem nascido em 1900, cuja actividade de jornalista irá acompanhar acontecimentos decisivos da Revolução de Outubro, desde a guerra civil, passando pela época da «Nova Política Económica» e da reforma agrária. O filme de Averbach furta-se com alguma habilidade ao elogio ditirâmico do «herói», sublinha aspectos menos ortodoxos dos seus escritos, censurados pelo poder, e dá-nos ainda uma ambiência de época bastante lograda.

Nikita Mikhalkov esteve representado por dois filmes: Cinco Noites, retirado da peça teatral de Alexandre Volodine, rodado em



«26 dias na vida de Dostoevski» ou a génese de «O Jogador»

vinte dias, quase num único cenário, o pequeno apartamento de Tamara, onde Ilina vivera cinco noites, durante a guerra, e aonde regressa, tempos depois, para lembrar esse amor, agora povoado pela frustração e a solidão. Discreto exercício de câmara. Mais interessante seria Alguns Dias na Vida de Oblomov, que Mikhalkov adaptou livremente de um romance de Ivan Gontchárov, com Oleg Tabakov no principal papel. Oblomov, uma personagem ociosa e distante da vida, que o amor por Olga sobressalta, mas não o suficiente para o desviar dessa impassibilidade e preguiça atávicas.

A injustiça de um «Oscar»

Finalmente, Moscovo não Acredita em Lágrimas, de Vladimir Menshov, «Oscar» de 1981 para «o melhor filme estrangeiro de 1980», o que é desde logo uma clamorosa injustiça, se nos lembrarmos que «roubou» esta distinção a filmes como Kagemusha, de Kurosawa, ou Le Dernier Métro, de Truffaut.

Obra romanesca, cheia de peripécias que preenchem os seus 150 minutos de projecção, Moscovo... inspira-se directamente nas clássicas comédias de costumes (americanas, mas poderiam ser igualmente portuguesas: veja-se a situação inicial das duas amigas fazendo-se passar por donas da bela casa que guardam durante as férias dos proprietários, o que permite um conjunto de situações muito peculiares). Três raparigas, vindas de regiões diferentes, chegam a Moscovo, criam amizade entre si e entrelaçam as suas existências. Dos anos 50 até hoje, com alguma ironia à mistura com um evidente conformismo, é um retrato da sociedade soviética que se nos pretende oferecer. Fazendo o elogio de alguns valores de uma pequena burguesia instalada, servindo-se de uma escrita sem novidade, por vezes pesada e tecnicamente imperfeita, este Moscovo não Acredita em Lágrimas terá sido, para nós, a grande desilusão deste Semana, talvez por dele se esperar muito mais.

De todas as formas, é evidente que existe uma evolução no cinema soviético, só que de difícil gestação. Formalmente, um filme de 1931-32, deficientemente reconstituído, terá sido ainda a grande surpresa, ao lado de um outro de 1966. O que diz bem do convencionalismo dominante. Parece-nos, contudo, bastante interessante ver e discutir estas obras, o que poderá ser feito futuramente, dado que todas elas (e muitas outras) se encontram disponíveis para circular comercialmente em Portugal, através da nova distribuidora, Cinefilme, que julgamos ir assegurar a divulgação do cinema soviético em Portugal.

Algumas profanações

A história lacunar de Que viva México arasta o estatuto irremediavelmente original da sua (in)existência. Na verdade, Que viva México é, para sempre, um filme sem autor. Quer isto dizer que qualquer montagem em que o filme seja organizado (à excepção, talvez, do trabalho de Leyda, que parece ter optado pelo grau mínimo de manipulação) traduz, necessariamente, um gesto de poder sobre aquilo que Eisenstein filmou.

É isso que, em termos explícitos, Alexandrov pretende sublinhar logo de entrada. Assim, além dos planos filmados por Eisenstein, esta versão contém ainda outros planos recentes que mostram, sobretudo, Alexandrov falando sobre a história da rodagem e da retenção do material nos EUA, ou apresentam documentos fotográficos que a ilustram. Dir-se-ia que são imagens «godardianas», no sentido em que, voluntariamente ou não, não podem deixar de suscitar a crítica da sua própria ambiguidade. Porque Alexandrov deixa bem claro que nunca saberemos como Eisenstein montaria o material que existe, mas, ao mesmo tempo, se o faz, é para melhor diluir o sentido da sua tarefa numa dimensão sugerida como mais justa, porque menos surpreendente. Por outras palavras, este Que viva México exhibe a vocação de qualquer exorcismo: invocar a norma (Eisenstein-mestre-do-cinema) para integrar a matéria (Que viva México-grande-filme-inacabado-de-Eisenstein).

O verdadeiro regime de funcionamento de Que viva México não é, portanto, nem o de «filme de autor» (ainda que incompleto), nem o de testemunho de um projecto de «filme de autor», mas o de profanação. Em vários sentidos:

— Por Eisenstein, porque a sua visão do México não é turística (não procurou o exotismo) nem realista (não fez um documentário), mas abertamente artificial, isto é, ostentando as marcas da sua fabricação. O projecto de Que viva México previa um prólogo e cinco partes (uma das quais não foi filmada), constituindo-se, deste modo, como painel frag-

mentado (o muralismo mexicano e os trabalhos de Orozco, Rivera e Siqueiros são algumas das referências explícitas de Eisenstein) de uma realidade captada no seu imediatismo e, ao mesmo tempo, imaginada na sua captação.

