

# AL

*jornal de letras, artes e ideias*

Ano I n.º 9

De 23 de Junho a 6 de Julho de 1981

Preço 25\$00

Quinzenalmente, às terças-feiras

Director José Carlos de Vasconcelos



**JORGE AMADO**, um velho marinheiro da vida e da prosa. Entrevista de José Carlos de Vasconcelos ■ **THOMAS MANN**: os «Diários» enfim revelados. Artigo de **ILSE LOSA** ■ **JORGE VIEIRA**, «próximo de Rosa Ramalho» ■ **FERNANDO PESSOA** em imagens ■ Música portuguesa — mas qual? ■ **CAMÕES**: 30 anos Sena o serviu. A crítica de **ALBERTO PIMENTA** ■ **LISTOPAD**: quem as meias pretas calça... ■ **APE** prepara **II CONGRESSO DE ESCRITORES** ■ «Grande Sertão: Veredas», 25 anos depois ■ Ilustrações de **JOÃO ABEL MANTA**

Mais de 5.000 páginas arrumadas em 32 cadernos: eis o arquivo Thomas Mann. Amigo e estudioso da sua obra, Peter de Mendelssohn organizou uma primeira escolha, através da qual descobrimos um homem profundamente embebido no quotidiano. Eram por exemplo os tempos do nacional-socialismo. «Deplorável o espectáculo a que se assiste: o sucumbir dos espíritos livres perante os 'grandes feitos' dos políticos», dizia ele.

# Trinta e dois cadernos de "Diários": um outro Thomas Mann?

Ilse Losa

*«Agrada-me aprisionar o dia fugitivo com as suas vivências, com o seu conteúdo sensitivo e também, alusivamente, espiritual; e isso não tanto para recordar e voltar a ler, mas mais no sentido de prestar contas, fazer recapitular, interrogar a consciência e estar obrigatoriamente vigilante.»*

Thomas Mann  
«Diário», I vol.

Depois da morte de Thomas Mann os seus «Diários» (32 cadernos no total de 5118 páginas) foram depositados no Arquivo Thomas-Mann, na Universidade Federal de Zurique. No invólucro, de simples papel de embrulho, escritas pelo punho do autor, as palavras: «Apontamentos diários de 1933 a 1951. Sem valor literário. Não devem ser abertos por ninguém antes que sejam decorridos 20 anos depois da minha morte.»

Sabe-se que Thomas Mann registava, desde a adolescência até poucos dias antes de morrer, as suas impressões diárias, mas que destruiu, em 1896, as do seu tempo de liceu e, mais tarde, as que datavam da época pré-hitleriana.

Conforme o seu desejo, só em 1975 se abriram os cadernos existentes e Peter de Mendelssohn, amigo do autor e estudioso da sua obra, organizou e prefaciou os volumes até agora publicados, os de 1933 a 1934, de 1935 a 1936 e de 1937 a 1939. Falta a publicação do resto que, provavelmente, montará a mais de meia dúzia de volumes grossos, avaliando pelos já editados que passam de 500 páginas cada um, sem contar as extensas notas explicativas do compilador.

Thomas Mann produziu uma obra gigantesca. Entre romances, novelas, contos, ensaios e artigos, era raro o ano em que não publicava um livro (o que não exclui que alguns deles, de maior vulto, levassem longos anos a concluir); mantinha, além disso, uma vasta correspondência, grande parte dela reunida e publicada em três volumes, fazia com frequência palestras e proferiu, durante a sua estada na América do Norte, entre 1938 e 1945, cinquenta e cinco alocuções de rádio, dirigidas aos alemães, nas quais os advertia do desprestígio e do ódio mundial que a cumplicidade com o regime criminoso dos nacionais-socialistas lhes acarretava (esta actuação ainda hoje a direita alemã não lhe perdoa); frequentava amiúde o teatro, os concertos e o cinema, e cultivava reuniões em casa, nas quais gostava de ler, em voz alta, trechos de algum livro seu em preparação para conhecer as impressões dos ouvintes. Se considerarmos que, para além de tudo isso, era um leitor incansável de literatura de ficção, científica e filosófica, e também de jornais; que não dispensava o seu passeio diário com Katia, a mulher e zelosa secretária; que, sendo fisicamente frágil, com frequência acometido de mal-estares, não conseguia adormecer sem calmantes, então a sua robustez intelectual e o seu entusiasmo de participar nos acontecimentos mundiais afiguram-se-

nos milagrosos. E perguntamo-nos: como foi possível sobrar-lhe tempo e energia para, noite após noite, fazer um balanço minucioso do dia que findara?

## As minudências da vida

Parte da crítica e do público leitor acolheu os «Diários» com reserva. Estranhou um Thomas Mann «diferente» daquele que conhecia ou julgava conhecer através da sua obra e correspondência. Não esperava que um homem daquele calibre registasse nas suas horas mais secretas (os familiares garantiram que nenhum deles alguma vez teve autorização do autor para ler uma linha que fosse daqueles apontamentos) ocorrências como «Hoje é o dia mais quente deste Verão. Uso roupa levíssima, blusa de mangas curtas e calças de linho» ou: «Tempo fresco. Depois do banho continuei a trabalhar e acabei a primeira parte de Putifar.» (do livro «José no Egipto», N.d.T.) Má digestão. Prisão de ventre. Tomei um Emmydrin além do magnésio-Perlydrol. Ou: «Pela primeira vez voltei a dormir (depois de ter abandonado a Alemanha, N.d.T.) debaixo do meu édredon de seda de Munique, que é muito leve, mas um pouco quente de mais. Graças a ele tornou-se-me, mais uma vez e com novo terror, incompreensivelmente compreensível que o meu nunca-mais-regresso é uma realidade definitiva.»

Ou, para dar um exemplo mais completo: «Berna, sábado, 3.11.34 Hotel Bellevue. (...) Passei uma boa hora pela velha cidade dignamente bela; comprei, em lojas das arcadas, água dentífrica e tinta para a minha caneta. Reencontrei o restaurante por cima da confeitaria onde almoçamos ontem. Também desta vez serviram-me um almoço óptimo; bebi «Neuhauser» tinto e pedi café-creme. Li no «Neue Zuercher Zeitung» o folhetim de Reisinger Rigi. Depois voltei ao hotel e li, fumando charuto, no «Don Quixote» que me forneceu estímulo para o que se vai seguir no «José» (o romance «José no Egipto», N.d.T.): as relações de José com Putifar e Mont-Kaw. Comoveu-me a dedica-

ção de Sancho Pança à «âme candide» do seu amo. Deitei-me às 5. Tomei chá com torradas. A tarde estava excepcionalmente luminosa. Mandei um postal brincalhão a Reisinger a propósito do seu folhetim e agradeci-lhe a antologia judaica. Saí por volta das 7. Pelo caminho tomei um táxi que me levou à Emissora. Fotografia com o locutor. Depois li, ao microfone, parte do meu «Dono e Cão». Não tinha calculado bem o tempo e tive de interromper a leitura no meio da cena do «encontro». Recebi os meus 150 francos e, acompanhado pelo «manager» e pelo redactor da Revista-Radiofónica, segui para a paragem do «tram». Chegado a «Zeitlocken» entrei no «Capitol» para ver o filme «Abel com a gaita de belços», baseado no conto de Hausmann. Vi, primeiro, a segunda metade e depois as «Imagens de todo o mundo», diverti-me a valer com dois cantores humorísticos de Viena; um deles tinha muito talento e era deveras cómico. Vi então, até às 10 horas, a primeira metade do filme de fundo. As fotografias eram boas, cheias de vida, e os jovens atraentes. Satisfeito, encantado pelo que me foi dado ver de vida natural, de magníficas imagens de rio e mar, de belos corpos jovens, fui ao café perto do hotel onde, a uma pequena mesa, tomei chá e comi «ham and eggs». Por volta de 11 horas regresssei ao hotel.»

## De permeio a História

Em tais meticulosos registos pretende detectar-se pedantismo, afectação, narcisismo. Por um lado leva-se a mal ao autor que ele, tido como «olímpico», se ocupasse com «ninharias» e «banalidades» e, por outro, que, emigrado da sua terra, não tivesse passado grandes privações vivendo confortavelmente instalado, comendo boas coisas, gozando o sol da Califórnia, enquanto eles, os alemães que ficaram na Alemanha nazi, suportaram a guerra com tudo o que ela lhes trouxe de horrores e sofrimento. É vulgar ouvirem-se e lerem-se zombarias quatro aos «Diários» do autor dos «Buddenbrooks», da «Montanha Mágica», da «Morte em Veneza», do «Eleito»..., obras que prestigiam, co-

mo poucas outras, a Alemanha e que marcam o nosso século. Mas o que tais «patriotas» escarnecedores não querem admitir é que este homem, já em 1929 detentor do prémio Nobel, se tivesse aderido ao regime que tomara ao poder em 1933 ou se, pelo menos, não o tivesse contestado mas silenciosamente tolerado, poderia ter continuado na sua vivenda em Munique, confiscada com outros haveres seus logo após a sua emigração; poderia ter evitado a amargura de estar afastado do seu país e da sua língua e, em vez disso, recebido prémios e homenagens, a exemplo de Gerhart Hauptmann e Richard Strauss. Mas este homem, que não era judeu nem propriamente da esquerda, não pertencendo por isso aos mais proscritos, preferiu, já em 1933, abandonar o seu país em protesto contra um regime de que discordava, sofrer o vexame da expatriação e da anulação do seu «honoris causa», para se refugiar, primeiro na Suíça e depois nos Estados Unidos, onde também se albergaram Bertolt Brecht, Feuchtwanger, Reinhardt, Gropius, Fritz Lang, Schoenberg, Einstein e muitas outras grandes figuras da vida cultural alemã.

Voltando aos «Diários». Se Thomas registava ocorrências dir-se-ia triviais e dum modo geral sem grande interesse de leitura, não deixava, paralelamente e num zelo infatigável, de dar importância a tudo mais que o dia lhe proporcionara. Passo a passo seguimos, ao longo das páginas, os acontecimentos históricos duma época de violenta agitação e a maneira como Thomas Mann os comenta é, não raras vezes, de tempestuosa indignação: em 1934, depois de ter atentamente acompanhado, através dos jornais, no noticiário da rádio e de depoimentos de refugiados que iam chegando, conclui: «... Enfim, após menos dum ano, o hitlerismo começa a revelar-se com toda a clareza como aquilo que, desde o princípio, parecia ser a estupidez mais abjecta, ignominiosamente sangrenta e corrompida. E assim continuará, firme e infalível, a manter esta reputação. A gente sente vergonha dos poucos momentos em que duvidava dos seus próprios pressentimentos.» Ou em 1935: «Tenebrosamente perdido o sabor que as palavras 'povo alemão' tomou. Anunciam desgraça por onde se fazem ouvir.» Quanto aos campos



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:

Alberto Pimenta, Alexandre Pinheiro Torres, António Brandão Moniz, António Sena, Arnaldo Saraiva, David Mourão-Ferreira, Eugénio Lisboa, Filipe Arriaga, Guilherme Ismael, Henrique Barrilaro Ruas, Ilse Losa, Irineu Garcia, João de Freitas Branco, Joaquim Bizarro, Jorge Listopad, José Carlos Seabra Pereira, José Manuel Fernandes, José Sesinando, José Vaz Pereira, Maria João Brilhante, Maria José de Lancastre, Mário Jorge Torres, Miguel Esteves Cardoso, Nuno Júdice, Rogério Rodrigues, Rui Knopfli e Yann Queffélec.

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, Ld.ª — 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»).

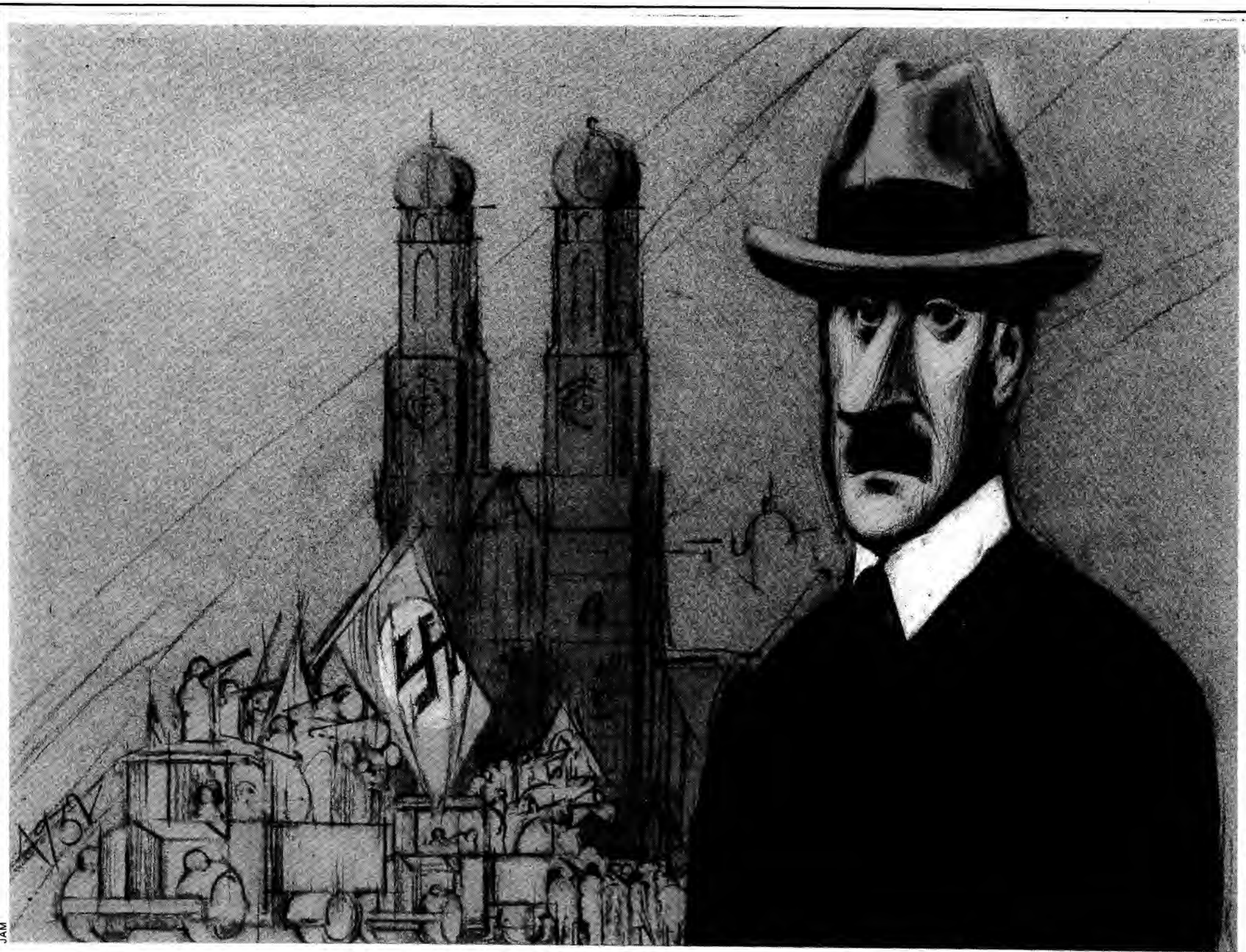
Distribuição: Dijornal — Distribuidora de Livros e Periódicos, Limitada. Rua Joaquim António de Aguiar, 64, 2.º direito — 1000 Lisboa. Telefones: 65 73 50 / 65 74 50.

Boletim de assinaturas — pág. 17

Tiragem média  
do mês de Maio  
30 750 exemplares



PORTE  
PAGO



de concentração: «... O mundo sabe-o, mas a sua apatia moral e a sua perplexidade não lhe permitem a indignação; qualquer apelo esbarraria com uma recusa.» Ao aperceber-se de que a guerra estava próxima, escreve: «As guerras! Ruína da cultura e do espírito. Deplorável o espectáculo a que se assiste: o sucumbir dos espíritos livres perante os «grandes feitos» dos políticos!»

A guerra de Espanha, o processo Trotski, a anexação da Áustria, a capitulação de Praga (a traição universal), o rebenotar da guerra em 39, etc. etc., tudo é, em apontamentos quase telegráficos, recapitulado com extraordinária agudeza. Não se deve esquecer que tudo isso encontrou, mais tarde, largo desenvolvimento em muitas obras literárias, ensaios e cartas do autor.

#### Joyce em vez de Brecht

Breves mas penetrantes as impressões de leituras diárias. Do «Don Quixote»: «Monumento singular! Submetido ao gosto da época, numa atitude de humilde lealdade e, no entanto, ultrapassando tudo isso pela maneira dum sentir livre e crítico...» Da obra de Proust: «...Homérica a nível moderno». E quando lê num jornal que o célebre jornalista da esquerda e implacável antinazi Carl von Ossietzky, preso num campo de concentração na Alemanha, recebera o prémio Nobel da Paz, aponta: «É esta a notícia mais agradável desde há anos!» Aliás as autoridades alemãs viram-se, em face daquele prémio, forçados a libertar Ossietzky.

Mas Thomas Mann lê também contos de fadas e lamenta que já não lhe causem o mesmo estranho encanto que na infância. Diverte-se com um filme de Mickey

Mouse ou com as patúscas habilidades dos vários cães que, ao longo dos anos, com ele conviverem. Frequentemente exprime a sua predilecção pelo humor, pela ironia e pela comicidade seja onde for que os encontra: nos espectáculos de teatro, de variedades, no cinema, no circo ou nas leituras, e chega a afirmar que «o humorístico é o elemento essencial do épico». E quanto à ironia cita Goethe: «A ironia é o sal indispensável para que aquilo que nos é servido se torne comestível.»

Também breves são as muitas referências a escritores e poetas contemporâneos que Thomas Mann lia com assiduidade e sempre com vivo interesse. Não sentia afinidades com escritores alemães como Hermann Broch, Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Bertolt Brecht, mas antes com Hermann Hesse e Robert Musil. Se a modernidade de Brecht não é aquela a que adere, tem a do irlandês James Joyce como estandarte a seguir.

Aliás Brecht, talvez por despeito — quem sabe — denegriu, dum modo agressivo e, por vezes, mesquinho (também os grandes homens têm as suas fraquezas), não só toda a obra de Thomas Mann mas mesmo a integridade pessoal deste.

«Sou demasiado bom alemão...»

Quanto à sua própria obra, tanto são as alusões a um perfeito convencimento de quem sabe o que vale, como também às profundas dúvidas da importância do seu significado adentro da literatura universal. Neste vaivém de reflexões sobre a sua produção, as manifestações de simpatia, de admiração e de respeito que lhe chegam de todos os cantos do mundo, são um estímulo; e a satisfação e a alegria com que as recebe soam-nos umas vezes

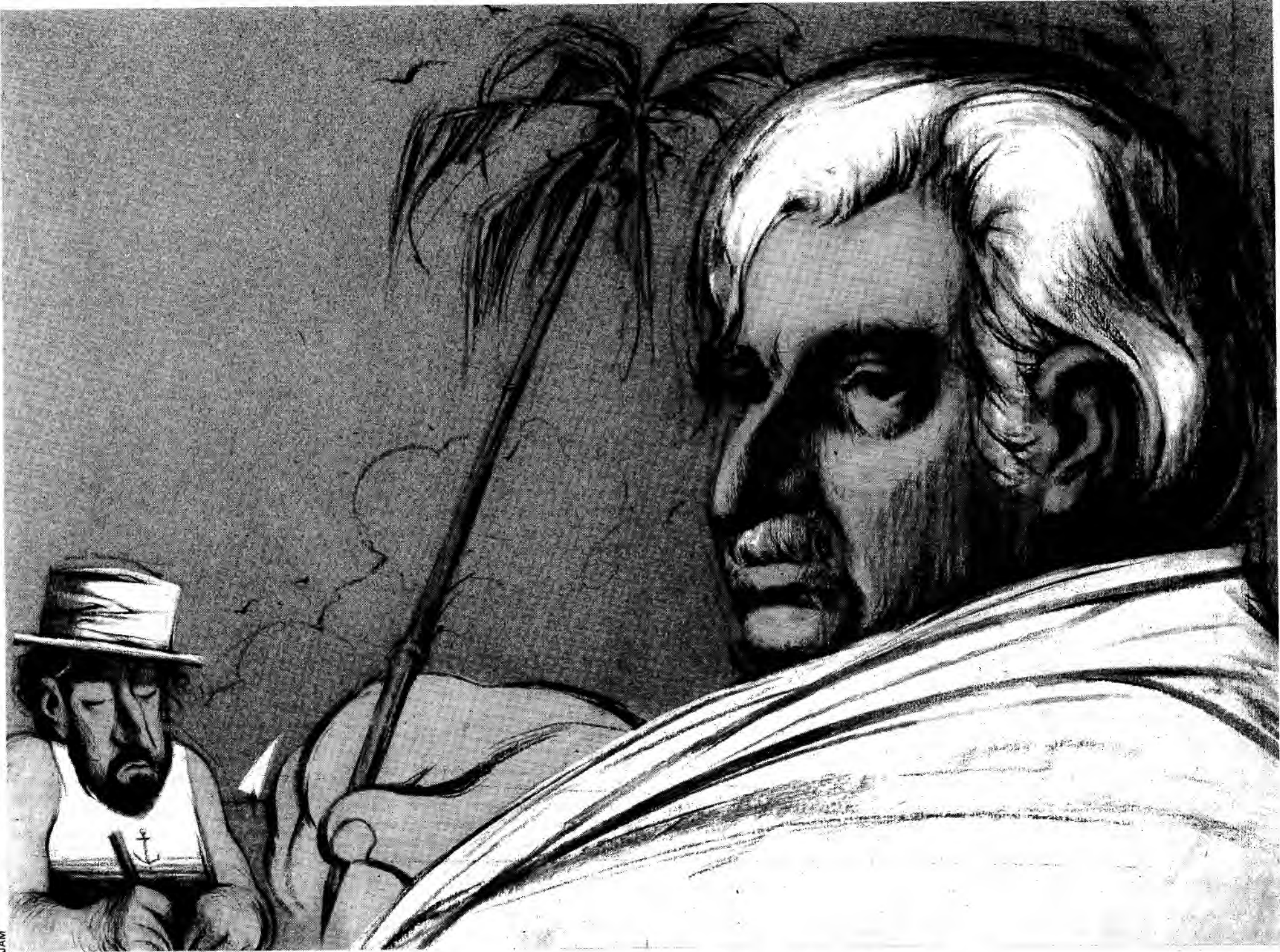
quase acriançadas e outras vezes um tanto bombásticas. Por outro lado são-lhe dolorosas quaisquer críticas negativas, mas acima de tudo sofre com o menosprezo e as calúnias nos meios nacional-socialistas de que se faz eco a Imprensa alemã. Muitas das suas angústias e horas de depressão devem ter encontrado ali o seu motivo. Esse autor, cuja obra é profundamente alemã, ansiava por ser lido no seu país, e qualquer notícia que lhe chegava aos ouvidos sobre apreciações elogiosas de secretos leitores seus na Alemanha acolhia-a com a sofreguidão dum esfomeado. «Emigrante histórico» era a designação que os seus compatriotas, responsáveis pela cultura na Alemanha nazi, lhe aplicavam, a ele, para quem o seu país nunca deixou de ser a fonte essencial de toda a sua criação literária. Em 1933 escreveu numa carta a Albert Einstein: «Não sinto como natural a situação em que caí, pois no fundo sou demasiado bom alemão para que a ideia dum exílio permanente não tenha para mim um acento muito pesado, e a rotura com o meu país oprime-me e angustia-me...». Tragicamente, quando depois da guerra foi estrondosamente reabilitada, já não se sentia capaz de voltar a residir na Alemanha. Ficou perto da fronteira, em Kilchberg, na Suíça, onde veio a morrer.

#### Terra-a-terra

Não é um outro Thomas Mann, o dos seus «Diários». É ele mesmo, com a sua problemática que em tantas obras abordou quando falava do conflito entre o espiritual e o banal, talvez mais claramente expresso na novela «Tonio Kroeger». De resto, quem querará negar que sem as pequenas «banalidades» a vida ser-nos-ia insuportável? Que achamos dispensável apontá-las, isso é connosco; que Thomas

Mann sentiu necessidade ou até prazer em fazê-lo, é quanto a mim um acto de sinceridade.

Contudo não deve faltar quem se pergunte: uma vez que as suas reflexões mais profundas e de maior interesse foram, mais tarde, inseridas e largamente desenvolvidas na sua obra e correspondências (p. ex: depois de leituras intensivas do «Don Quixote»), qual a razão que o levou a dar a conhecer e a não destruir os seus registos mais íntimos de 1933 em diante, ao fim e ao cabo destinados a um «prestar contas» perante si próprio? Sabe-se que o seu desejo de serem apenas abertos decorridos 20 anos depois da morte se explica pelo facto de não querer magoar pessoas ainda vivas das suas relações, nem sempre mencionadas dum modo simpático. Fora disso nada mais se conhece de concreto sobre os motivos da sua decisão quanto à publicação póstuma dos seus extensos «Diários». Peter de Mendelssohn escreve no prefácio: «E:le não temia a auto-revelação, a auto-entrega, pelo contrário, porque são precisamente elas a intenção fundamental de toda a sua obra.» Mas quem se familiarizou com Thomas Mann verifica que ele se revelou, em toda a sua complexidade, muito mais abertamente na sua obra do que nos «Diários». Pois haverá auto-revelação mais sincera do que a que pressentimos em «Morte em Veneza», «Tristão», «Doutor Faustus», «Nobreza de Espírito» e mesmo em «Dono e Cão»? Nos «Diários» chegamos, acima de tudo, a contactar com o autor no seu quotidiano, em que o trabalho rende ou não rende (por vezes ele não consegue escrever uma única página por dia), se sente eufórico, frustrado ou doente, se encanta com este e detesta aquele rosto, se anima ou se aflige com os acontecimentos políticos, se sente aconchegado ou solitário no seio familiar... em resumo, nesse quotidiano comum e, por isso mesmo, tão humano. ■



Contador de histórias, baiano, 69 anos, traduzido e lido em todo o mundo, ele fala ao «JL» de si e da sua obra.

# Jorge Amado: um velho marinheiro da vida e da prosa

José Carlos de Vasconcelos

**S**ó escrevo sobre aquilo que conheço intimamente, que conduzo dentro de mim, no meu sangue e no meu coração; não escrevo por ouvir dizer ou sobre coisas apenas aprendidas. E a minha obra, sendo brasileira, é fundamentalmente baiana, pois a Bahia é meu chão, meu universo humano, minha própria realidade — diz-me Jorge Amado, na sua bela casa da Rua Alagoinhas, no Rio Vermelho, em Salvador, numa casa que é um museu à medida de um homem, sem janelas e sem guardas, entre uma vegetação exuberante, linda, flamboyants, acácias, eu sei lá. E, ao fundo, não longe, mas só adivinhado, o mar, aquele que seu compadre Dorival Caymmi, ali quase vizinho, tão bem cantou.

«O que sobra na Bahia é boniteza de praia, é mar e sol, areia e azul.» Mas o que de Bahia mais povoa os romances de Jorge Amado é seu povo. E se é posta em causa a sua trajectória, desde que os seus livros foram queimados na praça pública (1937), foi deputado pelo Partido Comunista Brasileiro à Assembleia Constituinte (1946), teve seu mandato cassado, conheceu a prisão e quatro anos seguidos de exílio na Europa, até hoje, célebre no seu país e em todo o mundo, socialista como sempre, «mas sem separar o socialismo

da democracia», contrário «a todas as patrulhas ideológicas», académico, obã de Xangô no terreno do candomblé; se alguém põe em dúvida que a sua obra de escritor, iniciada há 50 anos (tinha ele 19) com «O país do carnaval», constitui um todo coerente entre si e com a sua vida, com a admirável simplicidade de quem se considera apenas «um contador de histórias», Jorge responde:

**«Vivi uma vida, sofri, amei, viajei, participei nos acontecimentos. Não sou exactamente a mesma pessoa de há 50 anos. Mas há uma linha de unidade nos meus livros e na minha vida, que é a fidelidade ao povo.»**

## Unidade entre a vida e a obra

Aliás, ao aceitar entrar, em 1961, para a Academia Brasileira de Letras, o que constituiu então um pequeno escândalo, e levou a que fosse muito contestado por alguns sectores, o autor de «Os subterrâneos da liberdade» afirmava no seu discurso de posse «a alegria de ter conservado jovem o coração, por não ter rompido jamais a unidade entre minha vida e minha obra». (E hoje, ao falar da Academia, acentua que ela lhe deu bons amigos e elegeu, já depois de 64, escritores perseguidos pela ditadura. «Eu ser da Academia — acrescenta, no seu inconfundível humor — não tem importância nenhu-

ma. Depois, a sessão é tão curta que nem dá para chatear: e antes tem chá, café, bolinhos, essas coisas de que velho gosta...»)

Povo. É a sua língua, ainda, que Jorge Amado escreve e quer escrever. Também por isso, decerto, os seus romances batem os recordes de vendas no Brasil («Gabriela, cravo e canela», por exemplo, antes da sua adaptação a telenovela já tinha vendido 600 mil exemplares), em Portugal (onde o mesmo romance, após a dita telenovela, vendeu mais 50 mil exemplares, o que o aproximou dos 100 mil no total) e um pouco por todo o mundo: com mais de 300 traduções em 39 línguas — sem contar com as edições «piratas», que só na Turquia sabe abrangerem sete obras —, já se devem ter vendido qualquer coisa como uns 20 a 30 milhões de exemplares dos seus livros!...

O romancista não se considera «um escritor de laboratório» não se preocupa nada com a crítica (de que uma parte o elogia muito, e outra o ataca: «Antigamente atacavam-me porque escrevia livros políticos. Agora, atacam-me porque não escrevo livros políticos»), afirma não ser um artista do idioma. Mas, evidentemente, tem a sua oficina de escritor...

## Como nasceu «Quincas Berro Dágua»...

P. — Como funciona essa oficina?

Como lhe nasce a ideia de um romance?

R. — A ideia nasce das maneiras mais diversas: de uma figura, de um caso, de uma frase, de um incidente, de uma notícia de jornal e assim por diante. Por exemplo, a ideia de «Quincas Berro Dágua» resultou de dois factos dos quais tomei conhecimento numa viagem ao norte, a Pernambuco e Ceará.

No Ceará, velhos amigos meus, dados à boémia, contaram-me o caso ocorrido, num bairro popular de Fortaleza, quando da morte de um famoso boémio; os amigos que saíam com ele todas as noites para a farra, a cachaça e as mulheres, vieram velar o corpo — com bebidas e anedotas. Na hora habitual da ida para a zona, já bêbados, partiram levando o defunto para a esbornia habitual. Foram presos na Praça do Ferreira.