— Por Alexandrov, porque a sua montagem documenta a realidade lacunar de Que viva México, mas na medida em que se pretende demonstrar que essa realidade já contém a verdade da própria obra como Idéia. Diz ele na introdução: «Vereis o filme tal como o havia concebido Eisenstein, tal como eu o imaginava e me recordo. Ninguém sabe como é que o grande mestre o teria montado agora. Mas tentámos, utilizando o seu argumento, os seus artigos e os seus desenhos, estar o mais próximo possível da sua ideia.»

Eisenstein profana a realidade mexicana no sentido de uma dissolução do sagrado: a sensualidade dos corpos e das coisas confunde-se com o traçado do próprio filme enquanto acto. Alexandrov, por seu lado, executa um labor de integração: tudo significa alguma coisa, porque tudo é feito (filmado) para significar alguma coisa. A força de Eisenstein é centrífuga e selvagem. O método de Alexandrov é centrípeta e civilizado. Que viva México, este Que viva México, é a arena do combate desigual, mas indeciso, entre aquela força e este método.

É por isso que este filme — ou a sua eterna miragem — investe a história do cinema de uma forma inesperada, empurrando-a para as margens do indizível, para um lugar tão sobrecarregado de significações que, paradoxalmente, se aproxima da utopia do neutro. Como é fácil perceber, a história de Que viva México não esgotou os seus enigmas.

(1) «Le troisième sens» (in Cahiers du cinéma, n.º 222, Julho 1970)

(2) Informações extraídas de «Sur Que viva México», de Yann Lardeau (in Cahiers du cinéma, n.º 307, Janeiro 1980).

(3) Referidas pormenorizadamente por Yann Lardeau, no artigo citado em 2.

(4) É esta última versão que inaugurou a «Presença do cinema soviético».



A cena do almoço — uma das sequências mais famosas de Loulou, referida com insistência por toda a crítica. Só que o espectador português, quando vai ver o filme nas salas do Quarteto, não a encontra. Que se passa? Que leva ao desaparecimento de uma cena quando um filme chega a Portugal? Haverá novos mecanismos de mutilação de filmes? Como poderemos garantir a integridade das obras que vemos nas telas portuguesas?

Economia e sexo

João-Mário Grilo

Como Godard o havia já feito (em Numéro Deux), Pialat retoma em Loulou, o problema da disponibilidade, ainda que seguindo um percurso inverso: enquanto em Numéro Deux se partia do funcionamento de uma economia sexual (a dos habitantes do baixo Grenoble) para chegar à disponibilidade como capital possível nessa economia, em Loulou parte-se, ao contrário, da disponibilidade como capital, para chegar a uma economia sexual cada vez mais assumida como um tecido clandestino e subversivo, no interior de uma cidade que exige, ao ritmo da sua própria mudança, uma luta permanente pela posse e pelo trabalho. Mas, ao contrário de Godard, que se esforçava por demonstrar a (im)possibilidade do sexo se inscrever numa economia em sentido global, Pialat, de uma forma brilhante, joga exactamente na divisão entre circuitos económicos, aqui encarnados como completamente distintos: o dinheiro, a cultura e, finalmente, o sexo. Da rigidez de cada um destes campos, em que cada um dos capitais domina e, sobretudo, fixa as regras do código dominante (o capital económico do irmão de Nelly, o capital cultural de André e o sexual de Loulou), resta Nelly que, sendo a única personagem que resiste à imobilidade, se converte no lugar da transgressão por excelência, isto é, na trajectória da mudança.

A marginalidade aqui, mais que o estilo de vida de Loulou (que deste ponto de vista não passaria do estereótipo do marginal), é então, não só a resistência à imobilidade dos espaços, à incomunicabilidade, à pornografia, mas também o local do impossível (a vontade de Nelly de prolongar a sua relação com André, ao mesmo tempo que continua a viver com Loulou), da provocação, da falta de um estatuto, do sonho (a criança, o filme que passa na televisão). Loulou, ao contrário, é um tipo fixo, previsível, que negocia com o que tem para oferecer — o sexo. Também ele, tal como André, funciona no sistema enquanto portador de um estatuto próprio e de um projecto (o de não fazer nada) e enquanto habitante da sua rotina (o bar, Dominique, a mãe).

Como se o filme se construísse sobre uma teia geométrica, Pialat procura então, na

enorme diferença dos olhares e no isolamento dos pontos de vista de cada um dos personagens, as causas dos bloqueamentos, das emoções e, em última instância, da agressão. Apoiado numa câmara politicamente empenhada e numa representação que estala em cada um dos fotogramas, suportando a intensidade de um diálogo absolutamente enlouquecido (no sentido mais saudável da loucura), Loulou vai, progressivamente, tomando a forma de um processo lento e desgastante de saída do impasse (como no primeiro plano, em que Dominique, como que perdida, procura, no voyeurismo, a saída para o bloqueamento da sua relação com Loulou), cujo caminho parece, definitivamente, passar por Nelly, personagem-chave e causa do movimento (daí que no final, Loulou procure André que, num acto solidário e de quase conspiração, lhe explicará (?) as causas do aborto de Nelly).