Em Pernambuco, tendo ido almoçar num restaurante de comida típica, propriedade de velha amiga minha, a quem não via há alguns anos, notei, sentado no escritório, bebericando uma cervejota, um senhor de uns 50 anos, ar respeitável e tranquilo. Quem era? Contaram-me a história: cidadão exemplar, dedicado funcionário público, abandonara emprego e família para amigar-se com a dona do restaurante que o sustentava — passava o dia pescando nas águas do rio (o restaurante está situado às margens do Capibaribe) ou traçando sua cervejinha. Da reunião dos dois factos nasceu a história de «Quincas Berro Dágua» para mostrar

que o homem é senhor de seu destino sobre a terra, ele o pode construir (mesmo depois da morte se contar com amigos leais, conforme demonstra Quincas).

...o Comandante Vasco Moscoso de Aragão

E Jorge Amado continua:

— Também o Comandante Vasco Moscoso de Aragão prova, no romance que lhe dediquei, que o homem é capaz de comandar seu destino. A figura do comandante e sua história nasceram de uma lembrança de infância: era vizinho de um tio meu, em Salvador, um comerciante aposentado, imaginoso contador de acontecidos, conhecedor dos factos da história do Brasil e da história universal, mentiroso de grande categoria. Nos domingos, eu vinha do internato dos jesuítas, almoçar em casa de meu tio — passava as manhãs ouvindo o comerciante contar factos históricos de mentir; afirmava ter sido marinheiro em sua juventude, tendo percorrido os sete mares, naufrágios, tempestades, rixas, amores.

Essa figura conviveu comigo, na minha memória, durante 37 anos (eu conheci-o em 1924 e escrevi a história de Vasco Moscoso em 1961), antes de servir como ponto de partida para a criação do personagem e de sua dupla personalidade.

... e «Tieta do Agreste»

—Um outro exemplo ainda — prossegue Jorge Amado.

Em 1975, fui participar das festas de São Pedro na cidade sergipana de Estância, burgo tranqüilo e belo, cercado por dois rios piscosos. Estava no palanque, assistindo o desfile de grupos folclóricos, quando um jovem deputado, filho da terra, queixou-se da oposição que estava sofrendo um projecto seu — que «tiraria Estância do marasmo» —, o estabelecimento de uma fábrica importante mas extremamente poluidora, nas proximidades da cidade.

Vi de repente aquela cidade, que eu tanto amo, entregue aos horrores da poluição em nome de um progresso feito contra o homem. Vinhamos, eu e outros escritores e artistas baianos, de perder a batalha contra a instalação, nos arredores da cidade do Salvador, da indústria de bióxido de titânio, a mais poluente das indústrias, poluição mortal. Então, naquela noite de São Pedro, naquele palanque, nasceu de repente o romance «Tieta do Agreste».

O próximo livro:  
o nascimento duma cidade...

P. — E já nasceu a ideia ou o ponto de partida para o seu próximo livro?

R. — O livro que estou amadurecendo no momento, tem como ponto de partida uma frase que eu próprio escrevi (no número que a revista «Vogue» me dedicou, em Fevereiro de 1980) a propósito de minha infância, lembrando que, em algumas enciclopédias, sou dado como nascido em Pirangi: «Não nasci em Pirangi, ao contrário, eu vi Pirangi nascer» (cito a frase de memória, as palavras serão outras mas o sentido é esse). Ao reler o texto quando da publicação, veio-me a ideia de contar o nascimento de uma cidade na região do cacau, na década de vinte, como aconteceu com Pirangi, hoje cidade de Itajuípe. Há um ano, mais ou menos, estou amadurecendo essa ideia. Quero mostrar, mais uma vez, que os heróis apontados pela história oficial quase sempre foram apenas aproveitadores. Os verdadeiros heróis não são nunca lembrados, a não ser pelos ficcionistas.

Essa é a primeira fase de meu trabalho: quando aparentemente estou ocioso, quando não estou escrevendo; em verdade a ideia do romance está na minha cabeça, começo a enxergar ambientes e personagens, a resolver os problemas técnicos da narrativa. Devo acrescentar que, ao considerar a ideia suficientemente amadurecida com os principais problemas da construção da narrativa resolvidos, ao ir para a máquina de escrever, nada sei da história (do enredo, da anedota) pois sou incapaz de inventar. A história

vai sendo construída pelas personagens, passo a passo, enquanto escrevo.

Como trabalha normalmente?

R. — Escrevo pela manhã, começo muito cedo e, com uma interrupção para o café, trabalho de forma muito disciplinada até a hora do almoço. Começo trabalhando 5 a 6 horas seguidas mas o tempo de trabalho vai aumentando à proporção que o livro avança, chego a trabalhar 12 horas por dia. Minha produção diária é cada vez menor; à proporção que passa o tempo, o trabalho de criação de um romance torna-se mais difícil talvez porque mais responsável. Reescrevo muito, revejo pouco.

... a escrever em Portugal

Aqui entro eu, JCV, narrador, para ir mais longe. Jorge escreve directamente à máquina, a muitos espaços. Depois, nas entrelinhas, emenda muito (e isso não significará que, ao contrário do que ele afirma, a sua «preocupação artística» existe, como de facto creio que existe?). E é sua mulher, Zélia, que depois lhe passa de novo o original à máquina (a secretária, Isa, faz é a sua numerosa correspondência, além de organizar a biblioteca, etc.), além de lhe dar a opinião sobre ele. Como se sabe, Zélia Gattai, com quem é casado desde 1945, também é escritora: e o seu livro «Anarquistas, Graças a Deus» — já editado em Portugal — vai até ser agora adaptado a telenovela por Teixeira Filho). Sobre essa nova cópia, o autor de «Jubiabá», ainda faz mais emendas, e às vezes passa de novo o texto à máquina.

Para escrever, Jorge Amado, geralmente, sai de casa. Quer aqui, na cidade, nesta casa acolhedora, construída entre 1961 e 1963, em que a excelente e abundante pintura (com originais que vão de Cavalcanti a Carybé e aos outros grandes artistas da Bahia), se mistura com uma enorme colecção de cerâmica, e em que toda a cerâmica popular portuguesa está representada, de Rosa Ramalho a José Franco, de Bisalhães a Estremoz e ao Redondo, quer aqui, na cidade, dizia, quer na sua casa de praia, nos arredores, Rua Lagarto Azul, na Pedra do Sal, em Itapoã, Jorge Amado não tem sossego para escrever. São, constantemente, as visitas dos muitos amigos, uma das suas maiores paixões, e são, sobretudo, as visitas de gente que vem de toda a parte do mundo e que lhe bate à porta.

Porque Jorge é, na Bahia, uma instituição: conhecido, lido, admirado, e Amado — mesmo — pelo seu povo. Estive com ele, nesta cidade, já com um milhão e meio de habitantes, no palácio do governador e no mercado — e num sítio como outro, como no candomblé, no antigo Terreiro de Jesus ou no Largo do Pelourinho (tudo com funda marca portuguesa) — é um espanto, um autêntico espanto, a sua popularidade e o modo como se vê que ele pertence àquele povo e o povo o considera seu.

Por tudo isto, geralmente, o autor escreve seus livros fora de casa, muitas vezes no estrangeiro, onde passa grandes temporadas. E, quando só viajava por mar (em 49 teve um desastre de avião perto de Frankfurt, e durante muitos anos não voltou a utilizar a via aérea), escrevia muito nos navios. Há excepções, claro: «Farda, fardão, camisola de dormir», foi quase todo escrito aqui no Rio Vermelho, num discreto retiro que construiu na extremidade do jardim, ou pequeno bosque, que rodeia a sua casa, retiro de uma ou duas assoalhadas, sem telefone, e em cujo exterior se pode ver uma palavra que diz «Rua Tieta do Agreste». Excepção não será, porém, o seu próximo livro, sobre o nascimento de Pirangi — e não, como se chegou a anunciar «A guerra dos santos», obra que inclusive já começou, mas que agora, confidenciou-me, considera «ainda não estar suficientemente amadurecida para a máquina de escrever».

Esse próximo livro, podemos revelá-lo, ao que suponho em primeira mão, deverá ser escrito em Portugal, onde o romancista, apaixonado pelo nosso país — e português honorário, entendo eu —, vem

passar uma temporada, devendo chegar a Lisboa no princípio do mês de Julho, possivelmente no dia 2.

O humor, a arma mais contundente

P. — Acha que a sua obra pode dividir-se em várias fases como alguns têm sustentado?

R. — Acho que existe uma unidade em minha obra, do primeiro ao último livro publicados. Essa unidade provém da posição do autor sempre ao lado do povo contra os inimigos do povo. Por isso mesmo não divido minha obra em fases. Creio que a forma através da qual expresse essa minha posição, se modifica no correr do tempo, à proporção que cresce minha experiência de vida e minha experiência literária, meu domínio do ofício de romancista.

Por exemplo: nos romances iniciais, eu intercalava acção e discurso político pois ainda não compreendera que tudo o que o romancista quer dizer e transmitir deve ser dito e transmitido através da acção. A partir de certo momento, abandonei o discurso desnecessário. Um elemento novo surgiu, tempos depois, em minha novelística: o humor, a mais contundente das armas de que um ficcionista pode dispor.

P. — Há algum dos seus livros ou algum personagem por que sinte especial ternura ou que tenha especial predilecção?

R. — Sentimentalmente sinto-me muito ligado a «Mar Morto», um dos livros resultantes da minha adolescência e juventude livres no meio do povo da Bahia. Por outro lado, considero «Tenda dos Milagres» o mais importante dos meus livros pelo tema — luta contra o preconceito racial e pela formação da nacionalidade brasileira, de nossa cultura mestiça, original — e mestre Pedro Archanjo é o meu personagem predilecto.

«Minha obra é fundamentalmente baiana»

P. — Pensa que essa presença fundamental do Brasil, e sobretudo da Bahia, se vai manter até ao fim de sua obra? Até que ponto a sua condição de baiano marcou essa obra?

R. — Creio que sim. Só escrevo sobre aquilo que conheço intimamente, que conduzo dentro de mim, no meu sangue e no meu coração; não escrevo por ouvir dizer ou sobre coisas apenas aprendidas. Minha obra, sendo brasileira, é fundamentalmente baiana pois a Bahia é meu chão, meu universo humano, minha própria realidade.

P. — Alguma vez fez versos?

R. — Quando jovem compuz poemas extremamente ruins. Há muitos anos deixei de tentar a versificação — não sou poeta...

P. — Parte dos seus vinte e tal títulos foram já adaptados ao cinema, e a Line



Wertmüller acaba agora mesmo e adaptação de «Tieta do Agreste». Que pensa dessas adaptações? Costuma colaborar na sua elaboração?

R. — Nenhuma adaptação agrada inteiramente ao autor, o que é compreensível. Das seis adaptações para cinema de romances meus, até agora realizadas, a que mais agrada é a de «Dona Flor e seus dois maridos». Dou plena e total liberdade ao adaptador pois creio que a adaptação só será válida se for uma recriação e não um pastiche de obra adaptada. Já agora, uma curiosidade: para a adaptação do «Quincas» recebo uma proposta por mês. E já a quiseram fazer o Anthony Quinn, o Michel Simon, o Serge Reggiani e o Orson Wells.

O meu materialismo não me limita

Não é o calor, 26 ou 27 graus, mas a humidade, de pelo menos 75%, o que nos faz suar. Mas, uma magnífica batidinha de tangerina vai-nos alegrando e refrescando a tarde. Jorge Amado está, como sempre anda, de camisa aberta, manga curta, sandálias havaianas. É, em tudo, de um grande informalismo. E eu mudo a conversa para um tema que poderia ser mais sensível, mas que o meu interlocutor aborda com o à vontade e a naturalidade dos outros todos.

R. — Quais são de facto as suas relações com as religiões afro-brasileiras? É apenas uma personalidade com um determinado estatuto, ou acredita mesmo e sente alguma inclinação para o culto?

R. — Sou materialista, não possuo nenhum sentimento religioso (o que não me impede de ser supersticioso como todo baiano). Sou obé (Obá Otun Arolu), um dos doze obás da Bahia, escolhido por Xangô e pelo povo dos candomblés através o jogo feito pela venerável Mãe Senhora, já falecida. Creio que devo essa honraria imensa a ter lutado ao lado do povo contra a falta de liberdade religiosa, a brutal perseguição às religiões afro-brasileiras, luta que sustentei na Bahia desde minha juventude e que levei até à Assembleia Constituinte de 1946, para a qual fora eleito deputado. Ao aceitar o título de Obá e outros que me foram dados antes, comprometi-me a respeitar as diversas (em geral belíssimas) obrigações do culto. Quando estou numa casa de candomblé, comporto-me como o obá que sou. Meu materialismo — já disse Pedro Archanjo em «Tenda dos Milagres» — não me limita.

A Mãe Senhora — entro de novo eu, JCV, ajudando os leitores menos versados na matéria —, Maria Bibiana do Espírito Santo, mãe-de-santo do Axé do Opô Afonjá, a mais célebre Iyalorixá da Bahia dos últimos tempos, já falecida, e a que sucedeu a não menos célebre Mãe Menininha de Gantois. Jorge Amado é amigo e visita a Mãe Menininha, conversa com essa «mulher extraordinária», ouve-lhe os conselhos sempre que sai do Brasil, dá-lhe notícias quando volta. De resto, desde o governador de Estado, até aos maiores artistas — com relevo para Caimmy e Carybé — todos têm por ela uma efectiva veneração.

Teresa Baptista, símbolo feminista em Itália

P. — Regressando à sua obra: há alguma explicação especial para a enorme importância, se não preponderância, dos personagens femininos em alguns dos seus últimos livros?

R. — Haverá mesmo essa preponderância? Veja bem: até «Os Subterrâneos da Liberdade», apesar de alguns personagens femininos importantes (a Livia de «Mar Morto», a Mariana de «Os Subterrâneos da Liberdade», Ana Badaró, de «Terras do Sem Fim», etc.), os personagens masculinos são em maior número e predominam na acção. A partir de «Gabriela», no entanto as figuras femini-

nas crescem não apenas em número mas em importância — «Gabriela», «Dona Flor», «Tereza Baptista», «Tietá». Mas não esqueça que, desse mesmo período são «Quincas Berro Dágua», o «Comandante Vasco», «Vadinho», «Nacib», «Pedro Archanjo», o «capitão Justo» «Jesuino Galo Doido».

É verdade que tenho colocado o acento sobre figuras femininas, isso para salientar que, sendo a mulher duplamente explorada no Brasil — além da exploração de classe, a de sexo — é ela quem luta com maior gana e maior desespero contra a sociedade injusta e atrasada. Não por acaso Tereza Baptista se tornou símbolo, na Itália, da luta das feministas.

P. — Eça e Machado de Assis: considera alguns deles (ou ambos) entre os seus antepassados literários? Quais são os seus escritos preferidos?

R. — Sou admirador de Machado — do grande romancista e contista, do admirável cronista —, ocupo actualmente a cadeira da Academia Brasileira de Letras que foi a dele. Meu pai literário, porém, é José de Alencar, a outra vertente do romance brasileiro, aliás escolhido por Machado de Assis como patrono da cadeira que ele criou e ocupou e eu ocupo hoje. De Eça sou apaixonado, eu o leio e releio. A meu ver, trata-se de um dos maiores romancistas de todos os tempos — «um dos cumes do romance mundial», como escreveu Gorki numa carta a Fedor Keliin.

Meus autores preferidos? Teria que citar muitos, vou ficar nos fundamentais. Estrangeiros: Rabelais, Cervantes, Dickens, Mark Twain, Zola, Gorki. Portugueses: Camões, Eça, Raul Brandão, Cesário Verde, Ferreira de Castro, Redol. Brasileiros: Castro Alves, Alencar, Manuel António de Almeida, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Erico Veríssimo, Guimarães Rosa. Fico nos mortos pois esses não podem reclamar as omissões — cito apenas alguns autores entre os muitos que amo e admiro.

### Nobel para Drummond premiaria todos os brasileiros

P. — O Jorge Amado disse recentemente que isso do Nobel é uma chatice, porque todo o mundo me cobra como se fosse uma obrigação. Afinal, não sou membro do júri. Mas, se fosse, a que escritor de língua portuguesa o daria?

R. — Eu me inclinaria pelo brasileiro Carlos Drummond de Andrade, nosso principal poeta — estou certo que ele terá mais dia, menos dia, o Prémio Nobel, e, nesse dia, todos os brasileiros se sentirão premiados e felizes. Pelos portugueses, Miguel Torga e Fernando Namora — aliás já me dirigi à Academia da Suécia apoiando as candidaturas desses dois mestres, dos quais sou leitor antigo e grande admirador.

P. — Os livros portugueses vendem-se pouco no Brasil. Como pensa que poderia modificar-se essa situação?



Ilustração de Carlos Bastos para o livro de Jorge Amado «Bahia de Todos os Santos»

R. — Infelizmente é verdade, vendeu-se pouco. Não tenho receitas mas creio que os editores portugueses deviam fazer um esforço semelhante ao que fazem os editores brasileiros que se juntaram ao livreiro Álvaro Gonçalves num trabalho conjunto para difundir o nosso livro em Portugal.

P. — Um Centro de Cultura Portuguesa no Brasil (de que já se falou, mas nunca foi concretizado), acha que poderia ajudar?

R. — Creio que poderia desempenhar um papel importante — inclusive no sentido de aumentar o interesse pela literatura e pela arte portuguesas. O Instituto Goethe, mantido pelos alemães, realiza no Brasil esplêndido trabalho cultural. Um Centro da Cultura portuguesa seria «uma boa» como dizem os jovens que quase sempre têm razão.

### Não tenho vocação para importante

Simpático, cordial, bom conversador,

a sua celebridade universal em nada o modificou. «Não tenho nenhuma vocação para importante, e não dou nenhuma importância à importância» — comenta. Importância, sim, e muita, dá-a à vida — e aos amigos. Que são imensos, e espalhados por todas as latitudes, desde o artista popular ou o dono da taberna em que se come e bebe bem, até grandes artistas e chefes de Estado. E entre ficar na Bahia, até ao fim da exposição de seu amigo José Franco, o oleiro popular de Sobreiro (Mafra) que ali expôs a partir da magnífica iniciativa que foi a Semana do Estoril, e ir a França assistir à posse do presidente Mitterrand, que lhe dirigiu um convite pessoal nesse sentido, escolheu ficar na Bahia.

Jorge Amado costuma dizer que no Brasil «tem a mesa posta em todo o lugar a que chegue». Mas isso acontece, e desde há muito, em muitos outros lugares, para este viajeiro impressionante e cidadão do mundo. Ainda magro, de caro angulosa e cabelo curto, negro, foi companheiro fraternal de Pablo Neruda, de Paul Eluard, de Ilya Ehrenburg (de Graciliano Ramos,

Lins do Rego, Erico Veríssimo, Ferreira de Castro) «compadre» de Miguel Angel Astúrias, Nicolla Guillén, Konstantin Feelin, amigo de Nazim Hikmet, Aragon, Roger Vaillant, Sarte e Simone de Beauvoir, etc., etc.

Hoje, mais gordo, cabelos brancos, compridos, com um ar bonacheirão que não tinha noutros tempos, continua o mesmo, vivendo, viajando, escrevendo, lutando. Há anos, em 70, publicamente declarou, com Erico Veríssimo, que se no Brasil fosse instituída a censura prévia em livros, nunca mais aí editaria nenhuma obra sua — e a ditadura desistiu de a instituir.

Mais proximamente, defendeu Caetano Veloso, Gilberto Gil (também filhos da Bahia, terra pródiga em grandes artistas, desde Castro Alves e Rui Barbosa até hoje) e Chico Buarque dos ataques de esquerdistas e ortodoxos sectários.

Há meses, em entrevista à «Playboy», quando lhe perguntaram sobre a presença de cubanos em Angola (onde também esteve), respondeu: que «não os vi se envolvendo na vida angolana», acrescentando: «O que me faz vencer minha natural — e creio que justa — pouca simpatia pela presença de tropas estrangeiras em Angola é que, se não fossem os cubanos, Angola seria hoje pior que uma colónia portuguesa: seria um território da África do Sul.»

### O branco mais mulato do Brasil

Salvador da Bahia foi, como se sabe, a primeira capital do Brasil. Foi aí que primeira chegaram os portugueses, e em nenhum local como nessa admirável cidade um português se sente em casa, fora das fronteiras da sua pátria. Em nenhum local, também, como na Bahia, se produziu uma mais completa miscigenação de raças. Em Salvador são os mulatos que predominam — e lhe dão mais carácter. Os mulatos, e, claro, as multas — algumas de uma beleza espantosa!

E atrás quando me referi, ao Jorge Amado de hoje como gordo, talvez, inconscientemente, não estivesse apenas a pensar no seu aspecto físico, mas sim em muito mais. Lembrando o que ele escreve nessa obra ímpar que é o seu livro «Bahia de todos os santos»:

«Sempre que penso no mulato baiano vejo um homem gordo. Gordo não apenas fisicamente. Como carácter também: bom, amável, glutão, sensual, agudo de inteligência, bem falante mas de fala mansa, sabendo tratar tão bem os inferiores quanto os superiores, ou melhor ainda. (...) Um pouco poeta, poder-se-ia dizer, mas também astutamente político.»

Na tarde que cai sobre Salvador da Bahia, a cidade que ama, vejo muito assim aqui à minha frente, este velho marinheiro da vida e da prosa. E, lembrando outro seu compadre, Vinícius de Moraes, que também por aqui andou, a fazer muito amor e muita música, dou por mim a dizer-me: Jorge Amado, o branco mais mulato do Brasil.

### 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

### SOMOS UMA EMPRESA VIRADA PARA A DIVULGAÇÃO DE MATERIAL DIDÁCTICO INFANTIL E JUVENIL

NECESSITAMOS DE:

## PROMOTORES

Se está sem emprego ou procura o 1.º emprego tentaremos resolver esta situação. Damos óptimas condições de trabalho.

Venha falar connosco: Rua D. Luís de Noronha, 6-A (À Pç. de Espanha) Lisboa

## CÂMARA MUNICIPAL DE SINES AVISO

### Concurso público para reedição da obra «Contos e Poesias Infantis» de Arlete Argente Guerreiro

A CMS pretende promover a 2.ª edição da Obra «Contos e Poesias Infantis» de Arlete Argente Guerreiro.

Aceita propostas de editores, para 1000 exemplares com cerca de 155 páginas e 9 gravuras a preto e branco cada, no prazo de 30 dias a contar da data do presente aviso.

Contactar os Serviços de Compras da CMS.

Sines, 8 de Junho de 1981

Presidente da Câmara

Francisco Maria Pereira do Ó Pacheco

# O tradutor traduzido: Jonathan Griffith

Eugénio Lisboa

O tradutor para inglês de Fernando Pessoa, de Camões, de Jorge de Sena, de Carlos de Oliveira, de Eugénio de Andrade, de Alexandre O'Neill, de António Ramos Rosa e de tantos outros poetas portugueses que, por aí, lhe devem um serviço nascido de amor, devoção, tempo e saber, é ele próprio, de direito, um notável poeta em língua inglesa e praticamente desconhecido, como tal, do público leitor português. Dele conhecemos, na nossa língua, as traduções que Jorge de Sena incluiu no seu terceiro volume de traduções de poetas universais, *Poesia do Século XX (De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo)* que constituem, que saibamos, o único esboço de pagamento de uma imensa dívida que a cultura portuguesa tem vindo a contrair para com um admirável poeta que é simultaneamente um exemplar humano de uma qualidade rara. Homem de candura e de sensibilidade, dotado de uma visão das coisas a um tempo fresca, pessoalíssima e fulgurante, poeta de um discurso que se desarticula em ritmos de uma originalidade às vezes dolorosa, Jonathan Griffin merece amplamente ser conhecido muito para além do excelente tradutor que também é.

Nascido em 1906 (o seu nome próprio é Robert John Thurlow), no Sussex, fez há pouco 74 anos e publicou, com esta idade, talvez o seu melhor livro, *The Fact of Music*. Fez estudos em Oxford e, antes da Segunda Guerra Mundial, foi jornalista e escritor dedicado sobretudo a assuntos militares. Durante a guerra (1940-1944) serviu na BBC, como director da «BBC European Intelligence» e, terminado o conflito, trabalhou na Embaixada britânica em Paris (1945-1951). A partir de 1951 dedicou-se inteiramente ao «ofício das letras», escrevendo obra original e traduzindo poetas de várias línguas.

Entre os seus livros, contam-se os seguintes, além do já citado: *The Hidden*



Jonathan Griffin visto por Rui Knopfli, poeta, londrino de adopção

*King* (trilogia dramática, em verso, sobre o Rei D. Sebastião), 1955; *The Rebirth of Pride*, 1957; *The Oath and other poems*, 1962; *In Time of Crowding*, 1975; *In this Transparent Forest*, 1977 e *Outsling the Howling*, 1979.

A seu respeito observou Jorge de Sena que Griffin «é hoje, pela intensidade de visão e a originalidade da sua sintaxe um dos mais notáveis poetas ingleses vivos».

Como tradutor, salientaremos apenas a magnífica antologia de Fernando Pessoa que organizou, prefaciou e traduziu para a série «Penguin Modern European Poets», a série de poemas de Jorge de Sena que ele traduziu e fez publicar nos Estados Unidos, sob o título *Sobre esta praia... — Eight Meditations on the coast of the Pacific* (1979), as várias traduções de poemas de vários poetas portugueses contemporâneos incluídos na antologia *Contemporary Portuguese Poetry*, organizada para a Carcanet Press, por Hélder Macedo e E. M. de Melo e Castro, além de poemas de Camões traduzidos para os dois pequenos livros editados por «The Menard Press»: *Camões: Some Poems*,

1976 e *Gentle Spirit*, 1980. O seu último trabalho neste sector foi uma versão para inglês de excertos do *Primeiro Fausto*, de Pessoa, que supomos concluída (mas não publicada) na data em que redigimos esta nota.

Damos a seguir algumas traduções nossas, para português, de poemas do autor de *O Encoberto*. As liberdades tomadas foram mínimas e por nós julgadas necessárias.

## Camões agonizando

Deve ser o fim de tudo. Portanto... acabo completamente desiludido — feliz feliz por morrer agora que a pátria está morta

[— este triste fim meu único consolo. Deus é bom, bom: no meio da imensa devastação e da impetuosa corrente, a punição de

[um povo, Ele pensou num pobre poeta depenado e, [por um instante, se deteve; e eis que os dedos caridosos

[de Deus se empenham desabotoando este corpo [batido e enferrujado,

para libertarem esta alma sedenta e amarga da obrigação de lutar —

Que alívio!

Que alívio —

(in 'Gentle Spirit', p. 23)

## Milagres, Humanos

A música é feita

do inimigo

— o próprio tempo:

a música faz

da entropia

volumes, amor.

(in *The Fact of Music*, p. 22)

## Passando pela sopa

para Anita Barrows

Ao fazer-se, às vezes, o poema é, pálida, a lagarta na crisálida — tecidos a quebrar, a deslisar

— uma sopa: não partes.

Devagar

reflexos assumem a faceta sólida (nova, intrincada, cálida, invisível inerente estrutura) da borboleta.

(in *The Fact of Music*, p. 63)

## Os fabricantes do deserto do Amazonas

Porque havia eu de esmagar esta barata [quando não matei um dos

directores da Corporação do Genocídio?

(in *The Fact of Music*, p. 57)

## Acto de fé

Eis-me aos setenta fazendo o melhor da minha obra. E Judith-Linda- [-Lawrence-David

hão-de

se chegarem

a uma idade próxima da minha fazer maravilhas tantas

que nem eles imaginam quantas

Que remédio senão suspirar

ao pensamento Já lá não hei-de estar

Mas eu agnóstico morrerei

com um sabor de fé: acreditarei

nesta gente nova

e no que não-de

fazer

se

conseguirem viver

até chegarem

— ainda livres —

até metade da minha idade

(in *Outsling the Howling*, p. 29)

## Nuvem movendo-se

A humanidade findando (assim parece)

gafanhotos

cegos procurando

uma terra verde no mar que além fenece

(in *Outsling the Howling*, p. 13)

## Ao pé das letras

# A propósito de um prémio

Augusto Abelaira

A coisa é conhecida: em Portugal, talvez em toda a parte, as relações entre críticas e criticados são sempre difíceis. Os criticados consideram bom o crítico quando ele lhes reconhece talento, mau se lhes puxa as orelhas. Pertencendo eu, como romancista, à comunidade dos criticados, e sendo Gaspar Simões um crítico, que poderei dizer dele sem que por detrás das minhas palavras não haja, ou não pareça haver, consciente ou inconscientemente, um propósito suspeito, uma vaidade ferida ou o desejo de o amansar? Questão complicada: se algumas vezes ele me puxou as orelhas, outras houve em que se mostrou benévolo.

Mas vamos lá admitir que sou capaz de alguma independência. E digo então que me sinto feliz por o Centro Nacional de Cultura lhe ter atribuído o Prémio da Crítica.

Bem sei que poderão objectar-me: em 1981 Gaspar Simões representa uma

crítica verdadeiramente actualizada, utilizando todos os instrumentos de análise que a investigação literária pôs ao nosso dispor? A resposta é fácil: não. E pode talvez acrescentar-se que, se Gaspar Simões se manteve avesso a essa nova crítica (ou a essas novas críticas), dificilmente comentará uma literatura nascida paralelamente a esse novo espírito. Duvidar-se-á sempre de que ele seja sensível a certos dados significativos da sensibilidade contemporânea.

Aceito o argumento e simultaneamente recuso-o: se com o novo espírito somos capazes de entender e enriquecer obras correspondentes a épocas diferentes (de Homero a Thomas Mann), mal irá a literatura contemporânea se não puder ser entendida e enriquecida com abordagens válidas para essas obras. Que através dos métodos mais recentes se apreciem as obras mais recentes, óptimo! Mas não seria bom que um Thibaudet ou um Charles du Bos tivessem sobrevivido e hoje, com cem anos ou mais, ainda pudessem comentar esses livros? Afinal não há nesses críticos algo que permaneça para além dos métodos? Nestas questões de cultura o conceito automobilístico de ultrapassagem não será absurdo? Se Gaspar Simões

abandonasse os seus velhos pontos de vista não ficaria mais pobre esse todo que constitui a literatura, o diálogo múltiplo e fecundo entre a obra e a crítica? Representando uma geração notável, a da presença, não nos será útil poder contrapor a nossa sensibilidade, as novas ideias, com a sensibilidade e as ideias dessa geração?

E poderemos até acrescentar que Gaspar Simões tem uma virtude que em grande parte falta à crítica moderna, a coragem de valorar as obras e de recusar a botânica meramente descritiva em que muitas vezes se afundam os modernos críticos, cuja inteligência (ou aplicação) geralmente nos convence, mas que muitas vezes parece esconder uma real falta de sensibilidade literária.