Reconstituindo, surpreendentemente, o que de melhor restou da aventura do cinema francês pelos anos 60 (memoráveis algumas sequências, como o da boite, logo no início, a do almoço com Michel, o irmão de Nelly, a do assalto em Champigny e o final (1), Pialat, apostando numa frescura pouco vulgar num cinema cada vez mais devastado por imagens super-saturadas de informação, e numa circularidade bem afastada das parábolas moralizantes que se tornaram o lugar-comum do cinema que se «quer» e que se compra, oferece, com Loulou, um dos mais interessantes documentos sobre uma certa forma de viver a França dos nossos dias, ao mesmo tempo que, com uma estrutura simples e líquida, proporciona alguns dos momentos mais carregados de força e de poesia que o cinema francês tem dado nos últimos anos.

(1) Já agora, alguém será capaz de explicar por que falta a sequência do almoço com a família de Loulou, ou isso é assunto de um novo lápis-azul que por aqui e por ali vai fazendo os seus cortes? Há que rapidamente esclarecer isso.

Loulou: título original; Loulou: realização: Maurice Pialat; intérpretes: Isabelle Huppert, Gérard Depardieu, Guy Marchand; Estreia: Quarteto, Sala 4 (8.5.81).

C.E.P. CENTRO DE ESTUDOS PROFISSIONAIS

- PROGRAMAÇÃO DE COMPUTADORES
- GRAVAÇÃO DE DISKETTES
- CONTABILIDADE — GESTÃO
- DESENHO DE CONSTRUÇÃO CIVIL
- TOPOGRAFIA
- MEDIADOR ORÇAMENTISTA
- ELECTRÓNICA, RÁDIO E TV
- MICROPROCESSADORES
- ELECTRÓNICA DIGITAL
- SECRETARIADO

Informações das 9 às 13 e das 15 às 19 horas
Rua Braancamp, 12-4.º Dt.º — 1200 LISBOA

Telefone: 53 85 60

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

(Em colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian)

EXPOSIÇÃO BIENAL DE PARIS SELECÇÃO INTERNACIONAL

De 2 de Junho a 5 de Julho
na GALERIA NACIONAL
DE ARTE MODERNA
Av. Brasília — Belém — Lisboa

HORÁRIO

Todos os dias, das 14 às 20 horas.

DIRECÇÃO-GERAL DA ACÇÃO CULTURAL

"Peer Gynt": a construção de um espectáculo

Grande acontecimento do teatro contemporâneo, o último espectáculo de Patrice Chéreau merece uma análise atenta

Maria João Brilhante

Peer Gynt é um texto de Henrik Ibsen, escrito em Itália em 1867, e o último trabalho de Patrice Chéreau com o «Théâtre National Populaire», agora instalados em Lyon.

Porquê ocupar espaço do «JL» com considerações acerca de um espectáculo francês que poucos leitores viram? Tanto mais que a cultura francesa não precisa de promoção lusa... Escrever sobre **Peer Gynt** é um gesto irresistível, mas permite também escapar, ao menos por esta vez, à esperada tarefa de avaliação que o texto crítico parece ter que cumprir. Não se pretende sugerir a visão do espectáculo, dada a evidente inutilidade do acto, nem fazer um ensaio acerca da sua recepção, antes mostrar-se o trabalho de decomposição/recomposição por mim efectuado enquanto espectadora. Optei, pois, por descrever o objecto, destacando dele alguns aspectos.

1. A «Fábula»

«Não somos nós que falamos de Peer Gynt, esse personagem que acreditou ter voado sobre um carneiro, encontrou os Trolls e o Grande «Combe», conduziu a mãe ao Castelo da Morte, deixou a Noruega, errou de Marrocos até ao asilo do Cairo, entre macacos e loucos, regressou ao seu país num dia de tempestade, teve de defrontar o Diabo e quase foi derretido na Colher Universal, terminou no colo da mulher que sempre o esperara e propôs-se, toda a sua vida, ser ele próprio, sem o conseguir... talvez.» (1)

São palavras do tradutor do texto de Ibsen. Resumem o fio dos acontecimentos narrados e representados, destacam a deambulação efectuada pela personagem principal e a sucessão dos espaços ocupados. Referem também a existência de inúmeras personagens à volta do herói, colocadas, no entanto, segundo dois planos distintos: o da realidade e o do imaginário.

2. O espaço

Sendo o texto a construção do percurso da personagem Peer Gynt, vários espaços e sub-espaços surgem representados: a terra natal na Noruega, o Egipto, o mar. Constituem os locais de base e correspondem aos três momentos da «vida» do herói — juventude, maturidade e velhice.

A encenação vai usar o espaço cénico e a sala de tal modo que além de vermos representada uma deslocação (a história que se conta), assistimos também ao preenchimento desse espaço, à sua ocupação e desocupação sucessivas por corpos e objectos. Cada cena irá trabalhá-lo de modo diferente, mas algo de imutável permanece — espécie de praça com desníveis e múltiplas entradas, estrutura fixa ou «forma simples» à qual o encenador acrescenta traços: os que a leitura do texto encontra. Nunca como aqui me foi dado perceber a passagem do texto escrito ou dito para a cena,

PEER GYNT

D'HENRIK IBSEN
Mise en scène
PATRICE CHÉREAU



ou seja, nunca como aqui adquirir a consciência do uso das três dimensões no espaço teatral. Por isso, numa cena do I acto em que Gerard Désarthe (Peer Gynt) empoleira Maria Casarès (a mãe) numa trave que atravessa o palco longitudinalmente, nós temos, de imediato, trabalhada, privilegiada a ideia de altura em detrimento daquilo que as palavras pretendem representar — a mãe empoleirada no moinho. Do mesmo modo a ideia de fundo é dada quer pela utilização do binómio longe/perto — os objectos/corpos vêm-se aqui ou lá — quer pelo recurso a uma abertura no palco — os objectos/corpos sobem/surgem e descem/somem-se.

A travessia dos espaços por Peer Gynt é, por conseguinte, lida não tanto como referência a locais precisos mas como ocupação das três dimensões desses espaços. A sala funciona, por exemplo, como «montanha» onde a lei procura Peer Gynt: está-se longe da sua utilização como meio de entrar em contacto com o público, de o tornar participante. Aqui o público vê o «seu» espaço metamorfosear-se de acordo com as sugestões do texto. Tudo é espaço de cena, tudo é pertença do texto **Peer Gynt**.

3. O cenário

Ao mesmo tempo fixo e móvel. Fixo quando se apresenta como funcional. Degraus, colunas, aberturas apontam sobretudo para a sua utilização, mesmo implicando assim uma mobilidade prevista. Mas, para além desse dado (mais) estático o espaço é vestido de panos que mostram ou escondem a cena, que a deixam entrever, que anunciam mutações e fins de quadro, ou apenas apagam o que (se) passou para enquadrarem a figura do herói. Mobilidade existe, como se disse, na utilização da tal abertura no palco permitindo quer o aparecimento/desaparecimento de mesa, caixas, pessoas, quer a representação do navio e da cova.

Quando a utilização da maquinaria atinge proporções máximas (a partir do III acto), traz-nos à memória certas imagens do teatro no tempo de Luís XIV (as «pièces à machines» com deuses voando, nuvens atravessando o «céu», carros em cena passando) e então uma esfinge, dunas, um mini-barco surgem vindos dos bastidores para situarem as momentâneas paragens de Peer Gynt.



Gérard Désarthe, «Peer Gynt»

Parodia-se, de certo modo, o nosso saber (teatral e geográfico!) e as imagens estereotipadas que guardamos de locais e situações representados — o turista que anota impressões de viagem, a guerra dada pelo incêndio e naufrágio do dito mini-barco, a aridez do deserto... Mas, acima de tudo, o cenário obedece ainda ao trabalho de transposição para um espaço dos dois planos que o texto constantemente põe em confronto.

Esta paródia dos lugares-comuns não é senão um hiper-realismo cenográfico que reproduz a inserção da personagem em idade «adulta» no social e opõe-se nitidamente à irrealidade, à depuração das primeiras cenas e ao vazio do espaço cénico que para o final se notará.

De um lado o imaginário dispensando artificios e representações outras que não as da palavra contada, do outro a realidade ofuscante,

Música

Solilóquio sobre os "5.ºs Encontros de Música Contemporânea

João de Freitas Branco

Nos 17 dias da sua duração, os «5.ºs Encontros de Música Contemporânea» tiveram programadas 54 primeiras audições em Portugal, 20 estreias absolutas e 13 encomendas da Fundação Gulbenkian. Estes números não são aditivos já que, obviamente, todas as estreias absolutas constituem primeiras audições locais; e algumas dessas novidades resultaram de solicitações da Fundação Gulbenkian, promotora e organizadora do certame.

O capítulo das encomendas merece atenção especial. Na relação dos compositores contemplados figuram nomes consagrados, outros já bastante conhecidos em esferas nacionais e/ou internacionais e ainda uns tantos em vias de lançamento. A saber, pela ordem do programa geral: Xenakis (2 vezes), G. Aperghis, H. Dufourt, M. Monnet, Cândido Lima, Clotilde Rosa, Constança Capdeville,

Emanuel Nunes, A. Goehr, Reimann, Birtwistle e Luís de Pablo.

Estes dados abonam a acção da Fundação Gulbenkian, no que tange à estimulação da criação musical em termos técnico-estéticos bem do nosso tempo e virados para algo que, no conceito de cada um dos compositores, se antevê — ou ante-ouve — como um futuro pelo menos possível, ainda que sem basófilas de «Zukunftsmusik». Mais do que acentuar tais méritos importa, no entanto, salientar que, neste sector da vida musical do nosso tempo, a encomenda é hoje uma como que mola eticamente necessária, no comportamento de instituições destinadas a fomentos culturais.

Factores de vária ordem, cuja comentada enumeração sairia fora do escopo deste artigo, foram afastando cada vez mais os compositores avançados do grande público burguês. A longevidade de certas ideias românticas, associada à influência de órgãos de comunicação especializados e de escandalosos casos de erro ante genialidades inovadoras («Le Sacre

du Printemps», «Pierrot Lunaire», etc., etc.), fortaleceu os direitos dos criadores musicais junto daquelas instituições, a ponto de lhes ficar comprometedoramente mal (a elas, instituições) qualquer atitude interpretável como reacconarismo, conservadorismo ou mera forreterie para com os mesmos criadores.