Bem vistas as coisas, que outro crítico português, semana após semana, ao longo dos anos, se tem arriscado, como Gaspar Simões, a dar uma opinião, a dizer com coragem sim ou não? Acerca disso a que poderemos chamar o gosto, quantos críticos portugueses podem gabar-se de tão-poucas vezes se haverem enganado? De facto, quantos são os livros portugueses importantes que escaparam a Gaspar Simões?

E se alguma objecção me apetece propor a Gaspar Simões é a de se ter submetido a uma glória tarefa semanal. No nosso país não há actividade literária que justifique um tal desperdício de energias, energias essas aplicáveis com mais fecundidade no estudo das poucas obras que verdadeiramente valem a pena. Deste modo, grande parte do seu labor crítico perdeu-se, mais por culpa da pobreza da nossa literatura do que por culpa de Gaspar Simões. Porque se por um lado creio que a nossa pobreza literária se deve à falta de uma crítica enriquecedora, pelo outro também acredito que a nossa pobreza crítica se deve à falta de obras estimulantes.

Volto a dizer: sinto-me feliz por este prémio oferecido a Gaspar Simões. Mereceu-o, apesar dos eventuais deslizos. Tanto mais que, pelo amor da crítica, prejudicou a estima que à sua própria obra romanesca é devida. Sem a má-vontade ao crítico, produto muitas vezes de vaidades ofendidas (mas não só), romances como *Uma História de Província* e *Elói* ocupariam hoje outro lugar na hierarquia do romance português. Porque são romances bem mais importantes do que muitos outros de que hoje se fala, acreditem. ■



João-Gabriel da Gândara e Jorge de Mirama foram dois criptónimos na obra de João de Barros, cujo centenário passa este ano. Para a heteronímia faltou-lhes saírem do estado larvar, o que não cabia na estratégia do neo-romântico vitalista.

# Em torno de uma falsa heteronímia na obra poética de João de Barros

José Carlos Seabra Pereira

1

**A**o dar conta de uma reflexão sobre dois pontos pouco conhecidos da trajectória literária de João de Barros, presumo que o leitor comum — saturado de informação por *mass media* de saber corredo — me agradecerá, infelizmente, que lhe evoque antes, a traços largos, o perfil de alguém cujo centenário este ano se celebra e que teve longa, variada e prolífica participação nas questões públicas e na vida intelectual do país. Se abriu e fechou essa participação como escritor, pode-se adiantar que já nos verdes anos de liceal era o principal redactor dum revista (*Miniatura*) e que na véspera de morrer ainda aprontava para o *Diário de Lisboa* o artigo «As ideias vencem...».

Em João de Barros, a via literária de afirmação relevante da cidadania começa por uma poesia hesitante, onde a descoberta do húmus e da vocação pessoais se enreda nas dominantes epocais: são sobretudo os *Versos* (1897) e as *ALGAS* (1899-1900) de um fim-de-século agónico e esteticista. Mas depressa, por via da mesma poesia (*O Pomar dos Sonhos*, 1900), João de Barros evolui para uma segunda fase, de intensa e bem distinta

actividade ideológica e literária. O primeiro lustro do século XX vê surgir — numa juventude pujante que não se pode ater apenas à obtenção da licenciatura em Direito, ao casamento (com uma filha de Teixeira de Queirós) e à sôfrega formação cultural — o militante republicano (e um tempo ligado à maçonaria), o doutrinador social, o cronista empenhado num moralismo laico, o crítico de letras e artes; por seu turno, a produção poética vai, no discursivismo amiúde didáctico ou polémico de textos dispersos e de volumes, secundando toda essa gama de intervenções e reflectindo o jacobinismo que a inspirava. Tradutor e prefaciador dum Félix Le Dantec cujo monismo tanto o influenciou, João de Barros integra então cenáculos como «Clária», colabora em periódicos como *A Resistência* de Coimbra, *O Mundo* de Lisboa ou *A Voz da Justiça* da Figueira natal, codirige a *Revista Nova*, a 2.ª série da *Mocidade* e a *Arte & Vida*, ao mesmo tempo que publica sucessivas obras em verso: *Missa*, *Entre a Multidão*, *A Virgem*, *Frente a Frente*, *Dentro da Vida*. Pelo conjunto da sua acção assume a liderança de uma dinâmica de grupo com próximas incidências nos vários campos da vida nacional e que, literariamente, propiciará a instauração e expansão do que hoje nos aparece como uma das três correntes do Neo-romantismo reinante no primeiro quartel de Novecentos (e que, como notou David Mourão-Ferreira, tem sido subestimado ou ignorado por um gosto e por uma axiologia estética onde a perspectiva histórica se dilui em resultado da imensa se-

dução exercida pelos valores do Modernismo orfaico) (1).

Entretanto, ao encerrar 1904 com um canto de sentimentalidade amorosa desprendido de preocupações doutrinárias (*Caminho do Amor*) João de Barros antecipa uma fase de transição que acompanha, no segundo lustro do século XX, as alterações da sua vida, encaminhada para o ensino liceal do francês e para um crescente interesse pelas questões pedagógicas — que o leva a viagens de estudo através da Europa, no decurso das quais profere conferências e publica artigos em Bruxelas e Paris sobre a literatura portuguesa. Quanto à poesia, em período de maturação íntima e de raras presenças nos grandes magazines da época (*Os Serões*, *A Ilustração Portuguesa*), experimenta um processo paulatino de mediação estética dos intuitos ideológicos.

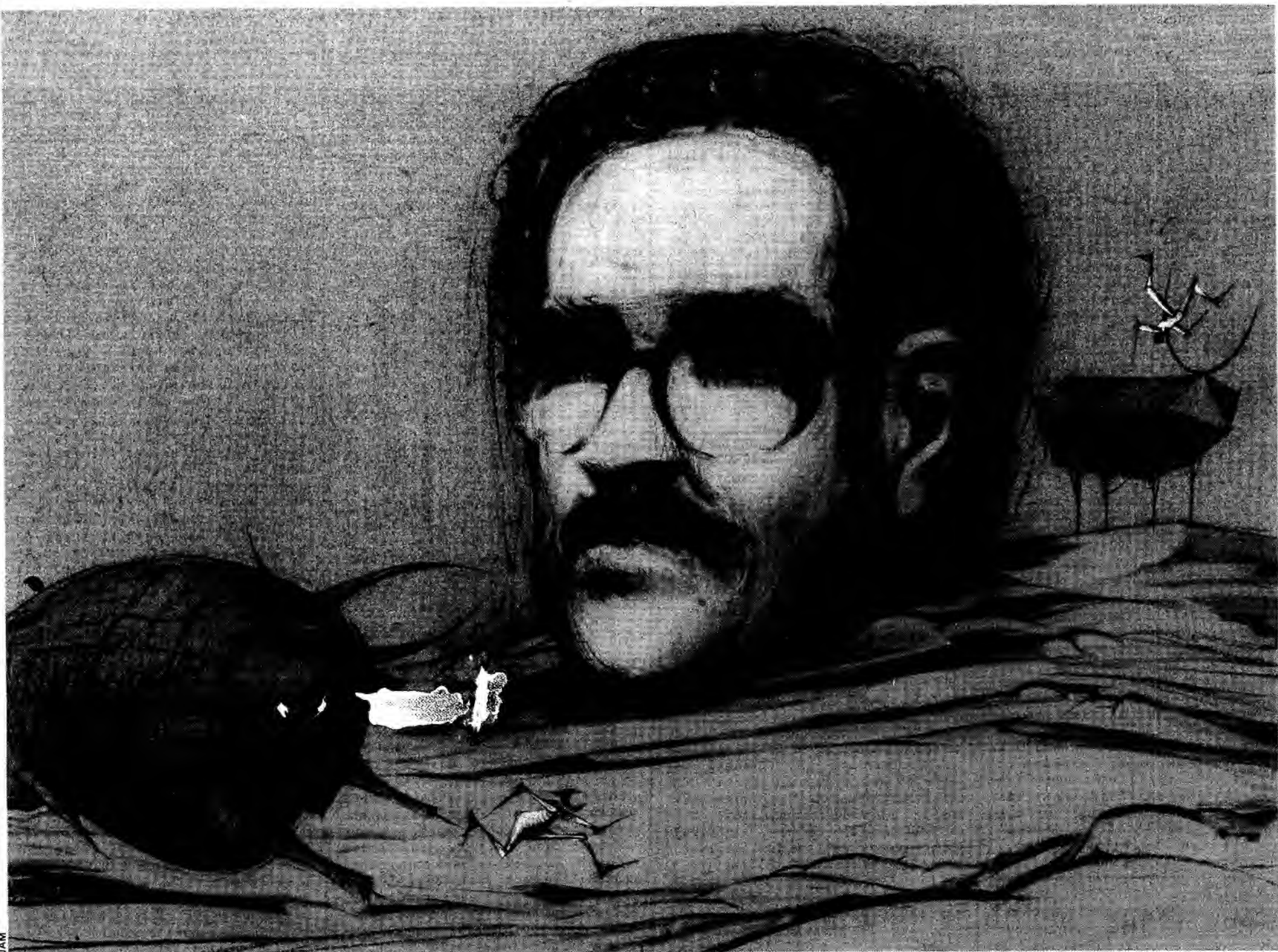
Anunciada por *Terra Florida* (1909), a fase correspondente aos anos de vigência da República demo-liberal demonstra a maturidade literária de João de Barros, mas também a sua plétórica afirmação enquanto cidadão com particulares responsabilidades políticas e intelectuais. Alto funcionário do regime, garante a continuidade da política educativa num tempo de instabilidade dos elencos ministeriais, ao mesmo tempo que os temas pedagógicos lhe mereciam novas palestras e artigos, depois recolhidos em livro; é uma combativa correlação de doutrina e acção cuja representatividade foi já posta em relevo por vários estudiosos (Vasco Pulido Valente, Rogério Fernandes, Romero de Magalhães, etc.). A inter-

venção de João de Barros nos projectos e nas convulsões, nas realizações e nos malogros da República passa também pela inserção no Partido Republicano Português, pela candidatura ao Parlamento, pela discussão escrita e oral, pela pasta dos Negócios Estrangeiros no governo radical de José Domingues dos Santos. Mas por esse tempo irrompe e espraia-se outra grande paixão cívica de João de Barros: a campanha de aproximação luso-brasileira, para a qual funda então a revista *Atlântida* e de que será incomparável apóstolo durante decénios de artigos, conferências, livros e viagens. Por outro lado, os versos de João de Barros depuram-se e matizam-se na definição do estatuto próprio ao discurso literário, na selecção e desenvolvimento dos vectores ideotemáticos, na expressão estilístico-formal da mensagem; cria então os poemas das grandes colectâneas líricas (depois de *Terra Florida*, é a vez de *Ansiiedade* e *Ritmo de Exaltação*), marginadas por obras menores onde a poesia comprometida alterna com a poesia de evasão erótica; e encontra a estrada real do poema dramático, solução estrutural para as tensões internas do seu discurso estético-ideológico. Daí que em *Anteu*, *D. João* e *Sísifo* o Neo-Romantismo vitalista se realize de forma só superada na obra versátil e complexa de António Patrício.

Com o advento do Estado Novo, coincidente com sensível alteração das condições da vida cultural, João de Barros recolhe-se a uma posição de discreta vigilância. Retorna ao ensino liceal e sustenta uma oposição fiel aos







Escultor de 58 anos, de quando em vez exila-se no Caramulo. Trata a crítica como «rebotalho». O meio artístico, diz, é medíocre e autoconvencido. Mas de repente desfaz-se em ternura para rever as suas raízes populares, todo o contrário do que pensa de um Leopoldo de Almeida, que nem sequer sabia quem fosse Raul Brandão. «JL» toma nota do que lhe diz

## Jorge Vieira, “próximo de Rosa Ramalho”

Rogério Rodrigues

**E** está na casa dos 58 anos, tem vivido exilado (sempre) no seu país, olha com azedume o que o cerca, não acredita na cultura nacional, afirma que está próximo de Rosa Ramalho, confessa que há mais críticos do que artistas, tem alguns amigos e uma memória carregada de vexames e marcas do esquecimento. Jorge Vieira, escultor, professor na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, presença difícil porque discreta, rompe os diques do silêncio e diz-me: «Vamos os dois tentar dar um jeito nisto.»

Nisto, é uma entrevista conduzida por quem muito pouco percebe de escultura e, do outro lado da mesa, por quem muito, mas muito raramente foi entrevistado. «Isto é terrível. Isto de ser entrevistado. Podíamos antes falar sobre futebol. Íamo-nos conhecendo. Depois, então o animal. Era a vez do animal... O animal sou eu.»

A conversa não segue uma linha definida. Mudamos de lugar, de uma mesa comprida e nua para uma sala na penumbra, com sofás, tudo no espaço interior de um jornal, numa tarde de sol com os comboios parados e o fim-de-semana a iniciar-se.

Recorro aos meus apontamentos, ao que fui descobrindo sobre Jorge Vieira. «É um homem que teima em resistir», diz-me alguém ao telefone. Acrescenta: «É o maior escultor português vivo». O 25

de Abril obrigou-o a ter uma intervenção política enquanto escultor? Quero adiantar ainda à pergunta se, porventura, as novas condições políticas o levaram a uma reformulação escultórica. Mas Jorge Vieira interrompe. Está tenso. Não desistirei da segunda parte da pergunta. Quando tiver oportunidade, arranco com ela. «É de contacto difícil», avisara-me alguém. Não o creio.

### O Prisioneiro Político Desconhecido

Começa a entrevista com um monossílabo: «Não. Nada. A única intervenção política que tive como escultor foi quando concorri a um concurso internacional em Londres. Foi a única. Em quase todos os países houve concursos nacionais. Em Portugal, como é óbvio, com o título que o concurso tinha — o Prisioneiro Político Desconhecido —, era quase impossível haver. Pronto, é isso.» Só lá mais para a frente, já com o desembrulhar da vida e das palavras noutra medida e sem resistências, haveria eu de voltar à carga. Ganhou o concurso?

«Não ganhei. Fui um dos premiados. Tive o «prix concours». A minha solução era exactamente igual à do que ganhou o primeiro prémio. Simplesmente, eu era português, desconhecido. E o outro gajo era inglês e os ingleses são uns xenófobos, apesar de tudo. Mas acho que a minha solução era tão boa como a do primeiro prémio. Mas eu sou suspeito e vaidoso.»

Percorremos a cidade e tropeçamos a cada passo a vista em gigantes de pedra, às vezes marcas do império por sina imposta pelo fascismo. São as grandes encomendas do Estado Novo. Jorge Vieira nunca «fez» encomendas?

«Colaborei em exposições em que Portugal se fez representar internacionalmente, as feiras, especialmente a Feira de Osaka, o pavilhão português em Bruxelas, ou no IV Centenário de S. Paulo em que havia uns arquitectos que pediram a minha colaboração. Agora a chamada estatutária nacional, os grandes vultos da história nacional, não foram o meu prato forte. E nunca fui convidado sequer. Aliás, era impossível ser convidado...»

Impossível?  
«... porque, embora não me manifestasse abertamente, eu era oposicionista. Sempre fui, sempre apoiei os movimentos da oposição.»  
Sente-se um escultor esquecido? Jorge Vieira sorri, sorri com muita frequência, tem a simplicidade das pessoas complexas.

«Não. Eu sou muito vaidoso, sabe? Realmente eu talvez saia da mediocridade nacional. Isso já é um facto grave cá na nossa terra. É um país onde há mais críticos que artistas. De maneira que o que acontece é que há críticos que dizem que eu não faço nada, ou seja, que a minha intervenção escultórica foi nesse momento em que fui premiado e depois nunca fiz mais nada além disso, quando eu faço escultura. O que é que a faço para mim e para os meus amigos, para meu

deleite pessoal. É um bocado esquisito, é uma atitude de estar a olhar para o umbigo, mas é o que é.»

### A teoria dos regadores

Entrámos na parte da entrevista que classifico como um espinho num tempo. São 30 anos de actividade artística, de criação, que não podem passar despercebidos a quem responde. Tenho escrita no meu caderno a informação de uma voz dedicada a Jorge Vieira:

«A solidão permanece na mesma. É o esquecido.»

Que definições encontra para o meio artístico nacional?

«Melo artístico nacional?»

Sim, meio artístico nacional...

«É um jardim em que as pessoas passam a vida a regarem-se umas às outras. A cada um calha a sua vez de regar.»

Não quer ser regador nem flor?

Ouvi-lhe a única gargalhada durante a entrevista.

«Não, não, nada. Esse panorama, talvez me tenha tornado um bocado azedo, mas a minha escultura não é azeda. Até a acho uma escultura bastante alegre, saudável...»

Sarcástica, dizia-me alguém. Com uma certa raiva de quem esteve muito tempo marginalizado... Da Escola de Belas Artes de Lisboa, por exemplo...

«Isso é verdade.»

Marginalizado porquê?

«Eu fui professor da Escola durante um período muito curto, depois pedi para sair porque entretanto houve um concurso e eu mais uma vez fui posto à margem. Depois do 25 de Abril pedi a minha reintegração. Escrevi uma carta ao Conselho de gestão e nem sequer recebi resposta. Depois, a minha mulher adoeceu gravemente, mudámos para o Caramulo e eu concorri, por acaso, a um lugar na Escola do Porto, onde fiquei. Quer dizer, estive quatro anos na Escola do Porto, aí pedi a minha transferência para Lisboa, que me foi concedida.»

Desliguei o gravador («isto não convém que se diga, nem que fique gravado»). Falamos à solta de ensino e outras coisas mais. Voltarei à carga...

«O ensino artístico em Portugal está uma bandalheira.»

### Não há uma escola de escultura portuguesa

Não tem estatuária monumental, ou pelo menos que possa ser vista na rua, no exterior de edifícios...?

«Não, não tenho. Tenho aqui na Alexandre Herculano...»

Na Madame Campos?

«É. E tenho num edifício da Infante Santo uma varina e uns baixos-relevos nos edifícios da Fidelidade, ali nas Amoreiras. De resto, são coisas que fiz para exposições e mais nada.»

Acha que há uma escultura portuguesa?

«Escultura portuguesa? Uma escola de escultura portuguesa? Claro que não há. Não há arte onde não há cultura. Aliás eu só já acredito na «má» cultura nacional. Eu tenho uma casa no Caramulo, vivi lá uns anos, e realmente, apesar de os emigrantes irem destruindo a paisagem a pouco e pouco (os gajos põem aquelas máquinas infernais onde vivem, conseguem realmente destruir tudo), mas, como estava a dizer vivo numa aldeia esquecida onde não há água encanada, electricidade, não há nada, e onde se vive como no tempo dos romanos. Fica a cinco quilómetros do Caramulo, nas Ladeiras, É realmente essa gente que ainda mantém a cultura nacional. A cultura erudita é uma falsa cultura. Já não é nada. É tudo importado, é uma cultura de revista.»

Mas por certo tem influências, está próximo de alguém...

«Como escultor sinto-me próximo da Rosa Ramalho, não me sinto próximo do Francisco Franco ou Leopoldo de Almeida.»

Sei, também que tem sérias reticências em relação a Almada Negreiros.

«Tenho. Claro que tenho. O Almada é uma pessoa que tem estado a ser hoje promovida, é o grande pintor, é o homem que representa uma determinada época. Foi um homem que pactuou com o fascismo, que colaborou com o fascismo, e no entanto hoje é uma grande figura.»

### Exílio interior

O passado político do escultor será outra vez impressão na fita, já no fim da conversa, quando Dias Coelho sair do tempo e da morte como uma ave feita de pincéis. Por agora, apenas: nunca esteve exilado?

«Estive exilado cá dentro. Escolhi o meu próprio exílio.»

Anoto nas folhas: sorriso de Jorge Vieira.

Viveu tempos numa aldeia do Caramulo. Lembrei-me mais tarde, depois de ler as palavras de Jorge Vieira, da história do pintor de Vergílio Ferreira (será na Alegria Breve? Será no Cântico Final?) que pinta o tecto duma capela na solidão da serra da Estrela. Pronto... Eu volto à pergunta e resposta. Resposta de Jorge Vieira: «Hoje, vivo em Lisboa. Vivi em Cascais muitos anos. Depois eu e a minha mulher resolvemos, antes do 25 de Abril, mudarmos radicalmente de vida. E exilámo-nos no Caramulo, onde a minha mulher já tinha estado como doente. E gostávamos muito daquela zona. Vendemos tudo o que tínhamos aqui em Lisboa, fo-

mos para a montanha, para o exílio. Simplesmente a minha mulher teve uma doença grave de que viria a morrer. E acabou-se. Isso alterou a minha vida. Nessa altura pedi a minha transferência para Lisboa.»

Continua a ir lá com frequência?

«Vou. Vou lá amanhã.» (Amanhã, era sábado, dia 6). «Casei-me novamente e a minha mulher gosta muito do Caramulo.»

Interrogamo-nos sobre o Caramulo. Do Caramulo conheço o incêndio de 1970. Jorge Vieira recorda-se. Antes de entrarmos noutra parte da entrevista, desabafa: «Deve ser das zonas mais atrasadas do país.»

### O rebotalho da crítica

Porque é que faz escultura?

«Em primeiro lugar, dá-me um enorme prazer; em segundo lugar, a minha maneira de estar presente no mundo é a escultura.»

Não revela grande interesse pela opinião da crítica?

«Não, não. Acho que os nossos críticos são o rebotalho da crítica.»

Como é que se faz um êxito?

«Hoje é fácil: pagando-se. De qualquer maneira, em géneros, em dinheiro...»

Faz uma vida à parte, isolada de tertúlias ou círculos artísticos, intelectuais?

«Faço de facto uma vida à parte dos círculos artísticos e culturais.»

Tem agora uma exposição em Belas Artes.

«Já não está lá. Fui hoje lá buscar as coisas. Fui intimado a tirar as coisas rapidamente.»

Como são as suas relações com a Fundação Gulbenkian que, nos últimos anos, tem representado um papel de Mecenas para muitos artistas nacionais?

«Eu não percebo, em termos genéricos, a cultura portuguesa. Quais são os orga-

nismos que podem, de certo modo, orientar ou ajudar a cultura em Portugal. Ainda não entendi como é que é. Sabia que dantes era o Secretariado Nacional de Informação que tinha uns gajos, uns apaniguados que já se sabia quem eram. Agora, ainda não entendi. Ou sou muito estúpido, ou...»

Mas nunca teve nenhuma encomenda da Gulbenkian?

«Quer dizer, fizeram-me agora uma proposta para saber quanto é que eu levava para fazer uma escultura para lá. Já foi há uns largos meses e ainda não me deram resposta, de maneira que depreendo que isso será uma negativa. Devem ter achado os preços muitos altos...»

Tem encomendas em mão?

«Não. Nunca tive, aliás. As minhas encomendas eram só em termos de colaboração artística em exposições. De resto nunca tive as chamadas encomendas com que os artistas enchiam os bolsos.»

### A estátua destruída de Raul Brandão

Há alguém na cultura portuguesa que o tivesse influenciado particularmente?

«Raul Brandão. Porquê? Porque acho que é um escritor cuja obra ultrapassa a mediocridade nacional, tem projecção mundial. Tem um tipo de linguagem para ser entendido por todos os povos. E é um escritor. Não tem nada a ver com as artes. De certo modo ele era pintor, amador. Gosto muito dele. Até defendi tese com uma estátua dele, que depois destruíram. Nessa altura na Escola de Lisboa era obrigatório defender uma tese, apresentar um projecto qualquer. Eu fiz o Raul Brandão. Aliás o professor da cadeira nessa altura, que era o Leopoldo de Almeida, perguntou-me: «De quem é que vai fazer a tese?» «Raul Brandão.» «Ah! João Brandão.» É natural, que deve haver milhões de portugueses que não sabem quem é o Raul Brandão.»

Mas Leopoldo de Almeida!...

«O gajo obrigatoriamente devia saber quem era. Mas não sabia. Pronto. Isso faz parte do meu anedotário.»

Destruiu a estátua porquê?

«Não fui eu que a destruí. Foi destruída na Escola.»

Continuo a perguntar porquê.

«Porque o director da altura não gostava de mim, de maneira que achou que era de não ocupar espaço com objectos inúteis.»

### Uma escultura confessional

Eu estava com a pergunta engatilhada desde o princípio. Aproveitei a pausa, a passagem para outro tema, para meter a cunha: o 25 de Abril permitiu-lhe ou levou-o a uma reformulação escultórica?

«Também não. Eu sempre fiz aquilo que quis, nunca tive peias de espécie nenhuma. Até porque muitas vezes as minhas esculturas encerram mensagens que talvez só eu e os meus amigos consigamos decifrar. Pode ser sátira política, mas estão tão mascaradas que...»

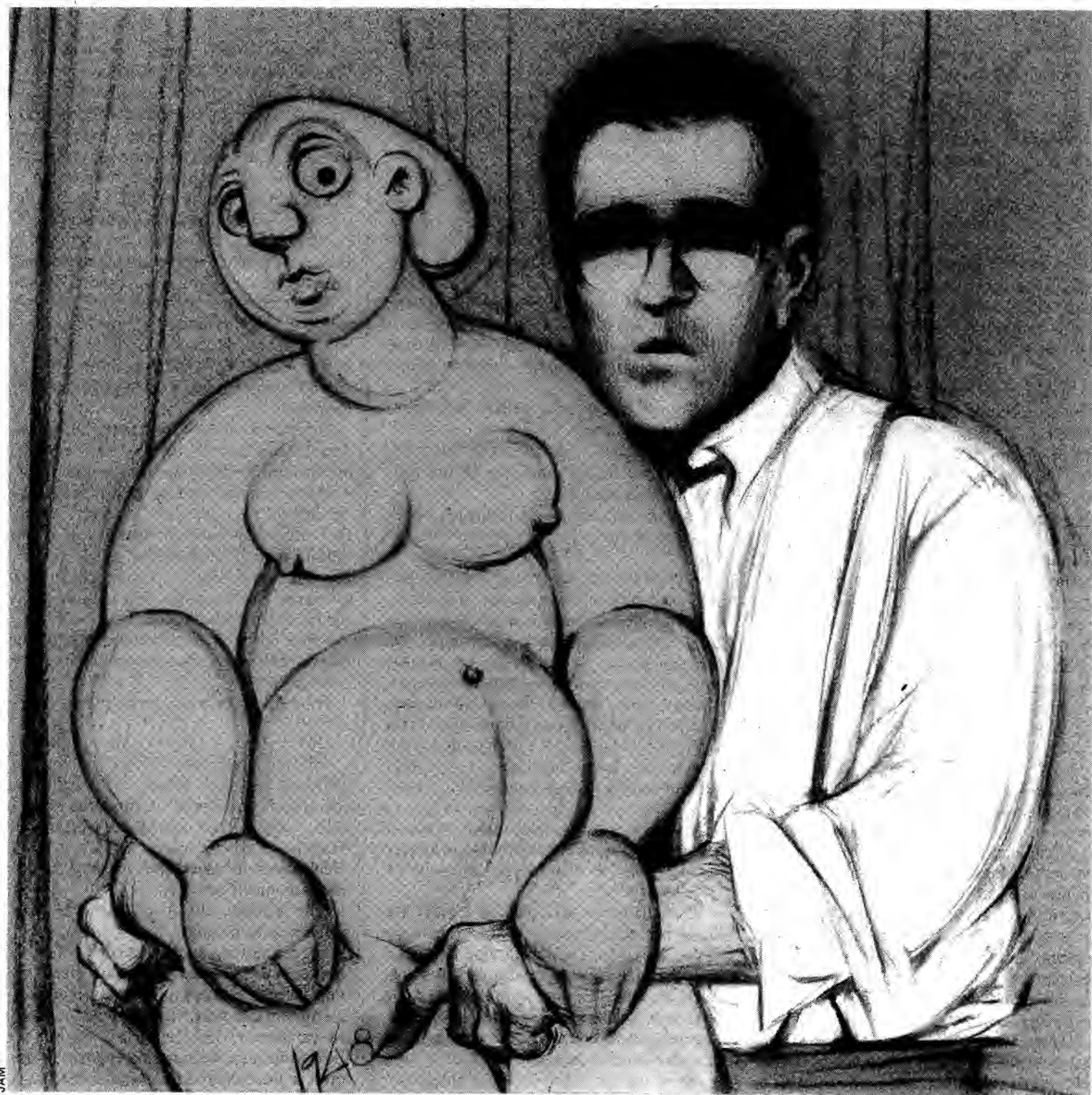
A resposta ficou incompleta. Gerou-se algum silêncio. Tive que provocar nova resposta.

Qual é o seu caminho de intervenção?

«Na minha escultura é difícil. É talvez uma escultura mais confessional. Talvez um bocado para além da física. São situações que não existem na realidade. Utilizo uma gramática realística que eu depois deforme, o que talvez se torne mais aliciante para mim.»

Pensa... («não penso nada») que existe uma renovação cultural pós-25 de Abril?

«Eu acho que não. Talvez pelo facto de me ter isolado desconheça o que se está a passar na realidade, aqui, no nosso país. Mas julgo que não devo estar muito enganado. Não leio os jornais quase, quase que não ouço rádio, ouço uns discos que





Eram uma lacuna imperdoável na nossa vida cultural, os poemas reunidos de Políbio Gomes dos Santos.  
Ei-los agora numa bela edição acompanhada por textos de apoio tão úteis como claros no enquadramento do lírico.

# No lançamento dos "Poemas" de Políbio Gomes dos Santos

David-Mourão Ferreira

A geração a que pertencemos, ao chegar à vida literária, deslumbradamente encontrou, na geração que a precedia, os vultos de dois poetas que a morte já tinha arrebatado e que todavia se lhe afiguravam particularmente vivos, com aquele definido recorte que só a morte sabe conferir: um deles era Álvaro Feijó; o outro, Políbio Gomes dos Santos.

Creio que está por fazer a história da fascinação que exercem, em certos poetas jovens, as imagens de outros tantos que ainda jovens desapareceram. Na verdade, o que a morte de Cesário terá representado para os poetas do último decénio do século passado, o que a de Nobre significou para os das primeiras gerações deste século, o que a de Mário de Sá-Carneiro simbolizaria para os poetas da **Presença** e o que a de Lorca, num contexto mais vasto, viria a influir na formação dos neo-realistas — eis apenas algumas pistas exemplares que estão por enquanto longe de haver sido sequer esboçadas. Resta aliás saber se toda a poesia moderna não deriva efectivamente do prematuro silêncio de Rimbaud, silêncio que foi, em grande parte, uma espécie de morte voluntariamente assumida.