Resulta que a encomenda assume hoje um significado diferente do que já teve. Sem dúvida que não passou a ser indiferente ao compositor a carreira da sua nova obra. Continua a ser-lhe mais gratificante uma quantidade grande de audições do que uma pequena. Mas, ao contrário do que sucedia noutras estruturas económicas e socioculturais, esse aspecto não é o mais importante. Nem tão pouco o da edição de elevadas tiragens (não me refiro a discos, mas sim a música impressa sobre papel), para desempenho de funções correspondentes às das peças para piano e para conjuntos de câmara acessíveis a músicos amadores de outros tempos.

Quase pode dizer-se que o criador musical

não deseja que, para além da viva atenção a despertar pelas obras encomendadas, no momento da sua revelação, elas venham a ser distinguidas por uma assídua inclusão em reportório. Porque, acima dum limiar relativamente baixo, tal assiduidade poderia diminuir a perspectiva de novas encomendas. Dentro desta ordem de ideias, a 100.ª audição pública duma composição é menos almejada do que 100 primeiras audições de encomendas.

Tais interesses dos compositores não são hoje antagónicos dos das instituições encomendadoras (instituições que, diga-se de passagem, podem ser departamentos do Estado, e são-no muitas vezes, em diversos países de regimes). Inclusive no aspecto estético e, até certo ponto, no ideológico, encontraram-se plataformas de entendimento cuja estabilidade não parece ameaçada. Entendimento extensivo ao público, sempre que se trate de manifestações como estas que acabam de se realizar na Gulbenkian, cujos espectadores sabem de antemão o género de música que se vai ouvir.

O músico e a sociedade

A inovação pesquisadora e experimentalista apresenta-se-nos institucionalizada, a agressividade estética não agride, verdadeiramente, nenhum dos presentes, visto que não pode deixar de ser esperada, e até desejada, por definição. A «entente» é um dos muitos reflexos da demarcação de circuitos de produção e consumo culturais, própria de sociedades com muita e diversificada informação publicitária, num sentido lato da palavra. Ela apresenta aspectos positivos e negativos. Ao

O jogo romanesco

Augusto Abelaira

Em que ocupam os homens grande parte do tempo? Conversam. Contam histórias, procuram surpreender os amigos com alguma coisa que eles não conheçam. «Já sabes a última?...» O Benfica-Vitória de Setúbal, o assalto ao banco de Barcelona, a crise da AD. E contar uma história não traduz unicamente o desejo de informar. Quem conta um conto (além de acrescentar um ponto) quer respostas, quer reacções, não quer ouvintes passivos. Precisamente um dos prazeres de contar consiste em ver o outro intervir, interrogar, propor algumas objecções que obriguem o narrador a alterar o rumo da sua história. Contar exige que o fluxo comunicativo se faça nos dois sentidos. É um jogo entre amigos. E não agrada a ninguém um parceiro inerte. Para que o meu jogo me fascine, o outro tem de me criar dificuldades, fazer jogadas inesperadas, um pouco de «bluff».

Tal como eu, que, em função do jogo dele, guardo os meus trunfos para o momento oportuno, o instante em que possa surpreendê-lo. Jogar é até uma forma de conhecer os outros, de ver como reagem às nossas provocações. Mesmo no amor. Jogar, conversar.

Que é um romance? Um monólogo? Uma conversa, naturalmente — e a conversa de alguém que gosta de jogar com os outros, os leitores. Na ausência deles imagina as mais diversas reacções, prevê os comentários, os agrados e desgostos, procura pregar-lhes partidas e fica à espera — para depois, digerida a surpresa, talvez contra-atacada, pôr na mesa uma carta decisiva ou que pretende sê-lo. Por aí se mede, de resto, o talento do romancista: escolhe um leitor imaginoso (imaginário também), capaz de réplicas interessantes que obriguem o autor a ir sucessivamente alterando a marcha «natural» da narrativa, do jogo. Ou escolhe (o mau romancista) um leitor passivo, incapaz de opor resistência.

O grande jogo:

— Ah, diz o romancista, julgas compreender este capítulo? Puro engano! Para medir todo o alcance dele seria preciso conhecer certa afirmação que encontrei uma vez num texto de São Jerónimo e tu nunca leste São Jerónimo. Brinco com São Jerónimo. Mesmo que tenhas lido, não te recordas. Jogo às escondidas contigo e escondo muitos trunfos. Divirto-me.

— Ah, diz o leitor, essa frase que escreveste nem tu imaginas o significado que passa a ter se a confrontares com certo passo de Rabelais. Tu não o conheces ou não te recordas. E eu, porque me lembro, tiro da tua frase um partido extremamente divertido.

E mais tarde, o romancista:

— Caíste na ratoeira. Crês que após este capítulo as coisas se vão passar como imaginas.