De qualquer modo, são estas e outras vivas imagens da Morte que muito positivamente estimulam os poetas que vão surgindo, por lhes darem a noção preciosa de que a poesia é mais questão de intensidade que da extensiva duração, mais uma aposta contra o tempo do que um pacto firmado com ele. E viver em poesia como sendo cada poema porventura o último poema, ou como estando a Morte sempre debaixo do papel em que se escreve, constitui uma das mais nobres características da modernidade a que de modo algum deve ser estranha a influência dessas figuras paradigmáticas. Mas, para que elas ganhem de facto este significado de avisos e de paradigmas, é necessário, antes de mais, que as suas obras tenham saído vitoriosas da aposta em que contra o tempo se empenharam. Esses os casos, na geração anterior à minha, de um Álvaro Feijó e de um Políbio Gomes dos Santos.

Se a obra do primeiro, por mais de uma vez reeditada — a última das quais há menos de três anos —, felizmente circula para continuar testemunhando o seu valor intrínseco, já a do segundo, desde há muito esgotada e jamais em conjunto apresentada ao público, se fazia sentir como lacuna imperdoável na nossa vida cultural. Daí que saudemos, nesta oportuna reedição, o reparador e justiceiro acontecimento que ela em verdade constitui.

Como já foi dito, era uma voz que nos faltava. Era a voz que faltava sobretudo aos mais novos, para finalmente ficarem a saber que já alguém com êxito tentara, nos finais dos anos Trinta, aquilo a que Fernando Namora adequadamente chama «a mais sábia das sínteses» entre uma poesia descomprometida e uma poesia empenhada, ambas igualmente indispensáveis para a compreensão do bifronte rosto poético do próprio século em que vivemos. E essa voz de arriscada «síntese» — por outro lado atenta às vozes das «três pessoas»: do «eu», do «tu», do «eles» — soube ser, a um tempo, voz que profere e «voz que escuta», numa dialéctica subtil em que o exterior se interioriza e em que o plural e o singular harmonicamente se equilibram, como acontece nomeadamente no belo poema que dá o título ao seu livro póstumo:



Políbio reeditado: um acontecimento reparador e justiceiro

«Chamam-me lá em baixo.  
São as coisas que não puderam  
[decorar-me:  
As que ficaram a mirar-me longamente  
E não acreditaram;  
As que sem coração, no relâmpago  
[do grito,  
Não puderam colher-me.  
Chamam-me lá em baixo,  
Quase ao nível do mar, quase  
[à beira do mar,  
Onde a multidão formiga

Sem saber nadar.  
Chamam-me lá em baixo  
Onde tudo é vigoroso e opaco.  
[pelo dia adiante  
E transparente e desgraçado e vil  
Quando a noite vem, criança distraída,  
Que debilmente apaga os traços brancos  
Deste quadro negro — a Vida.  
Chamam-me lá em baixo:  
Voz de coisas, voz de luta  
É uma voz que estala e mansamente cala  
E me escuta.

Quanto à edição em que os **Poemas** de Políbio agora se apresentam, apetece repetir, a tal respeito, o que Fernando Pessoa escreveu a quando da publicação do **Desaparecido** de Carlos Queiroz — outro «desaparecido» que muito viria a influir em nós todos — e que não resisto à tentação de aqui recordar: «A beleza do livro começa pelo livro. A edição é lindíssima. A beleza do livro continua pelo livro fora: os poemas são admiráveis». No caso presente, admiráveis são também — e diversamente esclarecedores — os textos de Fernando Namora, de Carlos de Oliveira, de José Marmelo e Silva. Por outro lado, muito afortunada foi a ideia de inserir ainda o bellissimo poema de Vitorino Nemésio «à memória de Políbio Gomes dos Santos» que faz parte de **Eu, Comovido a Oeste**. Mas, se me é permitido um pequeno reparo, só lamentarei a não inclusão, que mais não fosse em apêndice, dos textos de Joaquim Namorado e de Paulo Quintela que acompanharam a primeira edição da **Voz que Escuta** e que — até pe-

lo valor documental de que se revestem — bem mereceriam aqui figurar. Já agora, em maré de alvites para uma nova edição — que se deseja próxima —, lembrarei ainda a justa e sentida nota que foi publicada no n.º 8 da **Revista de Portugal**, de Julho de 1939, por ocasião da morte de Políbio Gomes dos Santos, e que, embora não assinada, se deve seguramente a Vitorino Nemésio.

De tal nota, que constitui um indispensável complemento ao poema já citado, atraver-me-ei a respigar dois breves trechos que, além de pelo estilo abonarem por certo a autoria que lhes atribuo, ultrapassam o alcance habitual de uma simples lápide votiva: o primeiro, pela objectividade do juízo que contém; o segundo, pelo generalizado teor das ressonâncias que suscita. Eis o que particularmente se reporta à apreciação da poesia de Políbio: «Os seus versos vinham todos marcados de um grande cuidado, cortados com um vivo sentimento do ritmo, falando sempre de belas coisas em que aflorava uma impressão de sobriedade e uma espécie de tristeza arredada.» E eis o que já tem a ver com outra ordem de considerações: «Morreu como era bom que morressem todos os poetas, sobretudo poetas portugueses: novo, mais que anunciado no muito que poderia vir a fazer, e sem deixar atrás de si retaliações e línguas mal caladas.»

O menos que de um e de outro destes breves trechos se poderá dizer é que nenhum deles perdeu actualidade. ■



Desde Platão e Aristóteles até Marx e Heidegger, a filosofia foi sempre a divinização do Estado.  
Detrás da «Procura da Verdade», o amor do poder.  
Este livro diz porquê.

LIVRARIA CIVILIZAÇÃO EDITORA

## C.E.P. CENTRO DE ESTUDOS PROFISSIONAIS

- PROGRAMAÇÃO DE COMPUTADORES
- GRAVAÇÃO DE DISKETTES
- CONTABILIDADE — GESTÃO
- DESENHO DE CONSTRUÇÃO CIVIL
- TOPOGRAFIA
- MEDIADOR ORÇAMENTISTA
- ELECTRONICA, RADIO E TV
- MICROPROCESSADORES
- ELECTRONICA 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

## THE BRITISH COUNCIL INSTITUTO BRITÂNICO EM PORTUGAL

### INGLÊS ELEMENTAR CURSOS DE VERÃO

6-31 JULHO 1981

CURSOS SUPERINTENSIVOS: SEGUNDA / SEXTA-FEIRA  
15 HORAS POR SEMANA 10.00-13.00  
ou 17.30-20.30

CURSOS INTENSIVOS: SEGUNDA / SEXTA-FEIRA  
7 1/2 HORAS POR SEMANA 10.00-11.30

MATRÍCULAS E TESTES DE CLASSIFICAÇÃO  
DE 29 JUNHO A 3 JULHO

PARA MAIS INFORMAÇÕES CONTACTAR A SECRETARIA DO  
INSTITUTO das: 10.00-12.30 ou 15.00-18.00 horas.

Rua Luís Fernandes, 3, Lisboa (Esquina Rua S. Marçal)

Telefs. 36 92 08-36 92 09-32 01 73-32 87 50

# Açores: a autonomia de "um país mais vago que um sonho"

António Brandão Moniz

«Escuta! é a grande voz das multidões!  
São teus irmãos que se erguem! são canções...  
Mas de guerra... e são vozes de rebate!»

«Ergue-te, pois soldado do Futuro,  
E dos raios de luz do sonho puro,  
Sonhador, faze espada de combate!»

Antero de Quental

Há quase um ano mais um debate foi aberto na revista *Gazeta do Mês* sobre a Autonomia Insular. Apesar da existência efémera daquela revista, a discussão permanece. Por isso mesmo pensei — sem enveredar pelos parâmetros delimitados por Vicente Jorge Silva num seu artigo, quase centrado sobre a Região Autónoma da Madeira (1) — que seria interessante reflectir sobre os Açores, analisando, numa perspectiva histórica, a luta autónoma neste arquipélago.

Antes de se falar dos partidos políticos insulares e as suas diferentes estratégias (quando as há claramente definidas) há que, efectivamente, reflectir, como afirmava o autor referido, sobre uma realidade concreta, um dado cultural com aspectos específicos.

## 1. A razão de uma diferença

Assim, compreender um tal dado cultural específico é compreender também um modo geral de ser, de estar e de se exprimir das gentes açorianas. O símbolo

fazer do binómio Continente/Ilhas a razão de uma diferença.

## 2. Insularidade: exílio na própria pátria

Existe, concretamente, uma diferença que se pode traduzir no já referido sentimento de «insularidade» que se reflecte em muitos poetas locais e, com maior profundidade e nitidez, em quase toda a obra de Roberto de Mesquita (Santa Cruz das Flores, 1871-1923), em especial nos seus poemas sobre a vivência no Arquipélago, onde se podem encontrar fragmentos como este:

A paisagem, que empana um véu cinzento  
[e baço,  
Ressuma na manhã irregelada e má  
O fastio da vida, o mórbido cansaço  
Dum velho coração que nada espera já.

É-nos transmitida aqui uma certa fusão entre a forma de sentir, subjectiva, e o ambiente, ou seja, uma certa «psicologia meteorológica» como referia Vitorino Nemésio. Contudo, a ingratidão de uma terra faz os homens sonhar. E foi, certamente, um quotidiano dolente como este, afogado «na maré da desesperança», que fez com que o poeta referido sentisse, como nenhum outro, «o seu exílio (...) na própria pátria» e a «saudade estranha (...) dum país mais vago do que um sonho» que se manterá no imaginário de cada um. O fascínio do mar e a clausura fornecem ao açoriano a necessidade de um reforço de sociabilidade.



A identidade cultural do ilhéu prega-o à terra

«Antes Morrer Livres Que Em Paz Sujeitos» é, um pouco, a expressão de uma atitude diferenciada. Jorge Vieira Pimentel referia-se precisamente à movimentação política que teve lugar nos Açores há cerca de seis anos, da seguinte maneira: «No próprio momento da génese da insubmissão insinuava-se a nítida nostalgia dum Projecto e duma Alma a que se seguiria a afirmação da consciência duma especificidade — é a açorianidade assumindo-se face a um centripetismo cruelmente nu» (2). Poder-se-á falar, de facto, de uma personalidade diferenciada, criada pela insularidade, derivada dos factores geográficos.

Deste modo, facilmente se compreende que, num lado o facto de se viver numa ilha, (quer que ela seja) e por outro o isolamento geográfico, mais de mil quilómetros de distância de uma ou outra plataforma continental —, são dois factores que podem, concretamente,

Torna-se, assim, o açoriano satírico e com um certo espírito de rebeldia, de inconformismo. «Qualquer assunto que fira a atenção do povo — afirmava o etnógrafo terceirense Luís Ribeiro — ou o comova, encontra logo um ou mais poetas improvisadores para o cantarem. Como, em regra, são analfabetos, procuram às vezes quem lhes escreva os versos e eutam-nos então em folhas volantes ou pequenos folhetos, que se vendem nos estabelecimentos das freguesias rurais, nas romarias e pelas ruas, e vão enriquecer a velha literatura de cordel» (3). Ora, isto acontecia há cerca de cinquenta anos nos Açores, mas os narradores, tal como são aqui descritos, ainda se encontram. Muitas são ainda as minuciosas narrações que transportam para os espaços imaginários de cada comunidade açoriana.

O açoriano procura sempre, de uma

maneira ou de outra, esse espaço exterior e mítico. O continental, pelo contrário, não sente, não expressa essa variante de exílio na sua vivência. Poderemos falar, deste modo, de uma Utopia que pode ser assumida e interiorizada por cada açoriano? Por vezes, o nome Utopia a que nos temos vindo a referir pode significar os Estados Unidos, Canadá, o Brasil... E são sempre lutas, decepções e, não poucas vezes, retorno. A identidade cultural do habitante das ilhas prega-o à terra, através de símbolos, valores e mitos comuns; mesmo que na condição de emigrante.

## 3. Identidade cultural e autonomia

Noutro lugar, referimos que «em geral, o povo açoriano não possui uma identidade cultural comum a todo o arquipélago, muito embora haja elementos do quotidiano que fazem diferenciar este povo em relação ao continental» (4). De facto, cria-se uma espécie de solidariedade orgânica, segundo os termos de Durkheim, pela diferença do açoriano em relação com o continental. Talvez por isso mesmo poderemos falar de uma certa identidade cultural caracterizada por essa diferença. Mas existe também uma identidade diferenciada de uma comunidade estruturada/freguesia para outra, e de ilha para ilha.

A Autonomia radical, enquanto projecto político dos açorianos, pode, de facto, vir a nascer de uma tal dimensão de identidade. É evidente que me estou referindo a uma problemática geral, porque os dados da situação se modificam quando abordamos a questão das identidades sociais, isto é, da heterogeneidade dos interesses dos grupos e classes sociais nos Açores. Por enquanto, a luta pela Autonomia tem sido sempre referida a interesses políticos de determinados estratos sociais, e só de facto quando essa luta for redimensionada e colocada num quadro social mais vasto (embora falar-se de «interesse geral» ou «interesse nacional» não tenha função sociológica analítica alguma, a não ser num sistema de pensamento hegeliano e idealista) é que a Autonomia assumirá o seu carácter radical. Mesmo assim, tal luta autónoma, qualquer que seja a «guerra» a desencadear, não pode ficar limitada apenas às ilhas (quer Açores, quer Madeira). Um objectivo, compreendido desta forma, de autonomia regional deverá, assim, ser extensível a um processo de descentralização do próprio poder estatal. Interessa, neste sentido, conhecer as experiências e os limites desse processo em Itália e na Suíça, sem esquecer, pelo menos, a Jugoslávia. Há, portanto, também uma batalha pela autonomia a ser ganha no Continente, mas esta é uma discussão a ser tida, certamente, mas noutra ocasião.

## 4. A descentralização e o autogoverno local

Com o sistema autónómico e descentralizado (falo, neste caso, dos Açores) pretende-se essencialmente criar não só um limite eficaz ao poder do Estado centralizado em Lisboa, como também fornecer instrumentos a um autogoverno local para o desenvolvimento da comunidade açoriana em geral. De facto, o arquipélago açoriano, como afirmava Vicente Jorge Silva, encontra-se «ainda preservado da invasão de um capitalismo selvagem», este referido especialmente a uma

não planificada política de desenvolvimento turístico, industrial e financeiro, que criaria situações anacrónicas em relação ao carácter próprio das comunidades açorianas residentes em cada ilha.

Mas fundamentalmente as sucessivas batalhas pela Autonomia açoriana devem visar a substancialização de uma nova vida democrática onde a participação continua e activa das populações nas decisões políticas e administrativas da sua Região e a garantia dos direitos políticos de cada indivíduo sejam factos insubstituíveis. Sem um tal objectivo concretizado, a Autonomia será letra morta, mesmo que aprovada em Lisboa, de qualquer Constituição ou decreto-lei.

## 5. Evolução das ideias autónómicas nos Açores

Ao contrário do que afirmou Vicente Jorge Silva no artigo já referido, não foi durante a I República que se fez sentir a luta autónoma em São Miguel (e não foi apenas aqui...), nos Açores. Pelo contrário, foi já no século XVIII que uma das primeiras vozes se reclamava contra o «governo de humo só cabeça quasi estrangeira, e que só trata de si», propondo então um autogoverno para os Açores controlado pelos capitães-donatários. Era o padre António Cordeiro quem fazia uma tal proposta autónoma ao publicar a sua *História Insulana das Ilhas a Portugal Sujeitas no Oceano Ocidental* em 1717. Mas para não nos estarmos a prolongar na explanação de tais propostas e na sua crítica (5), remeto os leitores para o interessante e curioso estudo de José G. Reis Leite, sob o título *António Cordeiro e uma Proposta de Autonomia para os Açores no séc. XVIII* (1978).

Um século depois, em 1822, Albergaria de Sousa publicava a sua *Corographia Açorica ou Descrição Phizica, Política, e Historica dos Açores*, e afirmava aí que o «único systema de governo que pode fazer a felicidade d'estes bons Povos» é a constituição de um Senado-Soberano composto por cinco membros, três deles eleitos por cada «Departamento»: Ponta Delgada, Angra do Heroísmo e Horta (6).

Contudo, o processo de luta autónoma nos Açores tem as suas raízes mais profundas nos fins do século passado. Vivia-se então a crise do período regenerador da Monarquia Portuguesa em 1891, quando do Ultimatum. A luta, porém, contra o absolutismo e a centralização era, de facto, anterior a este período, como referimos, e gerou sucessivos tumultos, em especial na ilha de São Miguel e na ilha Terceira em 1821, um ano após a revolta do Sinédrio, que marca o início do consulado liberal, e em 1846, quando da Revolução da Maria da Fonte.

### 5.1. A crise de 1892-96

Mas é a questão do monopólio do álcool, apresentada no Parlamento em 1891, que iria provocar uma das mais importantes movimentações na história social dos Açores.

Aristides da Motta e Mont'Alverne de Sequeira foram dos nomes mais importantes na orientação deste movimento. A 19 de Fevereiro de 1892 era criada a Comissão da Autonomia no Teatro Micaelense, formada, entre outros, por Bettencourt Ataíde, Raposo de Amaral, M. Jacinto da Ponte, para além dos já citados Aristides da Motta e Mont'Alverne de Sequeira. Nesta comissão encontravam-se, lado a lado, progressistas, regeneradores

e republicanos, tentando conquistar uma Autonomia efectiva.

Publicava-se o jornal **A Autonomia dos Açores** e um hino, com nítida influência daquele que era cantado durante a chamada **Revolta da Maria da Fonte**, ecoava nas ruas de Ponta Delgada após a vitória da lista autonomista em 1894, do seguinte modo:

O clamor açoriano,  
Em sã justiça fundado,  
Pede essa ampla liberdade  
Que se deve a um povo honrado.

Para nós é vergonhosa  
A central tutela odiosa,  
Que em nossos lares recai.  
Povos! Pela Autonomia,  
Batalhai com valentia,  
Com esperança trabalhai!

Eia avante, Açorianos,  
É já tempo, despertai,  
Pela santa Autonomia  
Com denodo trabalhai!

Ao mesmo tempo que a ditadura franquista aprovava o Código Administrativo de 1895, considerado, já então, o mais centralista de todo este período, o significado de Liberdade confundia-se com o de Autonomia, e os primeiros símbolos da revolta surgiram. Pouco tempo mais tarde foi finalmente aprovado por Hintze Ribeiro e João Franco (este então ministro do Reino) o decreto de 1895 que concedia a autonomia administrativa aos distritos dos Açores que a requeressem por, pelo menos, dois terços dos cidadãos elegíveis para os órgãos administrativos. Assim, desde 1896 iam sendo sucessivamente eleitas as Juntas Gerais Autónomas de cada um dos distritos.

## 5.2. A descentralização na I República

Com a República, a descentralização administrativa era consagrada em lei, inclusivamente eram introduzidas disposições orçamentais que garantiam essa descentralização em relação aos Açores. Mas novas propostas para o alargamento da autonomia nas ilhas partiam do arquipélago açoriano para ecoarem na Madeira. Era o ano de 1922, originando fortes movimentos autonomistas solidários na Madeira e nos Açores que tentavam reformar os estatutos das Juntas Gerais Autónomas dos dois arquipélagos. Este movimento haveria, no entanto, de morrer lentamente, em grande parte devido à situação geral no país, mas também porque pouco claros eram os seus objectivos políticos, para além do facto de ser mais fraca a mobilização da população, comparativamente com o movimento que se havia feito sentir em 1892-1894.

## 5.3. Situação nos «distritos autónomos» durante o Estado Novo

Com o advento do Estado Novo, a autonomia permanecia escrita no papel, mas a prática era outra, desvirtuando o próprio Estatuto dos Distritos Autónomos de 1939, republicado, com algumas alterações, no Decreto-Lei n.º 36 453 de 1947. José Bruno Carreiro afirmara mesmo que «a situação não é de autonomia — é de qualquer coisa muito parecida com asfixia. Não só se encontram vedados o incremento da riqueza e o melhoramento da economia local, apontados pelo Estatuto às Juntas como normas da sua acção, não só tudo isso lhes fica vedado, como se caminha para a ruína de alguns dos principais serviços ou interesses distritais, designadamente o das Obras Públicas» (7).

Fora das fronteiras da ANP, a actividade política da esquerda nos Açores foi extremamente importante, principalmente, quando em 1969 Melo Antunes elaborou a «Declaração de Ponta Delgada para uma Candidatura Independente às Eleições para Deputados» que veio a dar origem ao Movimento Democrático de Ponta Delgada, constituído, entre outros, por



Atlântico: a moldura que tolhe a evasão e ao mesmo abre a perspectiva para dimensões ilimitadas

Mário Mesquita, Borges Coutinho, Eduardo Pontes e Manuel Barbosa. Seria efectivamente Ponta Delgada um dos distritos que teria mais votos para a Oposição Democrática do que os outros (22,2 por cento), apesar de todas as fraudes cometidas. Em Angra do Heroísmo singravam diversos e sucessivos movimentos culturais, que cobriam de certa forma a ausência de uma qualquer forte organização política de oposição ao regime de Salazar/Caetano.

Contudo, a luta pela autonomia nos Açores, que havia praticamente morrido durante o «Estado Novo», reacendeu-se após Abril de 1974, e com uma dimensão que nunca antes houvera tido, surgindo sucessivos movimentos políticos com projectos de diferente caracterização e, de certa maneira, com um peso efectivo na vida política bastante fraco, como se veio a provar mais tarde, tais como: Movi-

mento para a Autonomia do Povo Açoriano (MAPA), Liga de Acção Patriótica Açoriana (LAPA) e Frente de Libertação dos Açores (FLA).

## 6. Pensar a autonomia hoje

Não cabe agora aqui abordar criticamente, mais uma vez, as estratégias dos partidos e organizações políticas nos Açores. Aliás não me propus fazê-lo neste artigo, como referi de início. Tentei, antes, demonstrar os Açores como um dado cultural específico, onde a Autonomia possui uma dimensão que atravessa toda a estrutura social, e a insularidade é sentida numa vivência comum. É nessa comunidade que são definidas as **relações sociais** dos indivíduos, partilhando as suas instituições básicas, criando uma certa consciên-

cia de comunidade em cada um dos seus habitantes e vizinhos e, por consequência, o seu carácter emotivo.

Descentralização do Poder, Região e Autonomia são, assim, objectivos de luta que, se levada a cabo profunda e radicalmente, conduzirá à formação de um importante movimento social e que necessariamente fará parte de uma ruptura na percepção colectiva da sociedade açoriana, e na sua própria estrutura social. Tal luta também só terá significado quando o espaço social de vivência e de percepção do mundo mantiver a sua **especificidade** relativa aos Açores, cuja problemática foi equacionada por José Enes do seguinte modo:

«O Atlântico das Ilhas não é como o que banha o litoral do Continente, apenas um chamariz de mistério e uma evocação de distâncias. Ele constitui para estas montanhas pequenas, que imergem da amplitude das águas, a moldura, sempre variada é certo, mas sempre constante, que tolhe ao habitante a evasão e ao mesmo tempo que lhe abre a perspectiva para dimensões ilimitadas, o obriga a concentrar-se e a valorizar as suas possibilidades e os recursos do meio» (8). ■

(1) — Vicente Jorge Silva: «Autonomia Insular — Uma Batalha Perdida Pela Esquerda» in *Gazeta do Mês* n.º 3, Julho de 1980. Lisboa, pags. 4 e 5.

(2) — Jorge Vieira Pimentel: «Islenogias — 3: Açores — a Procura duma Alma» in *Açores*. Ponta Delgada.

(3) — Luís Ribeiro: *Subsídios para um Ensaio sobre a Açorianidade*. Insula. Angra do Heroísmo 1964. pg. 52.

(4) — António Brandão Moniz: «A Cultura Açoriana e Investigação Sociológica» in *Memória da Água-Viva*, n.º 4, Junho 1979. pg. 2.

(5) — Já tínhamos abordado tal assunto a propósito da crítica ao estudo de José G. Reis Leite sobre António Cordeiro, na revista *Memória da Água-Viva* n.º 4, já citada.

(6) — J.S. d'Albergaria de Sousa: *Corographia Açórica*. J.N. Esteves. Lisboa 1822. pg. 31.

(7) — José Bruno Carreiro: «A Autonomia Administrativa dos Distritos das Ilhas Adjacentes» in *Insulana*. Instituto Cultural de Ponta Delgada. vol. VIII n.º 1/2, 1952. pg. 39.

(8) — José Enes: «Açorianidade de Roberto de Mesquita» in *A União* (supl. Pensamento) de 2/1/1954. Angra do Heroísmo. pg. 3.

TEATRO NACIONAL  
DE S. CARLOS, E.P.

## TEMPORADA INTERNACIONAL DE ÓPERA

EPOCA DE PRIMAVERA  
1981

Quinta-feira, 25 de Junho  
às 20.30 horas  
Sábado, 27 de Junho  
às 16 horas

A Ópera em 4 actos  
de G. VERDI

## «O TROVADOR»

Elenco:

Fiorenza Cossotto, Adelaide Negri, Bruno Rufo, Matteo Manu-guerra, Ivo Vinco, Lía Altavilla, António Silva, José-Manuel Coelho

Direcção Musical:

García Navarro

Encenação:

Giuseppe de Tomasi

Cenografia:

Ferruccio Villagrossi

ORQUESTRA DO TEATRO DE S. CARLOS  
SOLISTAS DO TEATRO DE S. CARLOS  
CORO DO TEATRO DE S. CARLOS

Terça-feira, 30 de Junho  
às 20.30 horas

QUARTA E ÚLTIMA RÉCITA  
DA ÓPERA

«O TROVADOR»

no COLISEU DOS RECREIOS

# BMP

## 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

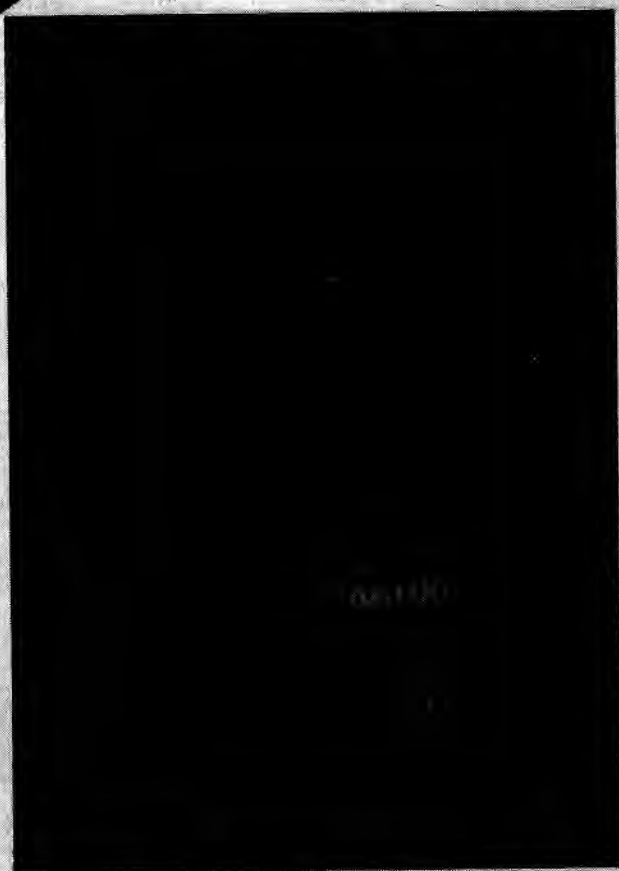
NOVELISTAS E CONTISTAS PORTUGUESES  
DO SÉCULO XVII E XVIII  
selecção de  
JOÃO PALMA FERREIRA

ALEXANDRE DE GUSMÃO  
CARTAS

inm IMPRENSA NACIONAL - CASA DA MOEDA

2.ª EDIÇÃO \*

\* Condições especiais para assinantes dos Cadernos



um indispensável  
elemento de consulta  
para melhor conhecer  
3/4 da humanidade

Distribuição CDL

Edição Ticontinental Editora Lda.  
Calçada do Combro, 10-1.º — 1200 Lisboa

Tel. 320650

## CONCURSO DE FOTOGRAFIA

### «O CONCELHO DE BEJA, HOJE»

Iniciativa da Câmara Municipal de Beja destinada a amadores e profissionais.

Exposição de trabalhos de 7 a 17 de Agosto.

O regulamento do certame será enviado pelo Gabinete de Imprensa da Câmara de Beja a quem o solicitar.

## Sobreversões

### O bêbedo e a aranha

Nuno Júdice

No princípio eram as trevas; deus veio e fez a luz, mas não eliminou as trevas. Nasceu então um «western» que tem, em fundo, a eternidade e cuja acção corresponde à luta entre os filhos da luz e o filho das trevas, Satã. Mas vou passar sobre essa luta eterna para não fazer a figura daquele bêbedo que saíra de uma taberna para urinar numa altura em que chovia; como, ao acabar de urinar, continuava a ouvir o ruído da água no chão, julgou que ainda não acabara e manteve-se quieto muito tempo até que, por fim, «levantou os mal despertos olhos ao Céu e disse, falando com Deus: Senhor, se é vontade vossa, e convém ao vosso santo serviço, aqui estarei urinando por toda a eternidade». («Hora de recreio», Lisboa, 1754). Abandono, assim, a embriaguez teológica para descer a este mundo e verificar dois inquietantes testemunhos sobre o que nos está destinado **post lucem**.

São os casos de Goethe e de Pessoa que, antes de morrerem, tiveram um reflexo análogo: o primeiro pedindo mais luz e o segundo os óculos. Quererá isto dizer que a morte, em vez de nos conduzir ao esplendor da luz eterna, nos devolve ao tenebroso caos inicial? Deixo a interrogação, mas constato que nesse instante decisivo algo se apaga, deixando o homem às escuras, cortado do mundo exterior, da realidade, dos outros. Perdendo a visão de fora continuará a ver para (e por) dentro?

Falta-nos, para responder à pergunta, o testemunho de Lázaro. A literatura, é certo, tem procurado colmatar essa omissão — uma novela russa do século passado mostra-nos que esse regresso da morte é uma experiência pelos menos dolorosa. Dedutivamente, limito-me a acertar a observação ficcional pela lacuna evangélica e a dar à história o seu fim nada feliz (notando, de passagem, outras ausências no texto bíblico — por exemplo, que terá sucedido aos noivos de Canaã? Terão tido muitos filhos, vivido muitos anos, etc?) — e concluo que o homem pouca vantagem terá em possuir o conhecimento da morte.

Mas as aproximações ao problema não faltam. Infelizmente, e uma vez falhada a que seria a entrevista do bi-milénio («Repórter Y ouve Lázaro»), estamos limitados à pura especulação mais ou menos coerente, entre a mitologia, a religião e a filosofia.