— Pobre ingénuo, responde o leitor. Supões que cáí no teu laço, que creio que

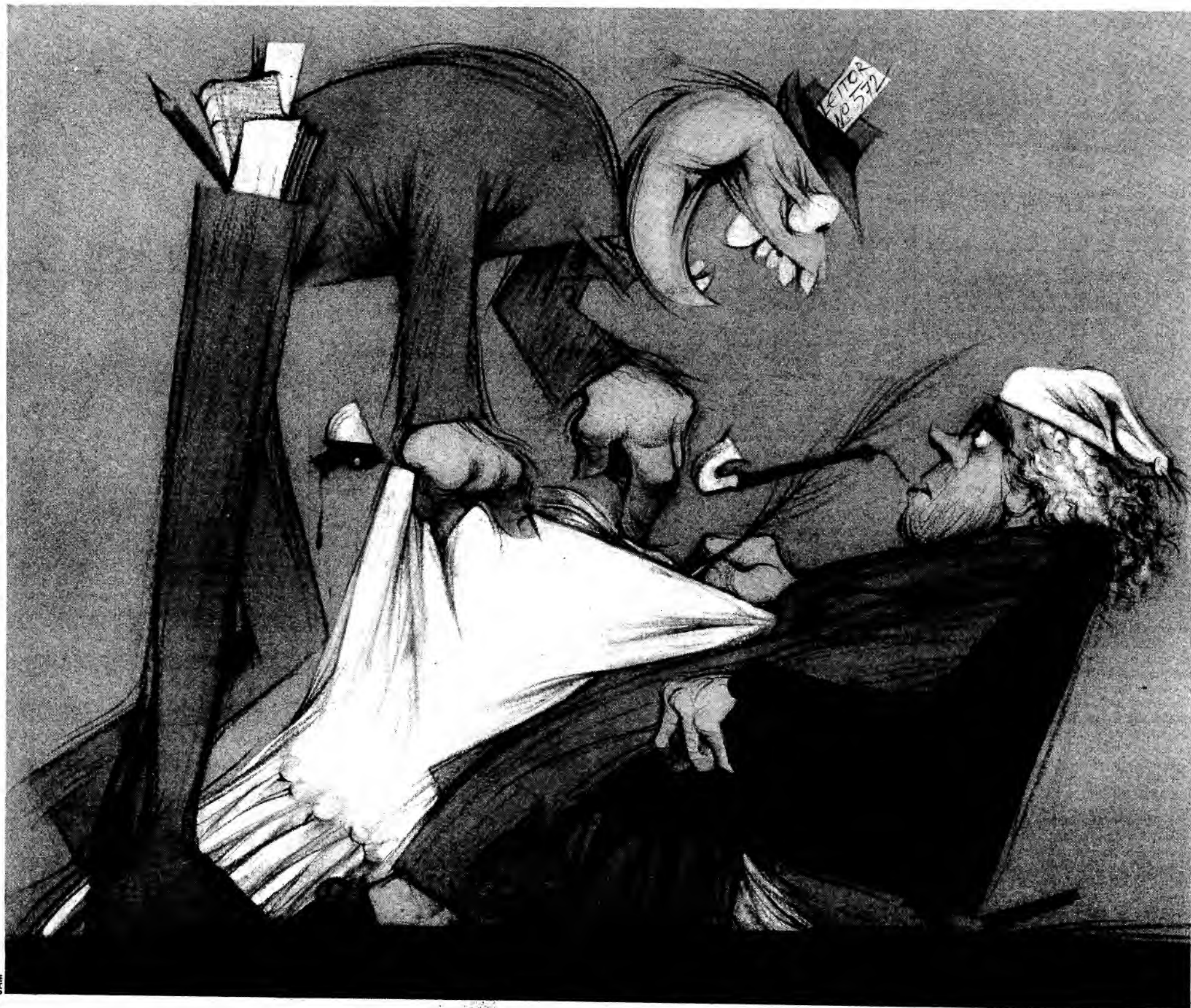
as coisas se vão passar como tu imaginas, que eu imagino...

Porque, evidentemente, a cultura do romancista não é a cultura do leitor. São diferentes, propiciadoras de reacções diferentes, inesperadas para um e para o outro. Sim, ambos têm cartas diferentes.

Bom jogador, apaixonado do jogo, bom conversador, apaixonado da conversa, o romancista prevê as objecções do leitor. Prevê ou procura prever, sabendo embora que se engana, porque o leitor é também um bom jogador, homem de reacções inesperadas.

Surpreender o leitor, dar-lhe o xeque-mate? O grande romance é aquele em que necessariamente o autor vence o leitor? De modo nenhum: o grande romance pode ser também aquele em que o romancista perde. Mas depois de ter oposto uma tão imaginosa resistência ao leitor que este nunca mais o esquecerá.

O romance é um jogo do rato e do gato, mas nunca se sabe quem é o rato e quem é o gato, quem ganha e quem perde. Uma conversa. ■



sinal de integração, sinal de indiferenciação da personagem, que resvala para o surreal quando no fim do percurso Peer Gynt se encontra no asilo de loucos do Cairo.

Caminha-se pelo postal ilustrado, pela pintura de Bosch, pelo cinema americano (o Lobo do Mar?), pelo circo, pela ópera, passando por imagens de sonho, de delírio onde o vazio é, por instantes, povoado de seres estranhos, os Trolls, de aspecto semi-humano semianimal, com comportamento peculiar e discurso exemplar. Lemos também na cenografia a constante mutação de planos sobre a qual assenta o percurso de Peer Gynt — a subida periclitante de uma trave é, como o equilíbrio no baloio e a ocupação do plano inclinado, um modo de construir em cena espaços, níveis que correspondem ao situar do herói no imaginário. A abundância de sinais do real opõe-se ao nu para produzir o mesmo efeito.