Ponho a última de lado. A voga do materialismo, lançado por Marx, no século passado, veio desvalorizar grandemente as tentativas espiritualistas, ressaltando Heidegger cuja metafísica conseguiu recompor o pensamento moderno do abalo produzido pela histórica frase de Zarathustra (não, não a vou repetir...)

Também a religião de pouco me serve. Passado o furor uterino da escolástica (que apenas persiste em alguns esforçados releitores de S. Tomás de Aquino), o percurso institucional da Igreja tende a uma cada vez maior racionalização, autêntico absurdo que deixa para zonas marginais e degradadas da sociedade a vivência do sobrenatural. Sintoma desta doença oculta é a falta de milagres — dos autênticos, reconhecidos canonicamente.

É certo que o milagre é uma arma de dois gumes. Servos do demónio, como Simão o Mago, dele se serviram para arrastar crédulas multidões. Mais subtil, o seu discípulo Menandro limita-se a prometer aos seus seguidores a inalterabilidade dos órgãos humanos mediante um

banho mágico, e tal é o desejo de imortalidade no homem que a sua escola fez fortuna nomeadamente através dos segredos da Alquimia.

Fugindo a estes sinuosos meandros, a mitologia apresenta-nos soluções que, nem por serem mais simples, deixam de constituir novas aberturas para o mundo enevoadado das imagens iniciais. Volto ao gesto de Pessoa à hora da morte, pedindo os óculos para dissipar essa névoa e, eliminando a miopia do homem perante o mistério, ver claro. Em «O Marinheiro», no quarto de um castelo antigo, três donzelas velam um caixão com uma donzela dentro. Temos o privilégio — nós, leitores — de ouvir o que elas dizem, e digo o privilégio porque essas veladoras são criaturas que raro se dignam descer a este mundo. Quase no fim, uma delas — a Primeira — diz: «Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer... Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?»

Um poeta francês, Jules Laforgue, cuja importância um Pound não se cansa de sublinhar, tem um poema de 4 versos chamado «Nocturno»: nele, pensando no Sol agonizante, o poeta sente a respiração ofegante, tem medo, comprimindo a testa com o dedo; mas em frente três raparigas, conversando, bordam na claridade clama da lâmpada.

Sobrepondo Pessoa e Laforgue, encontramos uma identidade entre as três donzelas de um e de outro, com a diferença de que Laforgue não ouve o que elas dizem, as suas «frases confusas, um pouco longas»; e Pessoa, com o ouvido mais apurado, as ouve perfeitamente.

As «senhoras», como malcriadamente lhes chama Álvaro de Campos, são provavelmente as três Parcas — o que explicaria o medo de Laforgue, a quem bem cedo elas cortaram o fio da vida (era Átropos que se encarregava da tesoura) — filhas da Noite; e a lâmpada de Laforgue como a vela de Pessoa nos situam na noite infernal do pesadelo, talvez mais doce em «O Marinheiro» apesar do caixão com a donzela.

E a aranha? Para lá da relação metonímica com o bordado em Laforgue ou com o tecido confuso e longo das frases das veladoras, o que aqui sobressai é a dessexualização da mulher-Aracné. É uma imagem castradora que fica bastante bem à misogenia dos dois poetas referidos.

A sua devoção pelas Parcas-aranhas-mães temíveis lembra-me um outro excêntrico das primeiras heresias, Valésio, a quem o clima escaldante da Arábia dava uma forte disposição para o amor. Seguindo o exemplo de Orígenes, Valésio cortou o mal pela raiz dando origem à seita dos Eunucos. Não contentes com usar a persuasão para propagar o santo remédio, passaram a considerar um dever indispensável de caridade cristã mutilar quem lhes caía nas mãos; as poucas informações sobre eles devem-se, logicamente, ao terror dos viajantes que, chegados ao seu território, passavam de largo. Caso algum leitor desprevenido lhes caia nas mãos, recomendo-lhe que branda como argumento **pro membro** o nono Cânone do Concílio de Niceia.

Mas o que é inesperado — e com isto termino — é a conversão do medo e do sonho-pesadelo perante essas mulheres frias e enleantes em amor. Amar a aranha, eis o que seria «normal» num Lautréamont — em Antero, volto a dizer, é inesperado:  
*«Eu amo a vasta sombra das montanhas,  
Que estendem sobre os largos continentes  
Os seus braços de rocha negra, ingentes,  
Bem como braços colossais de aranhas.»*



# Lembrança do encantado

Irineu Garcia

«Burocratizei-me para escrever minha obra ordenadamente», confidenciou um dia o escritor e diplomata João Guimarães Rosa a um velho amigo desde os tempos de Barbacena. O que o beirão brasileiro (mineiro) não somava nas suas conjecturas era a dimensão que tomara sua obra.

Há 25 anos, quando apareceu **Grande Sertão: Veredas**, o crítico Agripino Grieco, que era um demolidor, mas honesto, considerou a obra arrastada, quase insuportável. O excelente romancista Adonias Filho achou-a um equívoco literário.

Muitos anos depois, ou melhor, recentemente, a escritora Eliane Zagury alertou para que, pela primeira vez na literatura brasileira, o conflito da crítica não era sobre personagens, moral, narrativa ou gramática. O enfoque era da linguagem caipira ou supercaipira, transformada em língua literária. Houve sérios defensores de que Guimarães Rosa tentava ressuscitar, ou estava ressuscitando, palavras do galego-português, perdidas no sertão brasileiro.

Agora, com a publicação no Brasil da correspondência do autor com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, confessa Guimarães Rosa com refinado humor, ou mesmo na base da gozação, que no **Grande Sertão** tem trechos inteiros em que apenas mudou a grafia, do italiano, da **Divina Comédia** ou do **Cânticos dos Cânticos**. Palavras, inúmeras, que ele mesmo não saberia explicar, pois reco/here em conversas com um vaqueiro no sertão.

No 25.º ano da publicação do seu livro mais importante, Danusia Barbara informa pelo **Jornal do Brasil** que, computando-se livros, teses, artigos, glossários e conferências, já são mais de mil os estudos conhecidos sobre a obra de Guimarães Rosa.

Na comemoração das bodas de prata do grande livro, o acadêmico Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) abriu o curso anual da Academia Brasileira de Letras falando sobre o acontecimento. A motivação está sendo bem aproveitada para lembrar o grande escritor, mas o poeta Carlos Drummond de Andrade registou na sua coluna que a casa onde morou Guimarães Rosa em Barbacena, quando era capitão médico da Polícia Militar, foi demolida nos últimos dias de Maio para dar-lugar a um edifício de 11 andares. Informado da destruição iminente do prédio, um operário, presidente do Sindicato dos Tecelões, pediu à Prefeitura e ao Governador de Minas que preservassem a casa do escritor. Era tarde, e o secretário de Educação e Cultura de Barbacena não tomou conhecimento.

Drummond conclui sutilmente: **Oh, a memória nacional...**

Mas lembrando Guimarães Rosa, por acaso vem à lembrança numa imagem fotográfica: o poeta Augusto Frederico Schmidt, subindo a Rua Marconi, em São Paulo, pára em frente da Livraria Teixeira, onde havia uma pilha em espiral de **Sagarana** (livro admirável) e, colocando a mão em cima, num gesto teatral, como ele gostava, sentenciou uma verdade crítica: **Um dos maiores monumentos da literatura brasileira.**

Guimarães Rosa morreu há 14 anos, mas está vivo ou, por outra, ficou encantado, como ele costumava dizer contestando a morte. Vai ver que ele é hoje um elegante Ipê Roxo, adornando um canto do Vale do Uruçuia, na solidão das suas Gerais.

## Arte e Soçaito

Pietro Maria Bardi é um brasileiro nascido em Roma, que há muitos anos dirige com exemplar probidade, talento e competência o **Museu de Arte de São Paulo (MASP)**. O maior e mais rico museu brasileiro, com um acervo precioso no qual tem mais de uma centena de quadros que vêm correndo o mundo em exposições como na Orangerie do Louvre, na Tate Gallery, em importantes museus da Alemanha, Bélgica, Suíça, Holanda, Itália e

Japão, bem como no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque. O MASP, em boa parte graças ao entusiasmo e dedicação de Bardi, é hoje um museu de renome mundial, com um verdadeiro tesouro.

Bardi sempre soube capitalizar em benefício da instituição que dirige. Quem tiver um relacionamento profissional com ele sentirá isso facilmente, e os bons críticos de arte do Brasil, e alguns europeus e americanos, sabem disso muito bem. Mas o personagem em questão é um europeu culto e muito bem educado, e não tolera indelicadezas, grosserias. Daí o relato de um facto e no final o azedume bem humorado de Bardi.



João Guimarães Rosa em 1956, ano do **Grande Sertão: Veredas** — é o cavaleiro do centro, de chapéu colonial, prestes a internar-se pelos Gerais em boa companhia

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) procurou o MASP para que o mesmo fosse o apresentador, em São Paulo, da Convenção dos seus correspondentes espalhados pelo mundo. Bardi ficou encantado, pela repercussão, o número de personalidades e sobretudo a projecção que daria ao MASP, não obstante a trabalhadeira, pondo em destaque que o museu nova-iorquino mandaria uma exposição de quatro mestres: De Chirico, Max Ernst, René Magritte e Joan Miró.

Tudo combinado, o MASP reservou a melhor sala e acautelou demais providências. De início teve o problema alfandegário, que foi no Aeroporto de Viracopos, em Campinas, distante 90 quilômetros de São Paulo. Uma grande quantidade de caixas entraram pela noite adentro, funcionários do MASP, do MOMA e mais um cônsul norte-americano. Até aí tudo bem, sabemos como as alfândegas em todo o mundo são rigorosas, e têm lá suas razões. O segundo problema, o catálogo, que é feito pelo anfitrião, e que é ponto de honra para qualquer exposição de categoria. Inicialmente tinha sido prometido o patrocínio do catálogo pela Fundação Bienal de São Paulo, mas depois recuaram. Bardi acabou por superar o entrave e apresentou um catálogo sem a pompa que ele imaginou, mas digno. Houve o coquetel da Convenção e a abertura da exposição. Segundo a Imprensa tudo correu na melhor organização e bom gosto, como tudo que o MASP costuma fazer pela batuta de Bardi.

Terminada a cerimônia, Bardi já tinha mobilizado uma brigada de raparigas políglotas para ciceronear os ilustres visitantes, para onde quisessem ir e em particular a visita à Pinacoteca, que é um mínimo de retribuição ao hospedeiro, mas isso não aconteceu. Nem um só dos convencionais, nem o presidente ou director do MOMA, lá apareceu. Já estavam convidados desde a chegada para regabofes de iguarias tropicais em casas de circulantes

membros do soçaito paulistano, por certo entremeados de alguns cariocas e mineiros. Então Bardi não titubeou: fez um longo relatório que foi publicado no suplemento **Folhetim da Folha de São Paulo**, desopilante sua vesícula, concluindo com uma ponte de humor bem no seu estilo: **O que me leva, como museógrafo não diplomado, a concluir este caudal de jermiadas que «tutto il mondo è paese». é que há intrusos no setor Arte, tanto dentro dos nossos limites geográficos quanto fora deles. Pude constatar mais uma vez que neste «divertissement» Arte o indispensável é estirpar os melancólicos elementos do soçaito que na verdade nos States dão dinheiro aos museus, ao contrário do que aqui se passa. No caso em pauta, o director do Moma mereceria o presente de um «Galateo» de Monsenhor Della Casa.»**

## Legado de um mestre

Um artigo digno de registo publicado no caderno especial do **Jornal do Brasil** e assinado pelo prof. Hélio Jaguaribe, decano do Instituto de Estudos Sociais, no Rio de Janeiro. Com a abertura política que vem se processando no Brasil, lembra Jaguaribe a possibilidade de agarrar e defender o projeto político brasileiro de Francisco Clementino San Tiago Dantas.

Advogado dos mais brilhantes que o Brasil já teve, político sem preocupação eleitoreira,

novamente no presidencialismo. San Tiago morreu poucos meses depois da deposição do Governo Goulart. Estava enfermo de velha data.

Sua última contribuição literária foi uma conferência sobre o **Don Quixote** de Cervantes, intitulada **Nossa Realidade Ibérica**, reunida numa plaquete. É um estudo de comportamentos, gratificante para quem tenha sensibilidade. Uma obra-prima.

O professor San Tiago Dantas parece ter programado sua vida em três partes: o saber, a independência financeira e o poder. É possível que não tenha atingido o terceiro patamar pela interrupção da morte. Mas se vivo fosse e não atingisse, seria uma pena, pelo muito de inteligência e esperança que ele transmitia.

## Baixo contínuo

Badaladíssimo o lançamento do álbum **«Os Quatros Mineiros»** (Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos), lançado pela Som-Livre no Rio de Janeiro. Fernando, Otto e Paulo são escritores e mais ou menos conhecidos dos portugueses que gostam de ler. Hélio é um grande médico, com um livro de poemas extraviados, e tem um texto excelente. ■ Hipóteses de ser editado em Portugal **«Revolução do Cinema Novo»** de Gluber Rocha, Ed. Alhambra, em co-edição com a Embrafilme. Assim é no Brasil. ■ Continuando a sua série de **Encontros**,

professor brilhantíssimo em várias cátedras, jornalista, financista, escritor. Colaborou com o segundo Governo do Presidente Vargas, que o indicou para a Corte Permanente de Arbitragem de Haia (1952). Filia-se ao Partido Trabalhista Brasileiro em 1955, do qual seria o principal doutrinador. Jânio Quadros o nomeou embaixador na ONU em 1961. O Gabinete Tancredo Neves (breve fase parlamentarista) o fez ministro das Relações Exteriores, quando foram reatadas relações com a URSS. O Presidente João Goulart o indicou para Primeiro-Ministro, mas foi recusado pelo Parlamento. Posteriormente o Presidente o nomeou seu ministro da Fazenda, já

que já contou com a participação de John Kenneth Galbraith, Raymond Aron, Gilberto Freyre, Maurice Duverger e Afonso Arinos, a **Universidade de Brasília** anuncia os próximos convidados: Leszek Kolakowski, Karl Popper, René Dubois, Daniel Bell, Milton Friedman. Claude Lévy-Strauss, Henry Kissinger e Jean-Jacques Servan-Schreiber. ■ 13 de Junho, dia de Santo António e natalício do poeta Fernando Pessoa, foi o dia escolhido para a chegada de Bento Manuel, filho do escritor João Ubaldo Filho e de Berenice, novos residentes lisboetas. Nasceu com foguetes, sardinhas, sangria e muito calor!! Lisboa fazia 43 graus! ■

## 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



Albânia, terra da «bessa», onde os limites da morte recuam

## Ismail Kadaré e o soro do amor

Com *O crepúsculo dos deuses da estepe*, recentemente lançado em França, Ismail Kadaré confirma os seus dotes excepcionais de prosador. Ele é o maior romancista albanês do momento, aliás já traduzido para português (*O general do exército morto*).

Yann Queffélec

Vinte e sete de Março de 1981: o escritor albanês Ismail Kadaré é suposto participar na rubrica televisiva francesa «Apostrophes» para que foram igualmente convidados William Styron e Italo Calvino. Mas acabará por não aparecer. Curiosamente o responsável da emissão, Bernard Pivot, fecha-se em copas sobre esta finta.

A política tem acessos de humor. Dias antes da emissão Kadaré tinha sabido de um impedimento de tomo. William Styron é americano. Ora bem, segundo a lei nacional um intelectual albanês não pode surgir no pequeno «ecran» ao lado de um «yankee», que é «agente do imperialismo»; ou de um soviético, «agente do socialismo desestalinizado»; ou de um chinês, «agente do revisionismo» e cidadão de um Estado que não quer nada com a Revolução; ou de um chileno, símbolo forçado do fascismo... por outras palavras, de quem quer que esteja ligado, pela nacionalidade ou pelas ideias, aos «estrangeiros», trãnsfugas e sabotadores do marxismo em estado bruto. Por menor eloquente: a Albânia é hoje o único país do mundo a pôr Estaline e Deus no mesmo pé de igualdade.

Por tais motivos, tão subtis como a disciplina alimentar inerente às religiões, *O crepúsculo dos deuses da estepe*, último romance de Ismail Kadaré, fez uma entrada quase despercebida na actualidade literária francesa. A partida é uma lenda albanesa, um «fabliau» mórbido e sibilino que vai determinar os acontecimentos e unificá-los a uma luz irreal, mortíca, caída como algo de podre no próprio clima da narrativa.

Uma mãe hesita em casar a filha «para lá das sete montanhas», com medo de que ela não regresse nunca mais. Constantin, o filho mais novo, compromete-se a trazer Voruntine de volta sempre que seja possível. Morre porém na guerra, traído involuntariamente a palavra dada, a «bessa». Só que na Albânia a «bessa» faz recuar os limites da morte e Constantin vai ressuscitar durante o tempo suficiente para cumprir o prometido e trazer Voruntine junto da mãe. Chegado diante da igreja, sentindo a súbita urgência de meter-se outra vez na sepultura, abandona a irmã com estas palavras: «Continua, que eu tenho aqui que fazer.»

### Variola e subversão

Esta é a lenda onde Kadaré faz nascer e crescer uma crónica a meia voz, entre o «an-



Kadaré, com um pé na lenda e outro no quotidiano

dante» e o «scherzo». Uma personagem — uma única! — em busca de autor e identidade: Moscovo! Moscovo na sua implacável monotonia, «cintilar de neve como um mundo mortalmente gelado»; Moscovo no seu torpor saturniano, com a sua majestade escarninha e as suas bebedeiras, os seus escritores desnacionalizados que a recordação da língua natal obsidia e que jogam mecanicamente pingue-pongue nas traseiras das casas de repouso, desesperados por terem esperado Godot tempo de mais.

Sobre este universo barroco à deriva no drama ideológico, um escritor albanês passeia o seu olhar indeciso. Estudante do célebre Instituto Gorki, transforma-se no observador evasivo de uma vida quotidiana onde a paranóia política é cultivada, aceite pela população em bloco. Em 1958, depois de certos Prémios Nobel, que farsa aquele «caso Pasternak»! De um dia para o outro o nome do renegado era varrido das ondas em proveito de uma eventual epidemia de variola apoiada numa ambígua palavra de ordem sanitária: «Vacina-te, vacina-te», diziam. Sim, mas contra quê? Contra a variola ou contra a subversão de que Pasternak acaba de dar tão triste exemplo?

O narrador, ele procura antes de mais imunizar-se contra o tédio. Um soro radical: o amor. O amor que ele partilha com Lida leva-o a fingir a morte para converter alguns sentimentos nebulosos em paixão. Dando-se como desaparecido, joga então o jogo de uma ausência que o mitifica e renuncia à vida em carne e osso. A partir daí o romance torna-se sonho, enigma, e povoa-se de «palavras-chave». Também ele agora lendário, o narrador só voltará junto de Lida para dizer-lhe adeus segundo a fórmula inovada por Constantin: «Continua, que eu tenho aqui que fazer».

Patrice de La Tour du Pin condena a morrerem de frio «todos os países que já não têm lenda». A Albânia está longe dessa morte. ■

Exclusivo «Le Nouvel Observateur» — JL

## APE prepara o II Congresso de Escritores (para o fim do ano)

Uma alínea dedicada à proposta de resolução de casos concretos da vida socioprofissional do homem de letras está inscrita no temário-base do II Congresso de Escritores Portugueses, previsto em princípio para Dezembro deste ano, o mais tardar Janeiro de 1982 — apuro o «JL».

O Congresso será em Lisboa e deverá durar três dias, não tendo ainda local marcado (a Reitoria da Universidade Clássica poderia ser uma das hipóteses). Estão em formação três Comissões, de Honra, Organizadora e de Imprensa, com vista ao bom andamento dos trabalhos. A Comissão de Honra, apurou também o «JL», vai ser bastante ampla, abrangendo figuras da literatura portuguesa oriundas de vários quadrantes estéticos e ideológicos. Alguns nomes conhecem-se já: os de Augusto Abelaira, Urbano Tavares Rodrigues e Pedro Tamen, por inerência de funções (são, respectivamente, presidentes da Assembleia Geral, Direcção e Conselho Fiscal nos actuais corpos gerentes da Associação Portuguesa de Escritores), e ainda José Gomes Ferreira, Maria Velho da Costa — anti-

gos presidentes da APE —, Miguel Torga, Óscar Lopes, Paulo Quintela, Jacinto do Prado Coelho, Carlos de Oliveira e Fernando Namora.

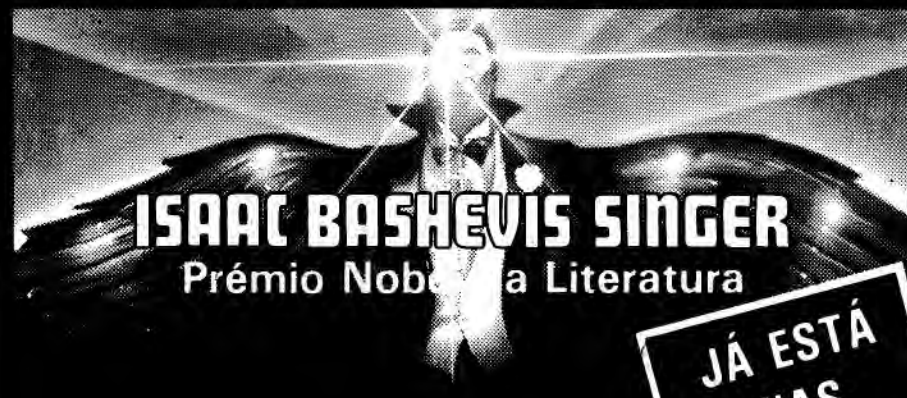
Da Comissão Organizadora farão parte oito a nove nomes, entre eles os de Carlos Eurico da Costa (presidente), Alexandre Babo, Maria Lúcia Lepecki e João de Melo. Esta estrutura accionará directamente a Comissão de Imprensa uma vez posta em marcha a complexa máquina do Congresso.

No pensamento da actual direcção da APE está a realização de uma série de manifestações culturais complementares — poesia, teatro, sessões de autógrafos.

O temário-base, provisório, estende-se por quatro pontos: problemas estético-literários; análise da Literatura Portuguesa depois do 25 de Abril; as Literaturas de Língua Portuguesa; e os problemas socioprofissionais do escritor português, estudados com vista à resolução de problemas concretos.

Primeira reunião da Comissão Organizadora: já no próximo dia 25, em instalações da APE. ■

### 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 inferno e os anjos

José Vaz Pereira

TV é tela na semiobscuridade da sala de estar. Pode libertar imagens de evasão ou pesadelo, de cultura ou embrutecimento.

Sacudindo o panorama do «já visto», com alguma coragem, a RTP-2 programou para várias noites de sombras do passado **Hitler, um filme da Alemanha**, de Hans-Jürgen Syberberg. Já há um bom par de anos, fez-se um inquérito em França sobre Hitler. Pois a maior parte dos jovens, não obstante a ocupação da França de 1940 a 1944 pelas tropas nazis, responderam pura e simplesmente: «Hitler? Connais-pas!»

Em parte o filme de Hans-Jürgen Syberberg vem lembrar que não poderemos ignorar em demasia uma presença tão óbvia na História da Europa Contemporânea. As pessoas que têm hoje quarenta anos nasceram ainda na época de Hitler, quando o seu poder estava no zénite. O Führer não foi um fantasma, existiu e foi fotografado, no meio de raparigas de tranças loiras, em agfacor. Os espetáculos em Nuremberg, com todos os rituais do Partido Nacional-Socialista, provaram que, apoiado por Speer, Adolfo Hitler foi um dos



Jaclyn Smith, Kate Jackson e Farrah Fawcett-Majors, «anjos» de dedo no gatilho e boa mão para o «karatê»

grandes «metteurs-en-scène» da História. A sua concepção de grandiloquência e retórica só tinha paralelo em Cecil B. de Mille.

É conhecido, por exemplo, o «show» que representava a chamada dos que tinham tombado para sempre durante o «putsch» de Munique, onde Hitler fora derrotado. Num vasto palco, face aos SS e aos SA reunidos com os seus estandartes e as suas insígnias, enquanto uma chama simbólica ardia numa pira e um rolamento de tambores se fazia ouvir, procedia-se à leitura, um por um, dos nomes dos que haviam caído em Munique, «pela honra, pela Pátria e pelo Führer». Hitler sabia que a política era um complemento do teatro.

É ainda Speer que conta que no início dos anos 30, quando se tratava da conquista do poder, e se realizavam imensos comícios nazis por toda a Alemanha, o avião de Hitler, de cor branca, costumava sobrevoar os recintos apinhados de multidões, iluminado pelos focos convergentes de potentes projectores, criando um ambiente de euforia e de messianismo, como o Deus que descia à terra para os discípulos escutarem a palavra do Mestre.

A tese básica de Hans-Jürgen Syberberg é negar a «geração espontânea» do ditador do III Reich. Mais do que um agente, Hitler foi um resultado. De um condicionalismo e de um circunstancialismo muito especiais, em que o espectro da derrota de 14-18, a crise económica, o desemprego e a necessidade que a burguesia humilhada tinha de um «leader» desempenharam um papel muito importante. Mas o fenómeno hitleriano parte também de certos dados culturais, e disso Syberberg dá uma nota inquietante. Mas duvida-se que a TV seja o veículo ideal para um filme como **Hitler**. Talvez só o cinema, e mesmo esse lentamente, para que, pelo menos, a leitura das legendas se aproxime do ritual da versão em alemão.

## Os Anjos de saias

**Os Anjos de Charlie** é nova série na TV, com três detectives femininas telecomandadas à distância por um homem que nunca aparece, Charlie, e admoestadas por um investigador de secretária que se queixa de que elas estragam o material da empresa, principalmente as viaturas. Nos EUA, país de origem da série e onde se estudam estas coisas até ao infimo pormenor, parecem ter chegado à conclusão que a grande audiência das aventuras das três lindas e desembaraçadas raparigas se inclui no mercado dos «pre-teens», isto é, os menores de dez anos.

Talvez por isso, talvez por os meninos gostarem das meninas (Farrah Fawcett, Jaclyn Smith e Kate Jackson), os telefilmes que compõem **Os Anjos de Charlie** são simplistas, apenas esboçados, com uma grande preocupação de... superficialidade, sem densidade psicológica, como se caracteres duma banda desenhada primária tivessem «saltado» para a imagem real. E a série dá sempre mais a sensação de humor do que a sensação de perigo e os bandidos sucumbem ao charme das três heroínas para depois apanharem pancada (todas elas são inevitavelmente judocas e aplicam golpes de «karatê») quando menos esperam.

Tal como em **Dallas**, tudo é feito depressa e sem tempos mortos, com acção que se farta, pois as pessoas não precisam de pensar mas apenas de olhar para lá. É possível até que **Os Anjos de Charlie**, pelo tom de brinquedo que assumem, ultrapassem o mercado etário a que estão destinados. Não se deixa de gostar de brinquedos — ou de bonecas — aos dez anos.

## Grandes manobras com grandes estrelas

Em Julho a RTP vai consagrar um ciclo às «Grandes Estrelas». Mas alguns desses filmes carregados de vedetismo são também resultado do trabalho de excelentes cineastas. É o caso de **Um lugar ao sol**, de George Stevens, que, tanto como pela presença de Elizabeth Taylor e Montgomery Clift, vale pela maneira como o director faz do encontro entre um jovem ambicioso e uma rapariga rica («uma tragédia americana»). Talvez nenhum plano sintetize melhor o cinema USA do que esse de Montgomery Clift, de blusão, numa auto-estrada, pedindo boleia enquanto um cartaz gigante anuncia um empreendimento fabuloso, com oportunidades para todos. «To seek money and position», procurar dinheiro e uma situação, era a maneira como Stevens via o sonho americano e o traduzia em filmes como **Um lugar ao sol** (dia 9).

A mesma série inclui **Paragem de autocarro** («Bus Stop»), de Joshua Logan, onde Marilyn Monroe, Chérie, seduz um «cow-boy» (Don Murray) que cita Lincoln e bebe um litro de leite sem tirar o gargalo da garrafa da boca; **Tudo isto e o Céu também**, de Anatole Litvak, respeitável melodrama com Bette Davis no auge da sua forma de heroína atormentada; e **As grandes manobras**, de René Clair, brilhante exercício sobre a vitória e a derrota de um herói stendaliano, com Gérard Philipe, Michelle Morgan e — ohlala — Brigitte Bardot (dias 16, 23 e 30).

Aos sábados na RTP-2, há a assinalar **Um eléctrico chamado desejo**, que revelou Marlon Brando, dirigido por Elia Kazan segundo o drama de Tennessee Williams (dia 4); e **Uma palçada**, de Ingmar Bergman, obra forte, densa, reduzida ao essencial, e que corresponde a uma das melhores fases do seu autor (dia 25). Note-se ainda a estreia de um «western» assinado por Robert Parrish, **Quem ventos semela...** («The Wonderful Country»), com Robert Mitchum, e uma grande produção de Cecil B. de Mille sobre o circo, **O maior espectáculo do mundo** (dias 11 e 18).

Em Cine-Clube 2, às terças-feiras, exhibe-se o filme de Joseph Manckiewicz **Um americano tranquilo**, baseado no romance de Graham Greene, ainda no tempo do periclitante domínio francês na Indochina e quando os generais do Delta faziam guerras uns com os outros (dia 7); **Park Row**, uma obra de Samuel Fuller praticamente inédita no país, trata da rivalidade entre dois jornais em Nova Iorque cerca de 1886 (dia 21); e **Desperate Journey**, de Raoul Walsh, a odisséia de três prisioneiros de guerra que escapam de um campo de concentração nazi e conseguem alcançar terra de liberdade — com Errol Flynn, Nancy Coleman, Arthur Kennedy e... Ronald Reagan (dia 28).

Ainda de Mankiewicz exhibe-se, no dia 14, o célebre **Condessa descalça**, com Ava Gardner e Humphrey Bogart, um filme divinizado pela crítica francesa como «a obra-prima inteligente» saída de Hollywood.

# Festival da Costa do Estoril apresenta 40 espectáculos

Um total de 40 espectáculos (Música, Dança, Teatro) animará o VII Festival de Música da Costa do Estoril, em simultâneo com os seus XIX Cursos Internacionais de Música, entre 4 de Julho e 29 de Agosto próximos. Da programação do certame destacam-se as apresentações, pela primeira vez em Portugal, da Lindsay Kemp Company, de Londres, e bem assim da Orquestra Filarmónica de Kosice (Checoslováquia), Orquestra de Câmara de Sónia e Grupo de Danças Eslovacas «Lúcnic», este último mundialmente famoso há mais de trinta anos.