Nada, nem mesmo a cebola que Peer Gynt descasca e desmonta à procura do nó, da forma última e primeira (tal como nós ao despir-mos e vestirmos a cena), nada nesta exuberância é lido como desperdício porque um canivete ou um cavalo estão em cada momento a «vestir» a cena e a falar das mesmas confrontações pela diferença — da fixidez e da mobilidade, do real e do imaginário, do social e do marginal.

4. A cor

Entre o cinza do espaço enquanto «forma simples» que o cenário veste e o preto/castanho dos corpos que por ele passam.

O branco ostentado no II acto desaparece para dar lugar aos beges e ocre «orientais», no III acto, e ao negro até ao final. O mar é negro, o céu também, o luto invade os fatos dos velhos, de Peer Gynt e do Diabo.

Existe, contrariamente à exuberância do cenário, uma unidade, **univocidade** mesmo, das cores neste espectáculo que, se não é total no conjunto formado pelos cinco actos, é-o pelo menos no interior de cada um deles.

5. A passagem

Daqui — fábula, espaço, cenário e cor — se passará ao movimento e ao que se movimenta. O olhar crítico tem o «privilegio» de arrumar, sectionar, fixar o que em oito horas foi só agitação, energia e trabalho.

(1) Introdução ao volume **Peer Gynt Ibsen Chéreau**, organizado por François Regnault e Sylvre de Nussac, editado por Beba.

Peer Gynt de Henrik Ibsen. Traduzido do norueguês por François Regnault, interpretado por Gérard Desarthe, Maria Casarès, Henri Virlogeux, Nada Stancar, Catherine Rétoré. Teatro Nacional Popular (Lyon-Villeurbanne).

número destes últimos pertence um certo amolecimento da combatividade do artista na luta pela modernidade. Sendo menores os riscos que ele hoje corre, a lei do desafio e da resposta faz que esta abrande, esperemos que nunca a ponto dum paradoxal e mortal academismo do antiacademismo.

Por outro lado, o mesmo entendimento está a representar uma re-integração do músico criador na sociedade. Mesmo que, no plano ideológico, ele pague um preço considerável, em termos de condicionamento da liberdade de expressão — em função de diferentes regimes e orientações das entidades patrocinadoras —, essa superação de contradições que há pouco tempo ainda pareciam irresolúveis pode ser insofismavelmente positiva. Creio que o está sendo em relação à Fundação Gulbenkian, aos mais qualificados compositores portugueses contemporâneos e aos nossos frequentadores de manifestações artísticas modernas, em Lisboa.

Descentralizar...

É pena que os «Encontros» continuem tão ignorados dos mais rápidos e amplos agentes da descentralização cultural, designadamente os televisivos. Além do mais, estes poderiam acentuar muito o fenómeno da crescente comparência de outro público, distribuído pelas três idades, fenómeno que, apesar disso, se está verificando. Tal difusão também poderia concorrer para que música militantemente moderna estivesse cada vez mais para outras músicas, «clássicas» e «ligeiras», como a poesia mais autenticamente inovadora tem estado para muita e variada prosa, no mundo das letras.

Banda desenhada

O silêncio é uma grande cerimónia

A propósito da publicação portuguesa de «A Balada do Mar Salgado» de Hugo Pratt

António Sena

«(...) vivo e morro voltado para o silêncio apenas, / com sufocadas vozes que guardo como uma espada...» Byron

Se o lugar privilegiado da língua é a literatura, o lugar da fala é, talvez, a banda desenhada. O que nos parecerá menos verosímil ainda é quando ela se tornar o lugar favorito do silêncio.

Referenciado quase sempre como território exclusivo de onomatopeias ou de interjeições mais ou menos desnecessárias, de um vocabulário medíocre compensado por um grafismo excessivo ou vice-versa, a banda desenhada estará irremediavelmente no jardim zoológico das coisas andróginas. Não seria caso para tanto se ela não fosse, com isto tudo, uma forma de expressão mutante e de que a obra de Hugo Pratt é o anúncio e, sobretudo, a previsão.

«Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação, haverá silêncio no fim dos tempos.»

O silêncio de Corto Maltese combate o mutismo racista, imperialista, colonialista, fascista ou de qualquer outra forma de dominação. Poucas vezes a mitologia contemporânea teve um herói que falasse tão pouco e fizesse tanto. O mais habitual é o contrário.

Em **A Balada do Mar Salgado** não se chega a perceber em torno de que personagem se constrói a narração. O próprio autor, em declarações prestadas posteriormente, afirmou a sua indecisão quanto à escolha de um personagem condutor no meio dos outros, afirmando até que isso provinha da quase excessiva personalidade de cada um (não de «persona» mas de Pessoa, Fernando). Havia muitos, havia de mais.

O ex-libris de Corto Maltese, como de Fernando Pessoa, poderia muito bem ser este:

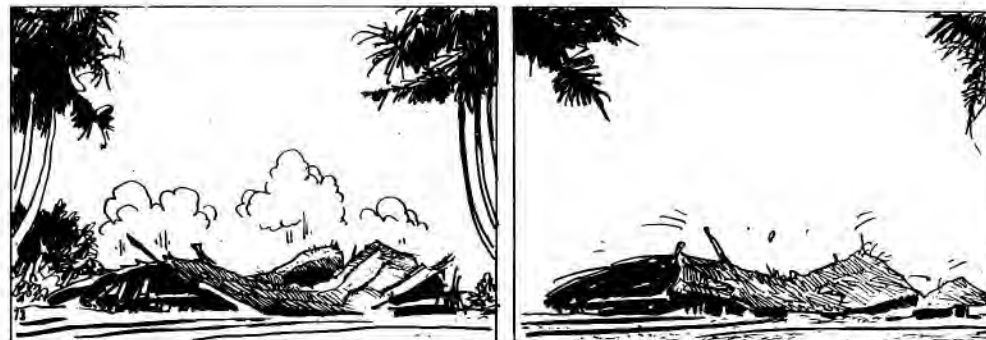
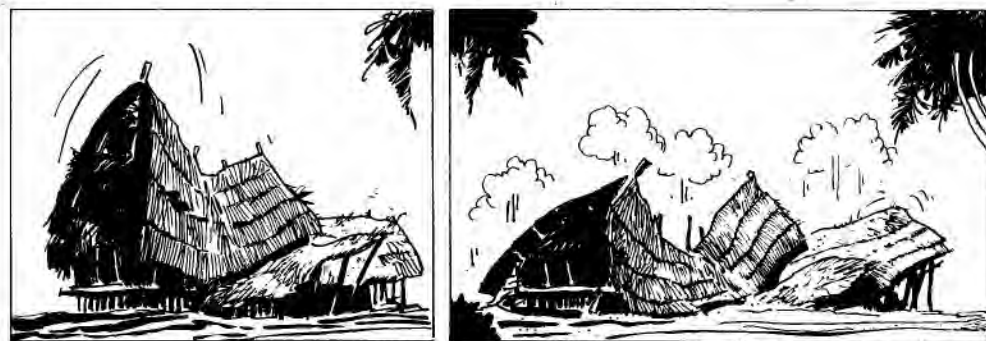
Quanto mais, melhor
Quanto melhor, mais.

«É em vão que se procura no homem mais que o homem.» Young

No mundo a preto e branco, nenhum homem fica alheio à escolha. Na obra de Hugo Pratt, os ateus são os que mais acreditam e aqueles em que se deposita maior confiança. Não é por acaso que as suas histórias se passam tanto de dia como de noite:

«O que é essa santa noite, essa solidão?
É a divindade que se sente perto de si.
Bem raros os pecados que, completamente sós, nós amamos;
o vício enfeitador cai e perde o seu dourado,
e, como qualquer objecto, parece negro na noite.
Um ateu, na noite, começa a acreditar em Deus...» Young

O silêncio liga-se à noite, a noite à divindade. No meio do Pacífico, nas ilhas Fiji, entre Novembro de 1913 e Janeiro de 1915, é a geografia exacta para se encontrarem feiticeiros, bruxos, fantasmas, militares — selvagens



solitários. Numa ilha a densidade aumenta. «A Balada do Mar Salgado» é uma ilha:

«Estou ensombrado por inumeráveis ilhas, por imensas praias de Danaan, Onde o tempo sem qualquer dúvida nos esquecerá se a aflição se mantivesse de parte.
Fôssemos apenas brancos pássaros levados sobre a espuma do mar!» Yeats

As ligações amorosas de Corto Maltese começam neste livro da maneira como irão acabar. Ele próprio o diz: «Porque será que as mulheres que me interessam estão sempre do outro lado?» e «Gosto de estar entre os braços de uma mulher, não nas suas mãos.»

Amigo da preguiça contra a indolência, mas incapaz de permanecer geograficamente imóvel, de terra em terra, através de oceanos e desertos (o que é a mesma coisa), Corto Maltese não evolui: viaja (Fernando Pessoa dixit).

«(...) — porque sou uma alga que se afasta das rochas e voga sobre a espuma do Oceano para onde a arrastam as ondas e a respiração da Tempestade.» Byron

Ele gosta de escrever o seu próprio destino e por isso abriu um golpe na mão esquerda quando reparou que não tinha linha da fortuna. Mas o que mais espanta em «A Balada do Mar Salgado» é a possibilidade quase evidente de poder ter sido escrito em plena explosão romântica, quando as auroras eram mais auroras e os heróis tão solitários que cultivavam a preguiça, forma activa e inteligente de indolência. Preguiça essa que nos aproxima geneticamente de nós próprios e de que o melhor exemplo é a morte:

«Estou morto e as algas giram à minha volta.» Melville

A Balada do Mar Salgado de Hugo Pratt encontra-se actualmente em publicação no **Tintin português** e constituiria um acontecimento editorial não fosse obrigada a recolher-se nas páginas de uma revista semanal para ser possível a sua divulgação, já que as editoras não se arriscam a publicar em álbum um autor que, a preto e branco e em Portugal, não pertence ainda aos leitores a cores, habituais, da banda desenhada a cores, habitual.

De lamentar o facto de a edição portuguesa partir das pranchas em francês e não das originais italianas. Sucede assim que a letreagem portuguesa, sendo tão discreta como a italiana, acaba por estar dentro de balões «à francesa», tipo «boudin», enormes e desajeitados, indiscretamente cheios de palavras, violando quantas vezes o desenho e a vinheta. No entanto, já a relação páginas ímpares/pares é respeitada pela edição portuguesa, ao contrário, claro, da «française».