A Dança estará representada pela Companhia Nacional de Bailado, que inaugura o Festival com o bailado «Romeu e Julieta», sua criação mais recente, estreado há pouco no Porto, e ainda pelo Ballet Gulbenkian e pelo «Lúcnic», que desloca 60 bailarinos, coro e orquestra, indo actuar no Palácio Palmela, de Cascais.

## Dedicatória a Jean Genet

A Lindsay Kemp Company dará oito espectáculos na segunda semana de Julho, trazendo até nós a peça «Flowers», em repertório há bem dez anos, com sucessivas digressões por vários países.

Descendente de William Kemp, famoso «clown» shakespeariano, Lindsay Kemp, um mimo da envergadura de Marcel Marceau, também bailarino, coreógrafo, actor e músico, dedica a pantomima «Flowers» a Jean Genet e mais explicitamente ao seu «Notre Dame des Fleurs», fazendo nela um quadro composto de amor, violência, pureza, ternura e ódio, de que o francês se reclama. A obra é naturalmente controversa, o que se depreende das próprias palavras de Lindsay Kemp:

«O que eu desejo fazer é restabelecer o fascínio das Folies Bergères, a emoção do Circo, o crotismo do Rock'n'Roll e o fausto da Morte. O que desejo, na verdade, é cortar a respiração ao público.»

## Estreias mundiais

Algumas estreias mundiais estão previstas para a sétima edição do Festival da Costa do Estoril (ex-Costa do Sol), como vem sendo seu hábito. Neste capítulo o certame proporcionará a «première» do «Requiem» de Fernando Lopes-Graça, obra encomendada pela SEC e que há anos aguarda pública execução. Esta primeira audição será dirigida pelo maestro Bystrík Rezucha e estará a cargo da Orquestra Filarmónica de Kosice, do Coro Gulbenkian e dos solistas Zuleica Saque, Dulce Ca-

brita, Dénes Gulyás, Istvan Berczelly e Álvaro Malta.

Além do «Requiem» de Lopes-Graça serão estreados também «Quadrivium» de Álvaro Salazar, «Elan» de Gonzalo de Olavide e «Amairuk» de Félix Ibarrondo. Foram asseguradas numerosas outras primeiras audições em Portugal — de Janacek, Piazzola, Olavide, Mazyumi, Alonso e Bartok.

## Figuras do cartaz

A organização do Festival sublinha por outro lado a estreia em Portugal da Orquestra de Câmara de Sónia, assim como do violinista Tibor Varga, considerado um dos maiores pedagogos da actualidade e excepcional intérprete de Bartok, cujo centenário, aliás, é celebrado na Costa do Estoril através da audição de várias obras.

O Grupo de Câmara do Festival atingirá em 1981 uma nova etapa da sua existência, sendo-lhe cometidos cinco concertos de envergadura, com estreias mundiais e primeiras audições em Portugal, bem como a execução de obras-primas do repertório universal («Quatro Estações» de Vivaldi, «Pierrot Lunaire» de Schönberg, dois concertos para violino de J.S. Bach). O Grupo de Câmara será dirigido pelos maestros Tibor Varga e Bruno Pizzanigilio, além do seu titular Álvaro Salazar.

Entretanto apresenta-se pela primeira vez no nosso país o Quarteto Travnicek, checoslovaco. E outra cara nova será a do maestro norte-americano Leon Fleisher, que tem a seu cargo dois concertos com a Orquestra Gulbenkian, actuando aí como solistas Paul Tortelier, Ludwig Streicher e Tania Achot.

Conhecidos já do público português, participarão no VII Festival da Costa do Estoril os solistas Karene Georgian (violoncelo), Vladimir Stoyanov (clarinete), Margarita Schack (canto), Alberto Ponce (guitarra), Maria Rosa Calvo-Manzano (harpa), Hopkinson Smith (alaúde) e os portugueses Helena Sá e Costa, Sequeira Costa, Maria José Falcão, Ana Bela Chaves, Maria José Morais, Olga Prats, Aníbal Lima e Oliveira Lopes, além dos grupos Camerata de Lisboa (dirigida por Fernando Eldoro) e Opus Ensemble (que fará a estreia mundial de «Quadrivium» de Álvaro Salazar, obra dedicada ao agrupamento).

Os concertos realizam-se no Casino Estoril, Pavilhão de Congressos, igreja paroquial de Carcavelos, igreja dos Salesianos e Museu dos Condes Castro Guimarães (Cascais), bem como pela primeira vez no Parque Palmela, contíguo ao Hotel Estoril-Sol, e excepcionalmente na Aula Magna da Reitoria, em Lisboa, local da estreia mundial do «Requiem» de Fernando Lopes-Graça, a 27 de Julho. ■

# «Príncipezinho» inspira José Aurélio

Uma escultura de José Aurélio, em bronze, com 2,5 metros de envergadura e 350 quilos de peso, «aterrou», é o termo, na Casa da Cultura das Caldas da Rainha no primeiro dia do mês. «Emite ondas poéticas de grande intensidade», dizia um «Press-Release» da instituição sob o título «Ovni nas Caldas».

Era o Dia Mundial da Criança, e o trabalho de José Aurélio inscreveu-se nessa data ao tomar como fonte de inspiração **O Príncipezinho**, de Antoine de Saint-Exupéry. Afinal — explicação sucinta — a escultura reproduzia o asteroide B612 da estória, trazendo «a bordo» algumas das suas figuras, «agrupadas e reinventadas para esta viagem».

Um subsídio da SEC suportou as despesas. Entretanto José Aurélio ofereceria a escultura à Casa da Cultura das Caldas, onde passou a fazer parte do acervo de obras originais. ■



O «Asteroide B612» tirado de memória de Saint-Exupéry

# Tangem as guitarras de Alcácer e Sebastião não aparece

Miguel Esteves Cardoso

*Portugueses a fazer música portuguesa-portuguesa são uma dúzia de nomes, não mais. De onde talvez a maior incongruência da «lei fifty-fifty», aqui estigmatizada, com o humor apaixonado dos justos, pelo nosso colaborador. O grito vem de Manchester, a conveniente distância dos legisladores musicais de S. Bento.*

Ah, a música... uma língua universal. Agora, porém, ficou decretado que não. Isto porque os nossos representantes parlamentares, com a sua sabedoria e benevolência, decidiram resolver o velho problema, que vem provocando cérebros menores há séculos, da classificação da música.

A solução é simples: há a música portuguesa e a música estrangeira. A primeira é *nossa*, viva!, iupí!, só nossa que ninguém nos tira, nacional, portuguesinha! eia! eia! A segunda é dos *estrangeiros*, abaixo! iaque!, fora a banda sonora da nossa vil descolonização!, mata! esfola!

E há-de caber, garantem os legisladores musicalíssimos, à música portuguesa o lugar e a proporção que de direito deveria ocupar no âmbito das nações — 50 por cento para Portugal, 50 por cento para o resto do mundo. E está certo que assim seja. Os legisladores dizem que isto é apenas o primeiro passo. Amanhã, quem sabe?, 60, 70, 80 por cento! Afinal o Padre António Vieira sabia o que dizia e o Quinto Império da nossa música ligeira está ao virar da esquina:

«Mas perguntar-me-á porventura alguma emulação musical estrangeira (que às naturais não respondo): se o Império esperado é do mundo, as esperanças porque não serão também do mundo, senão só de Portugal? A razão (perdoe o mesmo mundo) é esta: Porque a melhor parte dos venturosos futuros que se esperam, e a mais gloriosa deles será não somente própria dos músicos portugueses, senão única e singularmente sua. A música portuguesa será o assunto, a música portuguesa será o centro, a música portuguesa o princípio e fim destas maravilhas, e os instrumentos prodigiosos delas os músicos portugueses.» (1).

Mas que vem a ser isto da música portuguesa? É assunto que há séculos apaixonou os estudiosos, musicólogos e outros, da cultura portuguesa. Mas os maestros-deputados descobriram a resposta. E como todas as boas soluções, é um ovo de Colombo: a música portuguesa é aquela que fazem os portugueses. Ah! Então era isso...

Mas, ó sinfonia de desafinados instrumentos legisladores, se 90 por cento (se eles se permitem meter nas percentagens assim à deusdade, porque não hei-de fazer o mesmo?) da música ligeira feita por portugueses é estrangeira! Desde as festividades ao Rock, passando pelas versões cantadas em português da pior música ligeira estrangeira (diz a Assembleia: **levarás 10 por cento!**), nada de português, à parte as letras, se avista. E, por definição, até as canções escritas e cantadas em Inglês, obedecendo a tradições musicais estrangeiras, são **portuguesas**, se forem feitas por nossos compatriotas! O Rock americano, em versão Arraiolos, debitado com uma embaraçante pronúncia, é **nosso**, beneficia dos 50 por cento. É a recuperação da nossa trêmahada cultura nacional.

## A qualidade, a quantidade e o granel

Na opinião de José Niza, a **qualidade** surgirá da **quantidade**. Mas falta acrescentar: só depois de surgir a **quantidade**. Porque é pequenissimo o número de músicos portugueses a fazer música **portuguesa-portuguesa** — é uma dúzia de nomes, não mais. Não daria para preencher 10 por cento, já com repetição humanamente suportável, da programação radiofónica. E já se sabe que nem isso irá

acontecer, porque a multidão de músicos portugueses a fazer música estrangeira-em-português, arrebatará a parte do leão, e da leoa, e das crias, dos 50 por cento.

E, vendo bem, **qualidade** nunca nos faltou: gente como o Sérgio Godinho, o José Afonso, a Shila, o Carlos Paredes, o Carlos do Carmo, a Amália, o José Mário Branco e alguns outros, estão nos píncaros da qualidade. E é imenso para um país pequenino! Não só: são superiores a 99 por cento da música estrangeira que chega a Portugal. Mas são «demasiado poucos». Não chegam! Os discos deles só saem de bissexto em bissexto (por razões que esta lei nem tenta resolver!) Espera-se que a gente da Rádio se ponha a roer as estrias dos discos com passagens repetidas **ad nauseam?** A saturação pode acabar por ter efeitos negativos.

Mas não se apoquentem os filisteus, porque não é esta a música que a lei vem defender — esta, afinal, é a música portuguesa, de raiz portuguesa, feita por portugueses (por acaso a Shila é canadiana — e, fazendo uma excelente música portuguesa que faz, põe a nu o tacaño provincianismo, a secular cobardia protecionista, o prevertido nacionalismo disto tudo). Esta não é a música portuguesa que se vai ouvir mais na Rádio, porque não chega, **quantitativamente**. Não; para obedecer aos nefastos 50 por cento os programadores serão totalitariamente obrigados, serão legalmente



Que música portuguesa vamos ouvir: a «portuguesa-portuguesa» ou a outra?

reprimidos e ofendidos no seu orgulho profissional, a passar a **outra** música portuguesa. E Adeus, Goodbye, Adieu, Auf wiedersehen, música de qualidade.

Eu sugiro: institua-se um Fundo de Defesa da Liberdade da Música, ao qual serei o primeiro a contribuir, para pagar as multas que estabelece esta tragicamente tresloucada lei; prova concreta de que as boas intenções, nas cabecinhas dos ignorantes, são piores que as más.

## O nosso Rock decretado português

Nada sei sobre a música erudita portuguesa que me permitia comentar esse aspecto da lei, mas gostaria de marrar com força na música ligeira — o Rock, por exemplo.

Ora é sabido que, «fifty-fifty» ou não, não irá nascer nenhum Bruce Springsteen em Odívelas, nem de Alfama sairá Chrissie Hynde alguma. O Rock português, por ser uma contradição, nunca há-de prestar, a nível internacional ou a nível da música portuguesa-portuguesa, enquanto for obra (quantas vezes mal) traduzida. O Rui Veloso é excepção, porque nem o que ele faz é Rock, nem ele ambiciona ser o Joe Strummer do Porto. O Rui Veloso faz música portuguesa-portuguesa, bem castiça e malandra, também saudosa e melancólica, mais na tradição de Marceneiro e dos fadistas-rufias do que na tradição Chuck Berry. Mais — o Rui Veloso criou uma música **só dele**, que não é Rock nem Fado, que tem a sua própria qualidade e por isso exige que assim seja avaliada, no seu **contexto** singular.

Quanto aos outros, nem se fala naqueles que ingloriamente tentam cantar em Inglês, porque, embora sejam inteligentes e tenham **razão** (o Rock está para o inglês como o Fado para o português), vão-se meter, corajosamente, num mercado onde são soterrados por avalanches de músicos infinitamente superiores porque **naturais**. Compare-se com a ideia dum inglês bem intencionado e razoável pro-

núncia portuguesa a tentar competir no mercado dos fadistas, e vê-se o desconsolo. Para além do mais, já que se fala em desnacionalização, estes merecem **plenamente** essa acusação. E no entanto, S. Bento dixit, o que eles fazem é música portuguesa... Ah, grande definição! Um Rock destes, pobre e triste na conjuntura internacional Rock, é música portuguesa, embora seja, a bem ver, mais **estrangeira** que a música brasileira, ou angolana, ou cabo-verdiana...

Aqueles que corajosamente tentam fazer Rock com letras portuguesas — uma tarefa difícilíssima por razões linguísticas, mas também culturais — continuam a imitar (quase sempre mal) os modelos estrangeiros, em vez de procurar raízes novas; como a música africana e sobretudo a cabo-verdiana, como já sugeri mais do que uma vez. Sendo assim, a sua única justificação são as letras. Podem alegar que são música portuguesa por causa das letras, mas já se vê que as letras são quase sempre reles, tanto na qualidade do texto (e Portugal tem letristas excelentes fora do Rock — eu diria até os melhores do mundo, se atendermos a Régio, a Mourão-Ferreira, a Alexandre O'Neill, a Ary dos Santos, Alberto Janes, José Afonso, José Mário Branco e um nunca mais acabar de soberbos poetas populares), tanto na qualidade do texto, como na maneira com que fogem à realidade (social, cultural) portuguesa.



Também este Rock não é nem português nem estrangeiro, é um híbrido apátrida com pedido de naturalização numa data de embaixadas musicais, perpetuamente indeferido. Mas a lei estabelece o contrário.

E nem falemos dos desnacionais-cançonetistas que importam música estrangeira mil vezes pior do que aquele que mandam vir os ditos roquistas lusitanos.

## Nem reis nem leis

A única justificação que pode ter esta lei é defender a música portuguesa-portuguesa medíocre — essa que se serve de tradições culturais portuguesas e que as desvirtua ou, por mera falta de talento, involuntariamente as lixa. Isto, embora continuasse a ser um atentado à liberdade dos meios de comunicação, sempre tinha uma certa lógica, visto que a esmagadora maior parte da música estrangeira que se ouve e vende em Portugal é qualitativamente tão má ou pior que a música portuguesa medíocre. Mas mesmo este sector é relativamente pequeno e não beneficiará grande coisa — e dir-se-ia «Graças a Deus», se não se tivesse presente a vileza dos demais sectores, agora protegidos.

Até aqui tínhamos, na Rádio Comercial pelo menos, o que, sem exagero, era a melhor estação radiofónica do mundo — ou seja, melhor que as americanas, melhor do que as inglesas, melhor do que as francesas. Pode ser que a Albânia ou o Luxemburgo esteja mais bem provida de rádio, mas, até saber, fica a generalização. Se mais música portuguesa-portuguesa de qualidade não passara, foi porque mais não houvesse. Restam argumentos sobre regularidade e assiduidade, de pouca importância.

O que não se admite é que venham deputados, ou confusos ou ignorantes, mas certamente filisteus, por **multo bem intencionados** (e não duvido por um só segundo que assim seja), praticar esta vergonhosa ingerência. O complexo da «colonização cultural» é próprio

das nações sem fé no seu património e capacidade, e insulta todos aqueles que acreditam na verdadeira força da cultura portuguesa. A música ligeira, de qualquer forma, é, sejamos francos, uma parte trivial e insignificante dessa cultura — transitória e asseguradamente **menor**. E não há leis nem reis que impeçam um Carlos Paredes ou uma Amália, um José Afonso ou um Sérgio Godinho, de aparecer e criar, sejam quais forem as condições; como não há leis nem reis que consigam provocar que apareçam mais Paredes e Amálias, mais Afonso e Godinhos. Os músicos portugueses de incontroversa excelência, como o Paredes e alguns outros, precisam de protecção **especial** (bolsas generosas, todos os carinhos possíveis), de ser individualmente **mimados** pelo Estado, e não serem (des)protegidos a granel, sob um telheiro geral incapaz de discriminar entre o valioso e o nefasto, como é esta lei.

## Nacionalidade e qualidade

Todo o protecionismo ofende os direitos do consumidor, porque sobrepõe ao critério da **qualidade** o da **nacionalidade**, ao direito da **liberdade de escolha** (que diabo — então não temos direito de ser colonizados por aqueles que muito bem entendermos?) substitui a **imposição autoritária**. E, mesmo que admitamos a colonização da música, não quer dizer que isso seja uma coisa **má**. Também em tempos sofremos a colonização por uma língua chamada Latim, e, como se viu, os resultados foram **excelentes**. É possível que o mesmo viesse a acontecer com a música ligeira — existe já o caso do Rui Veloso para o demonstrar. Toda a parte da cultura e história de Portugal que foi boa deveu-se à comunicação com outras culturas e histórias.

Mas agora querem voltar ao «orgulhosamente sós» quando é evidente que os valores realmente portugueses não surgem da asfixia, mas da liberdade. Dizem eles que há muitos outros países onde existe uma lei de protecção semelhante — mas não serão certamente os países seguros de si mesmos e das suas «culturas musicais ligeiras». Ao querer erigir um muro de Berlim, à portuguesa, em volta da música ligeira, esta lei mais uma vez remete Portugal para o estatuto de república das bananas, mesmo na altura em que Portugal **começava a não ser isso**.

E amanhã quem nos diz que não sai uma lei a obrigar-nos a ler 50 por cento de autores portugueses, a ver 50 por cento de filmes portugueses, e 50 por cento de tudo o mais que os portugueses decidem fazer?

Concluindo, é óbvio que a lei, mesmo atendendo à necessidade de proteger o nosso, falha acintosamente na pontaria. Se querem defender a música ligeira portuguesa, não é atacando os consumidores que o fazem. Ou, melhor, qualquer esforço nesse sentido incidiria sobre a **produção** de música portuguesa (condições profissionais, apoio financeiro, etc.) e não sobre o **consumo**. Não é obrigando-nos a chupar a última canção de José Cid dez vezes ao dia que se fomenta o aparecimento de mais Carlos Paredes. E se a lei foge com o rabo à seringa, **esquecendo** os interesses dos homens e mulheres que fazem em Portugal música portuguesa de qualidade, só pode haver a explicação do costume: é mais fácil **legislar**, que basta só uma esferográfica e uma certa lata, do que **criar condições** para a futura produção de boa música portuguesa, para o qual é preciso empenho e um pensado **amor a Portugal** e às suas coisas, para não falar em trabalho.

## Incluir o medíocre nosso, excluir o bom dos outros

Assim, sem consultar ninguém, a lei **inclui** o medíocre e o mau (a música portuguesa que será passada **só** para cumprir a percentagem) e **exclui** o bom e o excelente (a música estrangeira que não será passada **só** para dar lugar à portuguesa). É evidente que Portugal **não tem** 50 por cento para fazer frente aos 50 por cento do resto do mundo. Mas as evidências nunca impediram um povo de, por exemplo, esperar o regresso de um Sebastião. Este, porém, o Sebastião da música ligeira portuguesa, capaz de lutar contra todo o mundo, é ainda menos convincente do que o de Alcácer e bastante mais perigoso. Mas que raio de ares vindos do Alto de Santa Catarina foram parar às narinas dos legisladores musicais de S. Bento?

Entretanto, com a aprovação desta lei contraproducente e absurda, reunamo-nos os que acreditamos na música portuguesa de qualidade. Porque, agora mais do que nunca, **ela precisa mesmo da nossa protecção...**

(1) Do Livro *Anteprelúdio da História do Futuro*, 2.º capítulo; modificando «portugueses» para «músicos portugueses» e «Portugal» para «música portuguesa».

# O insulto e o 25 de Abril

Arnaldo Saraiva

Há quem suponha que a frequência do insulto nos últimos tempos portugueses é uma consequência simples do 25 de Abril; e há até quem diga que se trata de um fenómeno só negativo, e com isso pretenda... insultar o 25 de Abril e o que ele representou e representa.

A todos haverá que lembrar que não foi o 25 de Abril que levou à invenção do insulto (e do palavrão, que se distingue dele ainda quando com ele coincide); ou que o grande consumo do palavrão e do insulto a partir do 25 de Abril mostra bem como antes dessa data as pessoas eram mal-educadas, ou reprimidas, ou medrosas, ou hipócritas.

Porque há algo de positivo em tal consumo. Por um lado, ele revela claramente, e em liberdade, a deseducação geral — que assim pode ser mais fácil e eficazmente corrigida; por outro, ele traduz ao nível linguístico o desejo da libertação e da dessacralização que se manifestou a outros níveis da vida dos portugueses; finalmente, ele pode evidenciar o contraste entre uma violência verbal, breve, clara, unidireccional e uma violência polimorfa, até mesmo física, permanente, subreptícia, envolvente, que aquela de algum modo substituiu; na verdade, antes do 25 de Abril iam-se e ouviam-se menos insultos e palavrões, mas havia a violência do monólogo do poder, e até havia censuras e polícias, que pelos vistos não escandalizavam boas almas que agora coram com os insultos e os palavrões.

De resto, poucos se atreverão a negar que é quase sempre mais salutar dizer em voz alta, e em público, o que se diz em voz baixa e em privado; ou que é bom dizer o que se pensa. Ora quem poderá gabar-se de não insultar ninguém em pensamento — e de ignorar a existência dos mais sonoros palavrões da língua?

É sintomaticamente anterior ao 25 de Abril a anedota que punha um sujeito a gritar «Vá você» para outro que, surpreendido, se desculpava: «Mas eu não o mandei a nenhum lado, eu não disse nada...»; ao que o primeiro respondia: «Não disse, mas pensou-o.»

Convém ainda lembrar que não é necessariamente posterior ao 25 de Abril o que só foi público ou publicado depois do 25 de Abril. Sérgio Godinho, por exemplo, compôs antes de Maio de 1974 — data em que começou a ser divulgada em Portugal — uma famosa quadra «em honra» de Marcelo Caetano:

«Já me trataram de todos os nomes  
de cabrão, filho da puta e de fascista...»

E não foi Pinheiro de Azevedo que pronunciou pela primeira vez em público o «bardamerda» que se lhe ouviu no Verão de 1975; nem foi Francisco de Sousa Tavares que pronunciou pela primeira vez em público o «merda» que ressoou na Assembleia da República em 17 de Janeiro de 1980; nem foi Raul Rego que pronunciou pela primeira vez em público o «puta que o pariu», curiosamente endereça-

do ao mesmo Sousa Tavares, que estremeceu as paredes da mesma Assembleia Nacional em 18 de Março desse mesmo ano.

É curioso que a direita portuguesa pareça tão incomodada com o que considera desregramento verbal da sociedade portuguesa; porque ela se tem mostrado incapaz ou desinteressada em analisar as causas fundamentais desse «desregramento» e porque, no dizer de Jacinto do Prado Coelho, é «também ela, sobretudo ela», a direita, que consome «o ataque pessoal, a zombaria, a ameaça, a calúnia, todas as formas de terrorismo verbal», assim como é «também ela, sobretudo ela» que se vale «dos processos 'ordinários' e da linguagem 'ordinária' de revistas do Parque Mayer»<sup>1</sup>.

Tranquilizemo-nos, porém. O insulto e o palavrão, tal como outros produtos mais ou menos nobres, não são exclusivo da população portuguesa, nem são propriedade da direita ou da esquerda, nem são criação do 25 de Abril (mesmo que se pense apenas em termos publicitários: bastaria lembrar pasquins como o *Diário da Manhã* e o *Agora*, várias obras de José Vilhena — que aliás chegaram a provocar os falsos pudores de pides que com elas deveriam delirar, sabido como é que consumiam abundantemente publicações ditas «obscenas» — e a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, devida em boa parte a uma escritora que viria a ser deputada da AD).

Pensemos que no Brasil apareceu há meses o primeiro *Dicionário do Palavrão e Termos Afins*, de Mário Souto Maior<sup>2</sup>; que nos Estados Unidos já há anos Louis A. Safian fez publicar o seu *The Giant Book of Insults* que contém «2000 insults for all occasions» e «2000 more insults»<sup>3</sup>; que na Inglaterra existe também um *Dicionário de Insultos em Cinco Línguas*<sup>4</sup>; e que em França foi há pouco tempo publicado um *Dictionnaire des Injures de La Langue Française* com 9300 «gros mots»<sup>5</sup>. E pensemos ainda na frase que Hugh Kingsmill deixou no prefácio à sua *An Anthology of Invective and Abuse*: «Os temas da invectiva só variam superficialmente de século para século.»<sup>6</sup> Poderíamos acrescentar: de país para país.

Porque o insulto (ou o palavrão) é universal. Quer dizer: é próprio do homem, como o riso. Mas, diferentemente do riso, o insulto é uma expressão humana linguística. O que não significa que devamos excluí-lo de uma teoria geral do comportamento humano, ou das acções humanas. Depois de Austin e de Searle já ninguém tem dúvidas em incluir a linguística nessa teoria. ■

1 «A deseducação permanente» in *O Jornal*, 21/9/1979.

2 Recife, Ed. Guararapes, 1980.

3 Secaucus, New Jersey, Castle Books, 1978.

4 Referido por Louis Benjamin, *Seleções do Reader's Digest*, Rio de Janeiro, Novembro, 1971, p. 17.

5 Paris, Tchou, 1979.

6 Londres, Eyre and Spottiswoode, 1929, p. 2.

## Drummond, Yourcenar e a nuvem

Além desse enorme poeta de língua portuguesa que é, Carlos Drummond de Andrade é também cronista, excelente cronista, com assinatura semanal numa coluna do *Jornal do Brasil* — publicada entre nós pelo prestigioso *Jornal do Fundão*. Pois numa das suas últimas crónicas, das mais belas, Drummond dirige-se, com sua fina ironia e sua prosa inconfundível, àquele género de gente que, lá como cá, é imensamente sábia, leu sempre as últimas novidades e está sempre com a moda literária.

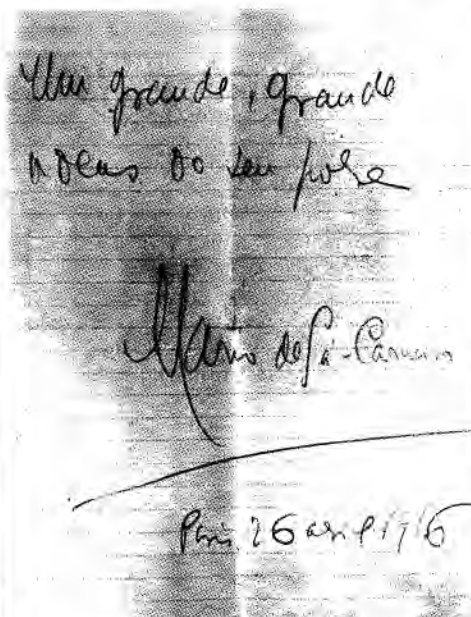
No caso, tratava-se de Marguerite Yourcenar, das *Memórias de Adriano* e de alguém que lhe dizia ser «preciso escrever sobre amizade colorida». Ora, na circunstância, o cronista confessa-se «vitaliciamente em falta com todos os assuntos do dia», e acrescenta mais à frente:

«A moda sorriu-lhe, viva a moda. Para vergonha minha, confesso que ainda não li Marguerite Yourcenar, e eis-me dividido entre o vexame de ignorar um livro de 1951 traduzido trinta anos depois, e a faceirice de me tornar o

único brasileiro vivo que ainda não leu *Memórias de Adriano*. Nas reuniões a que compareço, vejo-me inibido de comentar essa ou aquela passagem do livro. Mas também espero ser olhado com curiosidade, estranheza, pasmo, assombro, sei lá o quê: «Olha ali, Clocô, aquele velho que não leu Marguerite Yourcenar!»

E conclui, com a marca inconfundível de poeta:

«Dito isto, os queridos leitores que me cobram pronunciadamente sobre matérias que escapam à minha apreensão directa, ficam cientes. Um pobre sujeito mal informado está sempre falando de outra coisa, e não de temas emergentes. Que coisa outra? Ele mesmo não saberia dizer. Outras, outras coisas. As áreas, talvez. Já notaram como o ar é uma escrita fabulosa de signos? Interprete-as quem souber ou puder. Para mim, ver uma nuvem é bom. E dizer: a nuvem. Com a certeza de que ela passa, como todas as coisas, boas e más, que nos atormentam por serem más e até por serem boas de mais para o nosso indigente paladar.» ■



## O último bilhete de Sá Carneiro a Pessoa

Este é o bilhete que Mário de Sá-Carneiro escreveu, no dia em que se suicidou, ao seu amigo e companheiro Fernando Pessoa. E é apenas um dos muitos documentos inéditos que, de par com não menos fotografias também inéditas, faz do catálogo da exposição «Fernando Pessoa, el eterno viajero», uma obra de raro interesse e excelente qualidade. Um catálogo que honra os responsáveis pela sua edição.

Como o «JL» noticiou a exposição (organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros e pelo Instituto Português do Livro, da Secretaria de Estado da Cultura) está actualmente patente ao público na Fundação Juan March, em Madrid, e daí transitará para Barcelona, Santiago de Compostela, Salamanca e Granada. Finalmente, virá também para Portugal. ■

## Pessoa e Camões no n.º 5 de «Persona»

É distribuído esta semana o n.º 5 de *Persona*, a revista do Centro de Estudos Pessoaanos. Do seu sumário constam as seguintes colaborações: Maria de Lourdes Belchior, «Heróis e mitos n.ºs *Lusiadas* e na *Mensagem*» (Pessoa e Camões); Maria Helena Nery Garcez, «Uma subversão do soneto» (Pessoa e Antero de Quental); Francisco Cota Fagundes, «A poetização da infância» (Pessoa e Cecília Meireles); Arnaldo Saraiva, «Fernando Pessoa e Jorge de Sena»; Maria da Glória Padrão, «O neorealismo contra a *Presença* e Casais Monteiro» (Pessoa e Vergílio Ferreira); e Margarida Vieira Mendes, «Significado literário de uma carta-epítáfio (Pessoa e os seus heterónimos)».

*Persona* 5 inclui ainda uma sequência de poemas «Para Fernando Pessoa», da autoria do poeta alemão Ralph Roger Glöcker; uma introdução de António Vasconcelos a uma série de postais inéditos de Amadeo de Souza Cardozo, ou a ele referentes, que se transcrevem; e notas de Alfredo Margarido sobre «A carta de Júlio Dantas a Fernando Pessoa», de Maria da Glória Padrão sobre «Pessoa e o romance português», e de Arnaldo Saraiva sobre a edição de *Textos de Crítica e de Intervenção* de Fernando Pessoa, e sobre «Inéditos» de Pessoa que já não eram inéditos.

O número conclui com algumas notícias, de que há de salientar a referente ao II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, a realizar em 1982 nos Estados Unidos. ■

## Caso Alcides de Campos arrasta-se sem solução

«Uma manobra policial característica que não conseguiu dissimular a sua verdadeira natureza ideológica» é como a União (francesa) dos Escritores classifica o afastamento de Alcides de Campos do cargo de conselheiro da Embaixada de Portugal em Paris com a alegação de que afinal não é cidadão português. O caso arrasta-se há meses, aparentemente sem outra saída além do espanto da opinião pública.

Alvo de uma insistente campanha pessoal que não hesitou em torrear a própria letra da lei, Alcides de Campos viu-se exonerado do seu cargo diplomático quando o ministro André Gonçalves Pereira considerou de nulo efeito a nomeação que Mário Soares despatchara em Fevereiro de 1975.

Tudo contraria a abstrusa decisão: a Lei Geral portuguesa (e a legislação internacional), a Constituição de 1976, a Convenção de Viena. Mas Alcides de Campos, pese aos protestos que inúmeros políticos, escritores e jornalistas desde então vêm erguendo, perdeu o lugar e é dado como não-português. O documento que seguidamente transcrevemos fala por si:



Alcides de Campos: fora da Embaixada por ser «não-português»!

«Exmo. sr. F. Pinto Balsemão: Primeiro-ministro de Portugal: *Perante as perseguições de tipo fascista caracterizado levadas a cabo pelo V. ministro dos Negócios Estrangeiros, o que vale dizer pelo V. Governo, contra o escritor Alcides de Campos, os intelectuais franceses reunidos no seio da União dos Escritores acham dever exprimir aqui a inteira simpatia e solidariedade para com um confrade vítima de tais processos totalitários que se julgavam revolutos em Portugal desde 25 de Abril de 1974.*

*Constatam hoje com amargura que nada disso era verdade, que a Democracia dificilmente recuperará e que as velhas receitas da ditadura continuam a fazer reinar no País o terror e os processos kafkianos que vão até à difamação pública das pessoas, ao afastamento compulsivo de quantos deixaram de agradecer e, o que é mais, à odiosa idiotice que é banir-se alguém da cidadania.*

*Colocados ante factos tão graves como imorais, a União dos Escritores acha seu dever manifestar abertamente todo o apoio a um membro publicamente caluniado pelo V. ministro dos Negócios Estrangeiros e repudiar na mesma oportunidade a inadmissível intolerância do V. Governo para com um militante antifascista que durante o longo exílio (já o Governo de Salazar também lhe recusara o passaporte...) não poupou esforços para defender a libertação de Portugal amordaçado e a ampliar a audiência da literatura portuguesa em França.*

*A União dos Escritores reserva-se o direito de alertar a opinião francesa e internacional sobre a escandalosa demissão de Alcides de Campos da Embaixada de Portugal em Paris, onde durante mais de seis anos foi um interlocutor por muitos apreciado. Ela tornará públicas as estranhas circunstâncias em que se desenrolou uma manobra policial característica que não conseguiu dissimular a sua verdadeira natureza ideológica das pseudo-razões administrativas.*

Paris, 24 de Abril de 1981.

*Pela União dos Escritores, a Comissão de Funcionamento: Jean-Pierre Faye, Eugène Guillevic, Bernard Pingaud, Guy de Bosschére.»* ■

## “O Jornal” — a melhor informação cultural

«O Jornal» foi considerado o periódico português com informação cultural de melhor qualidade. A distinção foi-lhe conferida pelo Centro Nacional de Cultura, e complementa a conclusão a que um estudo da Secretaria de Estado da Cultura já tinha chegado: «O Jornal» é o semanário que dá mais relevo aos temas culturais.

O mesmo júri do CNC (constituído por Ana Hatherley, do Pen Clube, Mendes de Carvalho, da SPA, Melo e Castro, da Associação Internacional de Críticos Literários, e Eduardo Prado Coelho) atribuiu ainda a João Gaspar Simões o prémio de crítica literária.

### Abelaira e Simões

E por falar em Abelaira, o seu «fair-play» fica demonstrado no que escreve neste número do «JL» sobre Gaspar Simões, apesar de na sua última crítica no «Diário de Notícias» JGS ter dito esta coisa sensacional: **O Triunfo da morte** «não é um romance, não é sequer um livro»...

### A entrega do Prémio Cidade de Lisboa

E por falar em «fair-play»: também o teve Nuno Abecasis, o presidente da edilidade lisboeta) ao entregar a Abelaira o Prémio Cidade de Lisboa, conferido ao romance «Sem tecto, entre ruínas». É que Abelaira já o **tosou**, e justamente, em algumas das suas crónicas n'«O Jornal». Abecasis referiu-se ao caso, dizendo porém que essa era a função do escritor — **estar contra o poder...**

Apesar de a entrega do prémio ter sido feita num sábado (feriado municipal), 13, de manhã, o «Debate-Papo» ainda se lembra de ter visto no imponente salão nobre da CML bastante gente conhecida: José Magalhães Godinho, José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues, António Alçada Baptista, Fernando Namora, Matilde Rosa Araújo, Isabel da Nóbrega, Ângela Oliveira, João Sá da Costa, Eduardo Scarlatty, Eduardo Lourenço, José Carlos de Vasconcelos, Saudade Cortesão, Armanda Passos, Almeida Rodrigues, etc.

## Escritores e artistas condecorados

Desta vez, e como aliás vem sendo hábito no 10 de Junho, os escritores e artistas não foram esquecidos em matéria de condecorações. Assim, no último Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades o Presidente da República agraciou, a título póstumo, Bernardo Santarém e Branquinho da Fonseca com a Ordem Militar de Santiago de Espada. A mesma condecoração foi atribuída também ao pintor Carlos Botelho, e aos escritores David Mourão-Ferreira, Eduardo Lourenço, João Gaspar Simões e Natália Correia.

Por sua vez a pintora Sara Afonso, a actriz Eunice Muñoz e o maestro Joly Braga Santos foram agraciados com o grau de comendadores da mesma Ordem.

## Espectáculos da CNB

A Companhia Nacional de Bailado começa, na próxima quinta-feira, 25, a sua temporada de Junho a Agosto, com «Romeu e Julieta», de Prokofieff (cenografia de G. Skibine), no Teatro Municipal de S. Luís. Espectáculos seguintes: 4 e 5 de Julho no Estoril; 9 em Vila Real de Santo António, 11, 12 e 13 em Faro; 15 em Lagos; 17 em Portimão; 21 e 22 de novo no Estoril (com outro programa), 25 e 26 outra vez em Lisboa (no Castelo de S. Jorge). De 3 a 30 de Agosto, no Teatro Nacional de S. Carlos (sede da CNB) realizar-se-á, por sua vez, o I Curso de Verão.

# Quem as meias pretas calça

Jorge Listopad

O nosso texto «Quem o alheio veste», publicado no «JL» de 26.5.81, teve algumas repercussões históricas. Se o simpático leitor quiser lembrar-se, tecemos então considerações sobre a imagem dos homens públicos, a partir duma delicada entrevista, acompanhada de fotografia, do escritor Vergílio Ferreira, em **pullover** também **new-look**. Alargando o assunto, numa tecelagem de certa antropologia vestimentar, urdia-se os parentescos linguísticos dos significantes e significados: o **texto** e o **têxtil** procuravam a sua interdefinição. A crise da indústria do têxtil repercutir-se-á na crise do texto, e vice-versa? A Covilhã e o Solar do Loreto, que é onde janta o Pen-Clube português, são vasos comunicantes? A vizinha Rua do Loreto, 13, da Associação Portuguesa de Escritores, vai organizar uma excursão ao berço da nacionalidade, não para beber nas fontes da grei, mas para se informar sobre o estado de produção do linho de fabrico local, ainda impoluto, e que, aliás, um poeta português, dramaticamente, embora de modo simbólico, já poluíra e rasgara.

Mas voltemos ao que interessa, às primeiras e talvez não últimas, consequências do nosso texto-têxtil: tivemos a notícia de fonte certa que Augusto Abelaira cortou os cabelos, uma vez o texto lido, cometendo uma espécie de **hara-kiri**, porque de intervenção física na imagem da marca. Álvaro Cunhal sorriu-nos, não prometendo nada quanto à compra do **T-shirt** com a inscrição de Racing-Club: a Embaixada francesa, onde estávamos para dizer adeus ao simpático embaixador, não era certamente o local nem a ocasião próprios para mudanças vestimentares desse estilo, embora o Racing-Club seja **bien-parisien**. Porém, o já referido sorriso podia ler-se como promessa dos futuros que **T-shirtam**. Quanto à jardineira e guitarra eléctrica de Freitas do Amaral, segundo o seu chefe de gabinete, nem pensar, nem na estrita intimidade; esta, aliás, na expressão do próprio presidente do CDS, não existe para o homem público. O homem público é, para ele, antiecológico, fixo, estático, público sempre, dia e noite, e é exactamente essa imobilidade, quanto mais tempo acumulada (as anuidades de perseverança) que cria a crosta da envergadura. Ainda um outro político, do eventual futuro bloco central, pediu-me se o ajudava a escolher o seu guarda-roupa para uma correcta imagem pública.

Contudo, a mais interessante comunicação forneceu-a o próprio Vergílio Ferreira: enviou-nos uma carta que publicamos. Sisuda e grave como o barco de Almeida Garrett nas **Viagens na minha terra?** Querias talvez, leitor, que te contasse, marco a marco, a estrada da minha opinião? Em geral, não a tenho. O mais importante da carta, gentilmente acompanhada duma fotografia a cores do próprio, provando que o dito **pullover** é branco sujo (iogurte), com uma faixa azul, cinzenta e cor-de-rosa, uma das hipóteses levantadas por nós, formula uma informação preciosa. Qual? Leiam primeiro, adivinhem depois.

### De Conta-Corrente III (1981)

27 de Maio (quarta) — *Meu caro Listopad: cá li na terça-feira o seu artigo sobre a minha camisola. O que me espantou foi o seu espanto e o seu desagrado. Não, não foi a Penélope-Regina que me fez. Trabalhos de agulha não são muito da sua especialidade. Excepto para consertar o vestuário dos netos. Mas não há dúvida que foi ela a culpada. Não me trouxe porém a camisola piscatória da Noruega nem da Suécia ou da Islândia. Trouxe-a de um vendedor ambulante que tinha o seu negócio montado ao fundo do Parque Eduardo VII. Agora não percebo é como V. queria que eu, em paleio informal com o Mário Ventura para o Notícias, aparecesse em vestes de aparato, com casaco, gravata e fronha sombria. Está assim de ver que, segundo as suas normas, eu devia talvez ir para a cama de colarinho à «bife» e de casaca. Não vou. Disse.»*

### Não há «mãe» sem «filho»

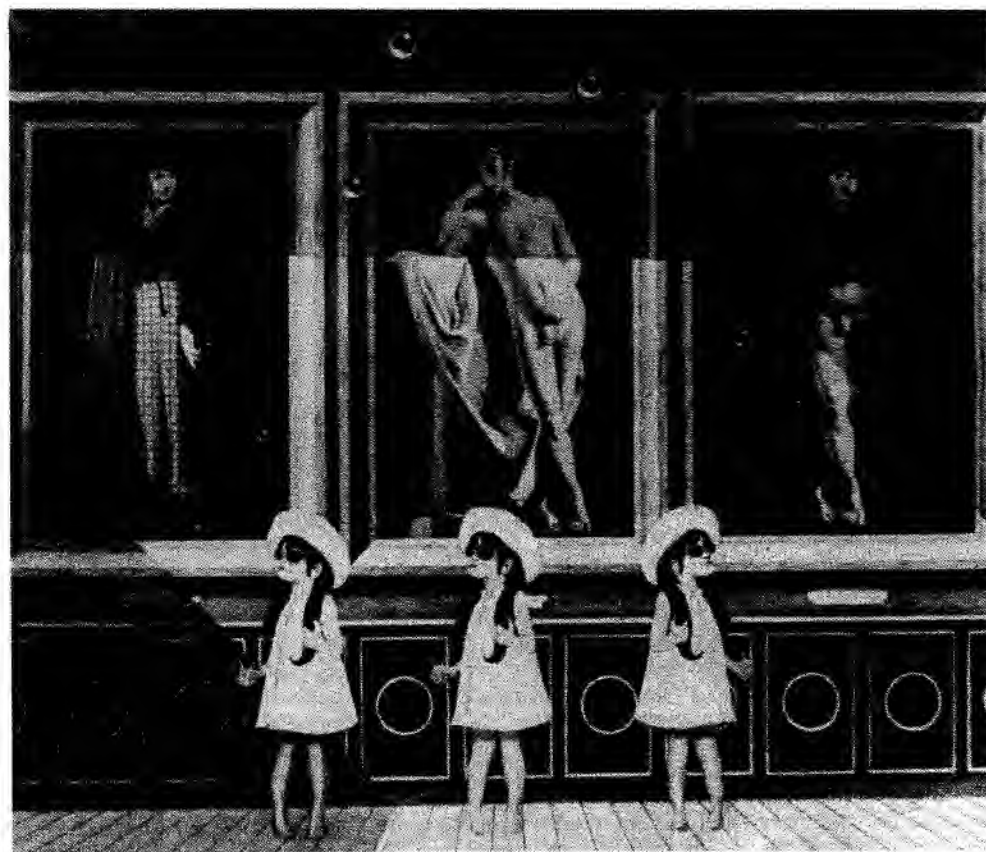
Não tenho dúvida que o leitor adivinhou:

Vergílio Ferreira, cuja obra de diários (**Conta-corrente I e II**) foi recebida na ponta de lanças, prepara o terceiro volume de que a carta é já um trecho a figurar na página X. O que a nós, amigos do escritor, deve fazer reflectir. As nossas futuras relações com o autor de **Nítido nulo** serão, porventura condicionadas pela interdependência com a sua escrita: uma nova dinâmica intrapsíquica nasce (vide Gregory Bateson, **The Group Dynamics of Schizophrenia**, The Free Press of Glencoe, Illinois, 1960) entre Vergílio Ferreira e X. que se vê e vigia como parceiro potencial da escrita do romancista. Como não há «mãe» sem «filho», não haverá autor de diários sem interlocutores nem amigos: os modelos de relação modificar-se-ão naturalmente com a nova conjuntura.

E se agora reflito sobre os efeitos da nova pragmática das comunicações humanas do escritor com os outros, na origem desta reflexão esteve a inadvertência do meu primeiro texto sobre filosofia vestimentar. O (nosso) guarda-roupa, tal como a linguística, pode levar ao delito, e não só de roubo, conduzir a conflitos, quiçá à guerra civil, atestar ou contestar Deus, instaurar duplos constrangimentos (**double-bind**); o guarda-roupa é lingua-

sima qualidade, inclusive no Faubourg St. Honoré: queixava-se. Só em Londres, meu amigo. Pediu então o visto no Consulado; lá, obrigaram-no a preencher vários formulários em letra de imprensa, e entre outras declarações tinha de indicar o tempo da visita e a razão dela. Um **snoob** nunca mente: um **snoob** e um músico de jazz. Se tivesse escrito que a finalidade da sua estadia em Inglaterra era o turismo ou uma visita à Tate Gallery, teria o visto em quatro semanas, o que era a rotina da época e das circunstâncias. Porém, escreveu num correcto Inglês, a verdade: a compra de peúgas pretas. O visto foi-lhe recusado.

Ainda pediu para ser recebido pelo embaixador ou pelo cônsul, mas só a um funcionário inferior pôde exprimir a sua desolação de não poder viver no Ocidente por falta de meias pretas de boa qualidade; pediu-lhe para transmitir esse seu sentimento a Sua Majestade, e voltou — sem criado, que hoje é professor universitário no State College de Pensilvânia — a Praga. Foi preso, condenado por delito de passagem ilegal da fronteira, dois anos mais tarde libertado, e eu perdi-o de vista. Segundo as últimas notícias é recepcionista no conhecido hotel internacional Alcron. Com ou sem meias pretas até ao joelho.



gem. E como tal, penetra na consciência do homem e determina o seu universo.

### História de D.

D. era um rico industrial de Praga. Aquando das nacionalizações, e sobretudo depois do golpe de Estado em 1948, esse homem ainda relativamente jovem, solteiro, **dandy**, **snoob**, que cultivava contactos com os criadores de modas e de **design** (que ainda não se chamava assim), de bom gosto intuitivo, decidiu fugir do seu país. Como o fez, não sei: é difícil imaginá-lo a passar clandestinamente, noite fechada, a fronteira vigiada, abrir caminho na zona de arame farpado, de minas e de cães. Difícil conceber a sua chegada ao Ocidente, ele e a do seu fiel criado Quinta-Feira, que não fosse de avião, em 1.ª classe.

Como digo, não sei, nunca perguntei. Conheci-o, a ele e ao seu Quinta-Feira perfeito, só em Paris. Uma casa modesta mas elegante, já instalada, baixela preciosa: comia-se na prata. Administrativamente era apátrida, com documentos provisórios e sem passaporte, apenas possuidor dum título de viagem: para visitar qualquer país precisava de visto, por vezes difícil de obter.

Ora D., instalado no Quartier de l'Odéon, estava descontente com a moda masculina de Paris. Sobretudo, as peúgas e ainda mais as meias pretas até ao joelho, eram raras, de pés-

### A memória do guarda-roupa

Lembrei-me de D. em Lisboa, muitos anos depois. Ensinava num Instituto Universitário. Um dia fui chamado ao director; informou-me, com todo o seu proverbial liberalismo em contactos pessoais, que, não estando de acordo com a decisão do Conselho composto pelos professores catedráticos da Escola, era, todavia, obrigado a transmitir a recomendação de que não devia dar aulas com peúgas de cor, de fantasia. Os universitários ensinam em peúgas pretas.

Compreendi: as peúgas pretas, na sociedade antes do 25 de Abril (só?), eram «input» (entrada) e simultaneamente «output» (saída) de informação, isto dito por outras palavras, eram comunicação. Sintoma voluntário para uma semiologia vestimentar. Por meio de meias.

Ainda possuo algumas meias pretas dessa época. Agora, ao escrever, e escrevendo ao procurar o passado, a **memória** do guarda-roupa, estou calçado com um par desses vestígios, parte da regra do jogo. E a palavra «jogo» não deve ser entendida no seu teor lúdico, mas como administração de regras.

Logo que acabar o texto-têxtil, tiro-as: para andar descalço, permitindo-me a pequenina liberdade de me afastar da filosofia vestimentar, esse organismo de que cada parte é ao mesmo tempo princípio e fim.





## Ensaio

# Trinta anos de Camões Sena servia

Com a sua erudição, argúcia e intuição críticas, Sena estava nas condições ideais para denunciar os pontos fracos da exegese camonianiana tradicional.

Alberto Pimenta

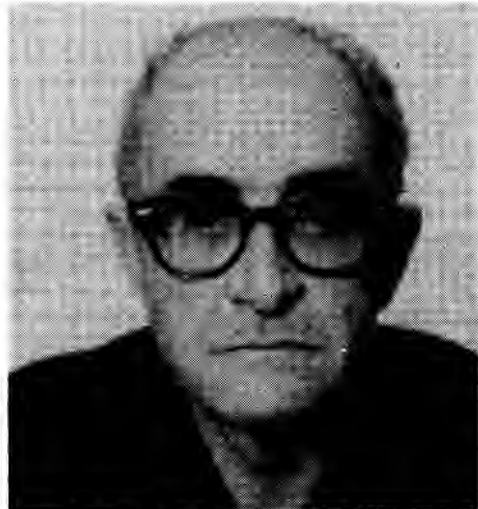
Trinta anos de Camões  
Jorge de Sena  
Edições 70 (2 vols.)  
440\$00 e 390\$00

Com que espécie de palavras falar das palavras com que Jorge de Sena fala das palavras de Camões? Com aquelas a que a crítica literária nos tem habituado? Mas quais? As chatas? As convencidas? As delirantes? Ou, como nos casos mais subtis, com um pouco de todas, ao mesmo tempo?

A verdade é que Sena não merece nada disso, porque na generalidade da sua obra ensaística passa-se algo de diferente do que foi enunciado. Os seus estudos literários têm interesse, não esquecem nunca a limitação da perspectiva analítica em relação à obra estudada, e têm os pés bem assentes no solo da realidade humana, cultural e social em que a obra nasceu. Um exemplo? Aí está o começo da **Introdução** ao estudo do soneto **Alma minha gentil**, autêntico postulado da análise que Sena pratica: «Sobre o mais célebre soneto de Camões, e sem dúvida um dos mais belos do mundo, muito se tem escrito, sobretudo em êxtase crítico, ou em referências genéticas. A impressão que ele causa, lido com recolhimento, dignidade e contida e discreta emoção, é sempre infalível. E podem continuar a escrever-se, sobre ele, bonitas páginas, ou, a propósito dele, solenes meditações sobre a vida e a morte. O que no presente estudo nos ocupa é bem diverso: determinar, sob diversos ângulos de análise, os ingredientes — ou alguns deles — que o constituem, qual a peculiaridade específica da sua estrutura, e o modo como tudo isso se articula para significar. Depois, sintetizando os resultados que a análise evidenciou, reconstituí-lo, passo a passo, como a reconstrução de sentido, única e insubstituível, que ele é. Se, com isto e depois disto, dissermos dele coisas profundas e belas, haverá ao menos a relativa certeza de que elas resultam do próprio **objecto estético**, e não apenas das sugestões mais ou menos brilhantes que ele evocou em nós» (II, p. 9).

## Uma interpretação por camadas

**Alma minha gentil**, um estudo que se estende por 140 páginas, um dos mais famosos de Sena, pela verve, pelo rigor, pelo fôlego exaustivo. A seguir à dita introdução vêm (e não só por ser da praxe filológica) as lições do texto; depois, sucessivamente, a análise da métrica e do ritmo, dos sons, da rima final, dos vocábulos, a análise lógico-estrutural, a análise sintáctica, as personagens, as figuras e os tropos, o sentido e as recorrências fonéticas, os sintagmas, as imagens e metáforas, os símbolos, a análise tópica e a análise tipológica. Um espanto, não é verdade?, e um espanto não só para quem produz opiniões definitivas com base num relance ao **estado de alma**, ou da alma do poeta. Trata-se efectivamente duma interpretação não duma ou doutra camada do texto ou a aflorar dele (como nos tem habituado a crítica literária), mas duma interpretação **por camadas**, conciliando vários métodos parcelares, na intenção de **abrir** o texto ante os nossos olhos mal-abertos, ou mal habituados à luz. Uma interpretação como a propõe também Jost Hermand, outro exilado nos Estados Unidos (Wisconsin), tal como Sena: «Um estilo é sempre uma ideia, quer dizer, um valor aproximativo com carácter de ideal tipológico, que na realidade só existe fragmentado. 'Estilos puros', como 'raças puras', são um absurdo.» E diz mais adiante: «Penetrar no conhecimento dum estilo poderia ser, sem mais, penetrar no conhecimento do mundo» (Jost Hermand, **Synthetisches Interpretieren**, Munique 1968, pp. 215, 217). Poderia ser Jorge de Sena a falar, mas é Sena quem, sem sair deste livro, diz: «Quando hoje julgamos compreender tão bem o **espírito barroco**, e nos preparamos para compreender a **mentalidade maneirista**, não fazemos mais do



Jorge de Sena: «tan grandes hombres como este, en letras, juicio i calidade, no dizen cosa que no sea para ser dicha»

que, num estágio final de evolução desse desintegrar milenário, tomarmos consciência de como as unidades civilizacionais são uma ilusão voluntária da alta cultura assente na exploração escravagista, e de como sob elas há uma unidade, mais ampla, e ao mesmo tempo mais exigente e restrita, que é a do homem solitariamente entregue, no fundo da sua consciência, à construção de um mundo colectivo, sem garantias transcendentais» (I, p. 68). E é ainda Sena quem afirma, perguntando: «Quanta complexidade de sentidos e da sua visão do mundo (que não é o mesmo que vidência e que vivência) nos foi aparecendo, a cada novo inquérito e na correlação destes, nos foi brotando, como de um manancial inesgotável, da enganadora simplicidade do soneto que estudámos?» (II, p. 135).

A lição de Sena aponta teimosamente (e **teimosamente** contra a «tacaña exploração literata de pretensos filósofos de sebeta», (I, p. 26) para dois factos. Primeiro, que das ideias em literatura interessa menos o significado (ou seja, a sua aparente fixação no tempo e no espaço) que o trânsito; segundo, que esse trânsito se processa invariavelmente dentro e através da **consciência dum homem**. «Dissemos que, tipologicamente, a vontade criadora de Camões era **consciente**, e não ocasional. Este soneto nada tem de uma eventualidade momentânea, de um capricho da «inspiração». É evidentemente o resultado de uma muito consciente reflexão sobre as motivações, a evocação intelectual destas, e os meios adequados à eficiência estética da prosopopeia desejada» (II, p. 134); «e, se os arcades acharam que Camões estava errado, não foi o sentimentalismo pseudo-romântico quem pôde entendê-lo melhor. Só neste nosso século se viu novamente que a poesia dele era obra e expressão de uma inteligência, e que não há poesia sem agudeza e sem engenho, como Gracián proclamava, ao sagrá-lo Príncipe dos Poetas das Espanhas» (I, p. 82).

## Um paradigma da vida mundana

O percurso que Sena faz ao longo do soneto **Alma minha gentil** (como quase todos os seus outros percursos camonianianos) é uma peregrinação por tudo aquilo que uma dada existência particular e concreta pôde fazer, em termos de consciência de vida e da sua configuração estética, dos modelos que lhe foram dados para orientação e extendimento da existência. Neste sentido, aquisição cultural e experiência fundem-se num único processo, e é esse processo pessoal (não os dados acessórios e periféricos) que tem a primazia da análise e do interesse de entendimento.

Um Camões onde a condição humana geme a sua dupla limitação, do corpo ante a ideia que o espírito dele faz, do espírito ante a incapacidade ontológica de chegar a Deus, ao absoluto, sem se desagregar como consciência, eis o Camões que Sena nos revela, um Camões que é um dos grandes não só da poesia, mas também da consciência humana, nos seus vários tempos e lugares. «As análises do nosso estudo, e em particular a do vocabulário, não deixam dúvidas acerca da tendência abstraccionante da fantasia camonianiana, neste soneto. Tudo é abstraccionado para significar, reduzido a uma funcionalidade essencial, em que mesmo as coisas concretas são despidas de circunstancialidade, enquanto as circunstân-

cias se tornam genéricas. De modo algum, e o soneto o prova, esta qualidade abstraccionista do estilo de Camões dissolve o que se chama realidade, colocando-a nas frias equivalências do filosofema. Eleva-a ao que diríamos uma dignidade exemplar, apresentando-a como um paradigma da vida humana com suas dores, que o poeta assume e, por esta assunção coincidem com as dele. Ele **abstrai** da sua experiência, etimologicamente falando, o puro esquema dos processos ónticos da realidade. O que nos denuncia, por outro aspecto, o carácter dialéctico do seu pensamento. Este pensamento poético expressa-se como uma **intelecção discursiva**, e não metafórica. A investigação que fizemos das metáforas nos mostrou que elas não existem, em verdade, no soneto» (II, p. 128); «compreendeis agora a razão de Camões, sendo tão profundamente subjectivo, nos falar em voz tão estranhamente alheia, alheada. Um poeta que tudo inclui em si próprio para, daquela região da personalidade onde a personalidade se anula perante o que Hegel chamará o espírito objectivo, extrair a própria gênese dessa consciência final» (I, p. 29); «Camões é, de facto, inesgotável; não só por ser grande como tantos outros, mas por ter sido, imparmente, o poeta da própria essência da vida humana, do próprio drama do fluir do pensamento humano» (I, p. 30).

## Uma contundente actualidade

E com esta citação encontramos-nos no primeiro dos dois volumes, onde se incluem o famoso **ensaio de revelação da dialéctica camonianiana** intitulado **A Poesia de Camões**, três ensaios sobre o conceito de **maneirismo** e o maneirismo de Camões, o estudo intitulado **Babel e Sião** bem como o dedicado aos **Alumbrados**, os estudos sobre os **Cancioneiros camonianianos**, as reabilitações de Faria e Sousa e alguns dispersos de contundente actualidade. De contundente actualidade, como se sabe, é todo o trabalho criativo e erudito de Jorge de Sena. Citá-lo, citá-lo interminavelmente é a minha vontade, como modo de não lhe cortar ou con-verter a torrente com que vai lavando Camões de águas paradas e acrescidas durante séculos. «Em geral, a crítica literária luso-brasileira, que tem pavor de filosofia, teme que a poesia se perca nestas altitudes, e que deixe de ser uma coisa muito humana, muito 'poética', muito acessível a toda a gente. Mas a grande poesia deste mundo, nas suas implicações mais profundas, nunca foi, nem será isso, queiram-no ou não o queiram, de um lado e de outro, os partidários do lirismo exclusivista ou os apóstolos do realismo social» (II, pp. 220-21).

A crítica à caterva camonianiana, à «meia dúzia de catedráticos ocupados em, nas suas oposições, não denunciarem publicamente as

suas deficiências comuns» (II, p. 159), é por de mais conhecida para ter que acentuar aqui. Fora da esfera de interesses do camonianismo estabelecido, folclórico e congressista (vide **Camões Revisitado**, II, pp. 241-252), Sena, com a sua erudição e a sua argúcia e intuição críticas, estava nas condições ideais para denunciar os pontos fracos da exegese camonianiana tradicional: a falta de congenialidade a nível poético e psíquico («O sentido de um grande poeta é sempre obscuro para quem não o atinge», II, pp. 250-1) e a mais descarada inépcia técnica. Este último ponto é sobretudo tratado nos estudos **O Camões da Agullar e Camões e um Método Crítico**, os dois principais estudos incluídos no segundo volume, juntamente com a referida análise do soneto **Alma minha gentil**. A modo de conclusão, cito: «O problema primacial dos estudos camonianianos tem sido o facto de ele ser um poeta muito maior do que a crítica oficial portuguesa é capaz de reconhecer» (II, pp. 244-45).

O que sobretudo fica, nos longos percursos de Sena entre a abertura do texto e o encantamento que ele lhe produz, é aquele constante pingar (ou em linguagem camonianiana «destilar») de considerações teórico-estéticas que, tal como as próprias musas, muito bem nutiriam também doutores, não fosse estes trazerem ativamente a defesa que Ulisses usou contra as sereias. Defesas destas não as teve Camões na vida («e cada vez mais descobrimos que mãos temerosas e espíritos timoratos não devem aproximar-se de Camões, porque correm grandes riscos de se queimarem na sua ardência oculta que, por pressentida, tanto tem sido coberta pelos véus da banalidade patriótica ou psicológica», I, p. 283).

Trinta anos de Camões Sena servia... Não se pode tratar de averiguar se Sena tem sempre ou não razão; isso fica para donos de palavras mais convencidas. Nem se pode tratar de lembrar que o estilo de Sena é por vezes mal talhado, que certas divagações polémicas são obsessivas e excessivos certos processos de análise baseados na lei da frequência; isso é fácil de ver e o próprio Sena o via e sabia. Trata-se talvez de reconhecer, como Faria e Sousa reconheceu a Camões, que «tan grandes hombres como este, en letras, juicio i calidade, no dizen cosa que no sea para ser dicha» (I, p. 193). De resto, como sempre, a capacidade de aproveitar ou não de estudos como estes é da conta do leitor. Cito uma vez mais, a modo de balanço, e quem quiser entender que entenda: «E um texto literário — e mais amplamente o estilo e a personalidade poética de um grande escritor — tem leis próprias, como autónomo **objecto estético** que é» (II, pp. 52-3).

Num ambiente cultural em que a mediocridade e a incultura não cessam de abrir a boquinha desdenhosa para desfazer do que não está na moda, Sena é duplamente importante e saboroso. ■

# CONVITE AOS ESCULTORES

A CARRIS está a construir, em Miraflores, um grande complexo oficial que vai permitir um melhor serviço público de transportes urbanos.

A CARRIS pretende que a sua presença em Miraflores também seja assinalada com um motivo escultórico, contributo para a integração da arte no quotidiano da cidade.

A CARRIS abriu concurso, até 30 de Junho, entre artistas plásticos de nacionalidade portuguesa, e espera que os interessados não deixem de se inscrever, na Rua Primeiro de Maio, n.º 103.



# Implicações filosóficas da Teoria dos Sistemas

Um livro que procura situar a Teoria dos Sistemas entre duas fronteiras: a das implicações epistemológicas e a dos modelos aplicáveis

Filipe Arriaga

Teoria dos Sistemas e Epistemologia  
Pierre Delattre  
A Regra do Jogo, Biblioteca de Filosofia  
200800

A Teoria dos Sistemas tornou-se uma referência ambígua, quer no interior das diversas práticas científicas, quer no âmbito da reflexão epistemológica. Precisamente o grande mérito do texto de Delattre (recentemente publicado entre nós) é contribuir para uma redução dessa ambiguidade, através de uma tentativa de definição dos objectivos e do estatuto disciplinar da Teoria dos Sistemas.

O título Teoria dos Sistemas e Epistemologia é suficientemente genérico para respeitar a complexidade da abordagem de Delattre. De facto, é o próprio estatuto da Teoria dos Sistemas que é previamente questionado, assim como os diferentes sentidos da sua utilização. E estes diferentes sentidos não dependem da proveniência filosófica ou científica das várias interpretações. Cada uma dessas proveniências permite sentidos diversos no modo de entender e utilizar a Teoria dos Sistemas, que ora se cruzam ora se afastam. Daí a necessidade de Delattre, ao empreender uma abordagem «teórica e epistemológica» essencialmente clarificadora, tomar em consideração esses vários sentidos tal como se instituíram no contexto de diversas práticas teóricas e de investigação. Aliás, a curta revisão histórica das concepções ligadas à Teoria dos Sistemas e a listagem bibliográfica feitas por Delattre têm só por si um manifesto interesse.

A Teoria dos Sistemas tem sido usada por alguns como uma metáfora quer em discursos

científicos inevitavelmente empobrecidos, quer em discursos ecléticos meta-disciplinares (como o de Morin, por exemplo); outras vezes assiste-se a uma utilização pragmática da Teoria dos Sistemas, isenta de qualquer problematização epistemológica, através da aplicação de formalismos precisos em determinadas áreas disciplinares; outras vezes ainda, a Teoria dos Sistemas é considerada como um discurso intermediário que une as práticas científicas à reflexão epistemológica, ou mesmo como versão do discurso científico que é acessível aos epistemólogos, confrontados com a fragmentação e a especialização do saber científico.

Perante esta diversidade de posições, surge a necessidade de limitar o âmbito da Teoria dos Sistemas entre duas fronteiras que são, por um lado, as suas implicações epistemológicas enquanto teoria que se ocupa da unificação de linguagens e, por outro lado, a sua utilização como produtor de modelos aplicáveis a objectos bem definidos, no domínio restrito de determinadas áreas disciplinares. Para Delattre, o vínculo da Teoria dos Sistemas às condições concretas da prática científica deve ser fundamentalmente respeitado. Delattre refere como um progresso assinalável nos últimos dez ou quinze anos o facto de terem sido propostos «sistemas conceptuais e formalismos precisos em diversas disciplinas, abrindo a via para aplicações mais precisas». Se a Teoria dos Sistemas tem como objectivo a unificação de linguagens, permitindo a utilização de formalismos mais abstractos e mais rigorosos, isso não pode desligar-se do problema da adequação desses formalismos a objectos de estudo bem determinados. A abstracção crescente introduzida pela Teoria dos Sistemas é posta ao serviço de aplicações precisas a domínios diversos, e não há lugar a «matematizações ornamentais» (Berlinsky, cit. por Delattre) desligadas da realidade.

Mas, ao mesmo tempo, a possibilidade de utilização de linguagens comuns a domínios diversos, implicando o «estudo aprofundado de conceitos e metodologias de origens muito

diversas», interessa inevitavelmente à epistemologia. De qualquer forma, a abordagem das implicações epistemológicas da Teoria dos Sistemas terá sempre de se ocupar, como questão central, do problema da adequação dos formalismos à realidade que se pretende estudar. É assim natural esperar que a Teoria dos Sistemas, em vez de trazer soluções para velhas questões epistemológicas, as venha reintroduzir, embora de uma forma específica. Não devemos por isso ficar surpreendidos por Delattre se ocupar, numa das secções do seu texto, com a análise de questões como o estatuto científico da analogia, reducionismo e holismo, a distinção sistema/meio, os conceitos de casualidade, finalidade e intencionalidade, etc. A este propósito devemos assinalar que o texto de Delattre tem o mérito de se colocar na perspectiva de que a Teoria dos Sistemas vem essencialmente reactivar um certo número de problemas epistemológicos, e não resolvê-los.

Já algumas dúvidas nos merecem certas posições assumidas por Delattre em relação com o facto de valorizar insuficientemente, a perda de informação implicada pela utilização de linguagens unificadas. Como o indica o próprio Delattre, uma linguagem unificada é em geral mais fortemente formalizada, o que exige transcrições conceptuais da semântica para a sintaxe; a legitimidade deste procedimento baseia-se na verificação de que a nova linguagem construída permanece adequada à descrição dos objectos considerados («quando este objectivo é atingido, pode dizer-se que as características semânticas e sintácticas introduzidas são suficientes»). Como resultado, surge uma linguagem na qual a perda de características semânticas permitiu a obtenção de um maior rigor e generalidade, mas determinou simultaneamente um maior afastamento da realidade.

Precisamente, esta última consequência não é ponderada por Delattre na avaliação do valor teórico da nova linguagem contruída, como ressalta, por exemplo, da discussão do significado da analogia entre dois formalismos. A questão consiste em saber de que modo, a partir da verificação de uma analogia estrutural entre dois formalismos, podemos retirar informação sobre uma possível analogia entre os sistemas descritos por esses formalismos. Delattre admite que a solução possa estar em traduzir previamente esses formalismos numa linguagem comum, através de um procedimento habitual em Teoria dos Sistemas. Ora esta solução não tem em conta que a mudança de nível de descrição operada ao

construir uma linguagem comum implica uma perda de informação em relação à utilização de linguagens particulares, ao mesmo tempo que introduz novos problemas metodológicos na verificação da validade dos modelos.

Esta observação em relação ao texto de Delattre encontra por outro lado justificação na medida em que se prende a questões que têm vindo a ser longamente discutidas em certas áreas disciplinares como a neurofisiologia e a psicologia da cognição. Nessas áreas, a utilização de modelos de processamento da informação formalmente precisos tem sido avaliada em função do afastamento da realidade que implicam, e da perda de informação sobre a natureza concreta dos processos que se pretendem investigar. Modelos fortemente formalizados podem limitar-se a especificar condições abstractas que mecanismos desconhecidos devem respeitar, perdendo-se toda a informação sobre a natureza desses mecanismos.

Está por fazer a teoria dos vários níveis de descrição possíveis — hierarquizados em termos de crescente perda de características semânticas e reforço das características sintácticas —, embora algumas contribuições nesse sentido tenham surgido em domínios restritos. É o caso da análise de Marr e Poggio (1) em relação à simulação em computador de processos neurofisiológicos, que distingue quatro níveis relativamente independentes de descrição, implicando sucessivamente (a) a natureza da representação a nível dos próprios programas de computador, (b) os algoritmos que implementam esses programas, (c) a relação entre os algoritmos e mecanismos particulares e (d) a substancialização desses mecanismos no 'hardware'. De qualquer forma, é necessário que sejam consideradas as relações particulares entre as representações formais e o universo específico de observações que cada nível de descrição implica.

O que nos parece ser a insuficiente valorização deste problema por parte de Delattre tem incidência a nível de outras questões epistemológicas, para além da questão do significado da analogia entre formalismos, que atrás considerámos. A análise detalhada dessas questões, embora permitisse uma melhor caracterização do contributo de Delattre, escapa contudo ao alcance desta nota crítica.

(1) D. Marr, T. Poggio, «From understanding computation to understanding neural circuitry», MIT A.I., Memo 357, 1976.

## 3ª Bienal de Artes Plásticas da Festa do "Avante!"



### REGULAMENTO

1. A FESTA DO AVANTE! organiza em Lisboa a sua 3.ª BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS, em pavilhão próprio no âmbito da Festa, no Alto da Ajuda, nos dias 4, 5 e 6 de Setembro de 1981.
2. Pretende-se com esta Exposição reunir obras que testemunhem as diferentes modalidades, técnicas e formas de expressão das Artes Plásticas; renovar o encontro entre dezenas de artistas nossos contemporâneos e um público que lhes não é habitual — as muitas dezenas de milhares de pessoas que visitam a Festa do Avante!, o encontro entre essas pessoas e os múltiplos caminhos das Artes Plásticas no nosso país.
3. Cada artista poderá entregar até 3 obras em qualquer das modalidades das Artes Plásticas. A apresentação da totalidade das obras poderá ser condicionada pelo espaço físico de exposição.
4. Os artistas deverão preencher uma ficha de inscrição que se encontra à sua disposição nos seguintes locais: Av. António Serpa, 26 - 2.º Esq.º / Tel. 769147 (Lisboa); Av. da Liberdade, 170 / Tel. 532161 (Lisboa); SNBA; ESBAL; ESBAP; Cooperativa Árvore (Lisboa); Av. da Boavista, 931 a 937 (Porto) tel. 697948.
5. As obras e as fichas de inscrição devem ser entregues à Organização até 30 de Julho. Dificuldades de transporte das obras a enviar devem ser assinaladas na ficha de inscrição que, nesse caso, deve ser entregue até 15 de Julho.
6. Por ocasião da realização da Exposição será publicado um catálogo que os expositores receberão gratuitamente. Os artistas devem enviar para eventual representação nesse catálogo, fotografia ou dispositivo das obras, comprometendo-se a devolver esses elementos fotográficos em curto espaço de tempo.
7. Os artistas devem declarar o valor das obras para efeito de seguro ou venda. A Organização não promoverá a venda das obras expostas, mas por eventuais compradores em contacto com os artistas. As reclamações para efeito de seguro deverão ser feitas no momento da devolução das obras aos artistas e até ao dia 15 de Outubro.
8. O levantamento das obras deverá ser feito pelo próprio ou por pessoa por ele credenciada até ao dia 15 de Outubro e mediante a apresentação de um duplicado na ficha de inscrição.
9. As fichas de inscrição, as obras e qualquer correspondência deverão ser enviadas para: 3.ª BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS DA FESTA DO AVANTE! — Av. António Serpa, n.º 26 — 2.º Esq.º — Lisboa — Tel. 769147 ou Av. da Boavista, 931 a 937 — Porto — Tel. 697948.

## MUNICÍPIO DE LISBOA

### PRÉMIO TEATRO MUNICIPAL DE S. LUIZ

1. O Prémio Teatro Municipal de S. Luiz destina-se a galardoar anualmente o melhor estudo, artigo ou entrevista publicada na Imprensa ou emitida na Rádio ou na Televisão sobre o Teatro S. Luiz, e a sua história e a relação com as artes em Portugal.
2. Os concorrentes deverão apresentar os respectivos trabalhos, através de fotocópia da publicação em que vierem inseridos ou da respectiva gravação sonora ou vídeo no caso de trabalhos produzidos para a Rádio ou Televisão, até ao dia 31 de Janeiro do ano seguinte àquele a que digam respeito.
3. O montante do prémio que constitui encargo do Teatro Municipal de S. Luiz será fixado anualmente, sendo o respeitante a 1981 no valor de 20.000\$00.
4. Para apreciação dos trabalhos a CML designará um júri presidido pelo vereador responsável pela área cultural e do qual farão parte mais quatro personalidades de reconhecida competência.
5. A CML reserva-se o direito de não atribuir o Prémio Teatro Municipal de S. Luiz quando entender que os trabalhos apresentados não o justificam. Em qualquer caso o júri pode atribuir menções honrosas para distinguir trabalhos apresentados.
6. A Câmara Municipal de Lisboa, reserva-se o direito de editar os trabalhos que entender, ou de os transcrever nas suas publicações periódicas.

UMA INICIATIVA DA



CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA



## Teatro

# “Peer Gynt”: um espectáculo construído

Maria João Brilhante conclui a sua análise de um grande espectáculo de teatro: *Peer Gynt* de Ibsen e de Chéreau, lição de construção/decifração para um espectador maravilhado.

Maria João Brilhante

Movimento foi a palavra de fecho na primeira aproximação a *Peer Gynt*, espectáculo de Chéreau sobre texto de Ibsen, último trabalho apresentado pelo T.N.P. a repór em Paris no princípio da época.

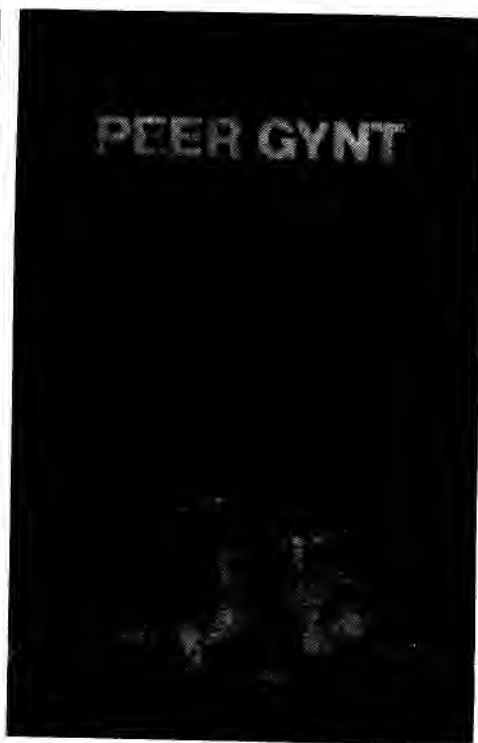
7. Falei da utilização do cenário e da ocupação que faz da cena. Tratava-se já de movimento. Mas o trabalho com os corpos dos actores seduz também. Três aspectos são particularmente curiosos e por si só justificativos da energia que em cena perpassa: a corrida, a formação de grupos e a imobilidade.

Quase todas as saídas e entradas de *Peer Gynt* têm como traço comum a corrida; mas, noutras cenas, outras personagens partem apressadas ou fogem. Há, obviamente, uma ligação estreita com o tema da viagem e mobilidade do herói, mas também uma nítida artimanha para produzir um determinado ritmo na sucessão de cenas. Nem sempre, contudo, se situa nos inícios ou finais de cena esta agitação.

Os grupos têm uma movimentação que oscila entre o natural e o encenado — *Peer Gynt* nos Trolls é disto exemplo. Cada corpo naquele grupo possui uma individualidade e, ao mesmo tempo, sentido do conjunto. O trabalho de encenação parece ter consistido na escolha da melhor combinação entre os corpos, no exercitar das deslocações — admirável o breve momento de dança em que é criado um tipo de movimento sincronizado/estilizado, estranho à História.

Pequenas rupturas na construção surgem aqui e ali, sempre com função cômica, sempre a reforçar o conjunto pela própria «dissonância». Noutros momentos — baile de casamento, asilo de loucos, cena à mesa — as marcações e a posição dos corpos em relação não são perceptíveis enquanto conjunto mas como quadro em movimento contínuo, espécie de jogo de xadrez no qual espaço e movimento introduzem a consciência de um tempo longo ou eterno. Se se exceptuar a movimentação de *Peer Gynt*, quase sempre agitada, mesmo quando está só (e aí dança e sobe e pendura-se e rasteja), todas as outras personagens são singularmente lentas uma vez não integradas num grupo. Há, por vezes a decepção de um movimento, de uma deslocação que afinal se não faz. São sobretudo *Peer Gynt* e Mãe as personagens nas quais se detecta a utilização deste processo, porque principais, habitadas por um único corpo, construindo-se em oito horas de espectáculo. Daí, talvez, o jogo que necessariamente se cria entre eles e o espectador que os espera e que começa a conhecê-los, a adivinhar-lhes os «tiques». *Peer Gynt* constrói toda uma gestualidade (oscilar de cabeça, por exemplo) e posição de corpo, ou seja, um discurso paralelo que ocupa com frequência os silêncios, as falas dos outros, sem que se torne redundante em relação a elas.

A unidade neste movimento reproduzido em cena vem da existência de uma personagem central, de um herói que faz mudar o es-



paço cénico e em relação ao qual tudo se dispõe e se desloca. Na cena à mesa isto é particularmente evidente — qualquer fala de *Peer Gynt* se destina a todas as personagens à volta da mesa, mas estas movem-se em frente dos réplicas que dirigem e para onde as dirigem. Existe, por conseguinte, uma leitura em função dos registos, das distâncias, dos tons e dos efeitos a produzir pela palavra pronunciada.

Por outro lado, e falando da palavra, esta encerra também um movimento. As histórias contadas por *Peer Gynt* (a do bode, a da viagem ao castelo da Morte) encham de agitação cenais em que, por oposição, os corpos estão imóveis — a mãe no caixão, *Peer Gynt* sentado a contar — porque o poder sugestivo das palavras, o trabalho dos símbolos e das imagens, a força elocutória acabam por trazer para cena um movimento imaginado que começara por ser apenas o da articulação dos sons da língua.

No início do espectáculo, o herói é o núcleo agitador e a vivacidade é máxima, no final as suas deslocações tornam-se não lentas mas... curtas, e há como que um jogo de atracção/repulsa entre os corpos «velhos» em cena. O movimento tende também a representar diferenças de estatuto das personagens: a princesa Troll move-se por «clichés» — de gatas, levanta regularmente uma perna dobrada; *Peer Gynt* manterá, ainda que trabalhada, ao longo do tempo representado, uma certa oscilação lateral no andar. Perguntavam-me se se dançava neste espectáculo: há, pelo menos, três momentos de dança explicitados e além disso, *Peer Gynt* «dá por ele» a dançar, também, em outra altura de quebra.

### Está-se no teatro

8. A representação obedece a uma divisão na distribuição dos «papéis» pelos actores — de um lado *Peer Gynt*, Mãe, Solveig, rei dos Trolls, do outro as personagens múltiplas, que múltiplos corpos adquirem, e que dez ou doze actores representam.

No primeiro grupo estão as personagens

que desde as cenas iniciais se controem e mostram com um determinado estatuto e um discurso próprio. *Peer Gynt* terá além do mais de dar a imagem de um percurso, de uma «vida». Mas, no segundo grupo, os corpos são irreconhecíveis **debaixo das personagens**: impossível descortinar se «aquele» tinha sido, na cena anterior, um Troll, porque agora representa um turco rico e mais adiante será um dos loucos, o Diabo...

A alteração no trabalho do corpo é particularmente evidente em G. Désarthe: não sendo demasiado expressiva, acompanha a mudança de roupa e de penteado que assinala a passagem da juventude à maturidade e à velhice.

Quanto aos modos de dizer, não existe também (e inevitavelmente) uniformização mas há, isso sim, um mesmo tom no que diz respeito ao primeiro grupo e um trabalho de «dissimulação», no segundo, que faz que cada personagem representado tenha a sua voz, e não a do actor. Não se criam, todavia, Tipos de voz (ou voz típica?), isto é, não se parodia o dizer do burguês, ou o do Diabo, ou o da Morte — eu diria que o trabalho se situa mais no campo das tonalidades, da relação entre algumas de voz.

Gérard Desarthe e Marie Casarés manifestam, no entanto, através dos modos de dizer, aquilo que a distribuição já sugerira — a existência de uma hierarquia, a diferença dentro do conjunto. Ele pela técnica singular que utiliza: o texto é (entre) cortado, cada frase (ou verso) contém uma ou mais pausas colocadas aparentemente fora do lugar. Assim se evita a monotomia de uma voz oito horas a dizer, assim se cria um ritmo que não se apoia no declarado, mas também não finge um nível oral. Está-se no teatro. Ela, pela voz magnífica (lembrem-se de *Le dames du Bois de Boulogne*? A rouca, «à bout de souffle» no final das falas que recorda também a de Augusto de Figueiredo. Ambos usam, admiravelmente, tanto as mudanças de registo (ira, ternura, delírio...) como a gradação entre o grito e o murmúrio — há momentos, já se disse, em que o texto não é ouvido porque apenas sussurrado, dito «entre dentes».

### A música e a luz

9. Além da música das vozes, a música gravada, a música executada, cantada. Também há ruídos (suspiros, confusão de discursos sobrepostos, agitação dos grupos deslocando-se), os cenários movem-se com algum barulho, as distâncias entre os corpos implicam diferenças na nossa captação. Mas há ainda os silêncios: quando se pára de falar, quando se muda de cena.

10. Com a cor, a luz constitui o elemento cénico de que nos abstraímos mais vezes — o facto de ser pouco notado não deixará, talvez, de ser uma virtude. Oscila entre claros (poucos e «brumosos») e os escuros (frequentes). A claridade máxima é atingida no início da 2.ª jornada (III acto) na cena à mesa, já aqui referida. Porque se reconheça e é preciso retomar o fio à meada, mas também porque se trata do momento de apogeu da personagem, aquele em que ela fala mais alto, convém recordar.

Muitas vezes os actores estão na penumbra, em contraluz (sem rosto, portanto) ou ocupam espaços não iluminados. Produzem-se deste modo efeitos vários: impressão de «irrealidade», representação de mudança de espaço geográfico no texto, oposição entre personagens, quadro estereotipado do real (a Noruega no Inverno, com bruma e tudo!).

Para o espectador parece tratar-se de um sinal que acompanha outros sinais. Só quem conheceu o trabalho de encenação (Luís Lucas, por exemplo) poderá possuir uma leitura outra.

### Uma oferta

11. Cada um dos sinais emitidos pelo texto cénico-luz, som, cor, corpos, vozes — é, para

além de produtor de sentido, produtor de agitação e surpresa. Mesmo quando, e isso acontece raramente, é pleonástico, projecta a admiração (literal) do espectador. Daí que haja uma escolha dos sinais preponderantes em cada uma das cenas e uma relação entre eles — a cena do barco faz predominar o visual e o sonoro sobre o informativo, embora o espectador, desde o início, se inscreva no tema «viagem de *Peer Gynt*». O texto cénico é, assim, uma leitura interpretativa do texto dramático que qualquer um de nós pode conhecer em livro. Não se trata da sua transposição imediata para o espaço tridimensional, como já disse anteriormente. A forma simples de que eu falava permanece de cena para cena; é resultante de uma deformação praticada pela leitura do texto. A encenação encontra modos, marcas representativas ou simbólicas, de transmitir a ideia: uma verdade.

Limitador, este trabalho? Talvez, por que não permite que o espectador leia o texto de outro modo, condicionando-lhe o preenchimento do espaço teatral. No entanto, não é se considerarmos que se trata de uma oferta, de uma obra na qual cada sinal, cada objecto, cada corpo têm de ser decifrados. Estão em cena para serem olhados (o palco é quase irradial e está bem em frente a nós, imóveis na sala) e para serem aproximados dos restantes, através do nosso trabalho de decomposição/recomposição.

Foi preciso ler atentamente a deambulação e a busca de «si próprio» efectuada pelo herói no texto, descobrir o conflito entre real e imaginário nas palavras e nas situações dramáticas, distinguir estes dois níveis onde eles se encontram imbricados para conseguir construir um outro código, um outro discurso — o do teatro — que tudo isto expressasse.

Não se representa só um percurso, não se fala só de «si próprio» e da integração no animato, na massa dos «botões» que são todos os homens, ao longo deste texto. Cria-se no espectáculo uma diferença que é buscada pelo herói e que a vários níveis se repete. O rigor em cena é a imagem da própria organização interna de um texto dramático que escreve uma sucessão de experiências, uma aprendizagem, afinal. De um lado, *Peer Gynt* (em situação de) tolo, bêbado, desastrado, «mentiroso» (a primeira palavra do espectáculo) contador de histórias — logo, vencido, enganado, posto à margem — do outro, *Peer Gynt* «imperador», um conto, uma lenda, a história a que ele próprio dá a voz — e aí, vencedor, criador de regras, produtor de narrativas. Entre um e outro o conflito. A lição que se tira tem, mais uma vez, a ver com o espaço: em sociedade a lei impõe a sanidade ou a loucura, em solidão existe o delírio, a prática e a produtividade do sonho.

### Fidelidade, a possível

O herói que acompanhámos percorreu todos os espaços — circulou; no final, despojado, esvaziado de tudo, até do seu nome («Quem é *Peer Gynt*?»), regressa, em linha recta, ao lugar de partida, estático e permanentemente — a terra-mãe e Solveig que ali o esperara. Guarda apenas a diferença que lhe permite (talvez) a integridade. Ser ele próprio.

Concluindo: *Peer Gynt* de Ibsen e de Chéreau. Sem dúvida. Uma leitura particular do texto dramático; uma leitura atenta. Fidelidade no texto? A possível. Contudo, o texto não é anulado pela encenação que dele (nele) foi feita. Afinal é sempre dele que se fala. Deixou, apenas, de estar sozinho, na palavra: passa também no gesto, no objecto. Chéreau «escreveu» outro texto acerca do real e do imaginário, da vida e da morte.

Durante oito horas assistimos a uma construção onde tudo funciona por si e na máquina. Nem sempre isto acontece quando tantos «materiais» são usados. Eficiência, pois, mas também ritmo, vivacidade, alegria e amor por um projecto. Para o espectador que eu era, pela primeira vez oito horas que pareceram duas...

VISITE A

**DECOMUR**  
NÃO PERDERÁ  
O SEU TEMPO

...UM «PRONTO-A-VESTIR» PARA SUA CASA...

ALCATIFA RAPADA + ALCATIFA DE PÊLO  
ALCATIFA DE CARACULO + PAPÉIS DE PAREDE

TUDO AOS MELHORES PREÇOS DO MERCADO

**DECOMUR**

PORTO  
Rua Clemente Meneses, 2  
(ao Carregal)  
Telefones: 23928/9

# Fellini entre as mulheres

Guilherme Ismael

*A cidade das mulheres*  
Realização de Federico Fellini

Há realizadores que, a partir de certa altura, atingida por assim dizer a maturidade (pública) se libertam totalmente do que de «justificativo» (entre outras evidentes) existia na sua obra, lançando-se numa relação nova com o cinema que tem a ver com o prazer de se dar e de se contar, se bem que assumindo não só os limites de tal aposta mas também os riscos que ela implica.

Embora isso nada tenha a ver com o abandono do que de preocupante e de vivo possuíam as suas obras anteriores, vejo mais a sua nova atitude como um trabalho de retoque, novas pinceladas que vão definindo melhor o campo de uma certa procura e que, por si só, abrem caminhos à compreensão dos trabalhos anteriores.

Mas esta atitude não nos pode desviar da compreensão do facto de as obras assinadas por esses cineastas passarem a ser objectos de um «luxo» cultural fruído por uma certa camada de espectadores com lugar certo em certas salas da capital.

No fundo esses filmes parecem confirmar apenas isto: que há o prazer de os fazer e que eles existem porque há uma indústria com determinadas características montada para fabricar objectos desses. E, quando assinados por Fellini, como muito bem viram os produtores, têm a marca de uma credibilidade cultural e um estatuto de «seriedade» que lhes é dado por princípio, independentemente de todas as oscilações do mercado e da qualidade.



Do «círculo nevrótico» fica um resíduo extremamente humano

De tal modo que, para além de se ir ver um filme, mais importante do que isso é que vem assinado Fellini. Omitindo-se, evidentemente, que esse realizador tem inúmeras obras que não farão nunca o cartaz das grandes salas. E estou-me a lembrar de *As noites de Cabiria*, *La Dolce Vita*, *Olto e meo*, só para citar alguns. O que poderá dar que pensar.

Só que, se há alguém que perceba o que quer dizer «espectáculo cinematográfico», es-

se é precisamente Fellini. E *A cidade das mulheres* lá está para o mostrar mais uma vez.

## Regresso, não-regresso

«Outra vez o Marcello? Música maestro!»

É o que diz uma voz cristalina logo no genérico. E ao seu sinal, entre o irónico e o carinhoso, irrompe a música do cinema de Fellini.

Assim começa *A cidade das mulheres*, que melhor se chamaria *Memória de homem por entre mulheres*, porque estamos no reino do desejo e no que ele tem de memória, de ausência, reino que de imediato joga em duas zonas que têm a ver com a distância e com o objecto que permanentemente se escapa.

Aliás a «chave» ou, se quisermos, o sentido global deste filme é-nos totalmente dado logo de início por essa voz de mulher que como que nos anuncia um espectáculo de diversos contornos, onde veremos de tudo e onde gozaremos com tudo.

E o método encontrado por Fellini para essa viagem é o de um circuito de sonhos que se retomam. Mas no fundo diz-nos ele que poderemos estar tranquilos: as coisas retomaram o seu lugar e os caminhos escusos desembocaram numa risonha soneca no comboio. Só que, entretanto, o discurso deambulou por caminhos de conto de fadas: o sono, o túnel, a mulher, o desejo; e por outro lado a negação disso: o percurso, a frustração, a tentativa desesperada do regresso que é uma outra forma de não-regresso.

E porque se trata no fundo de homens (num percurso de mulheres) lá temos os personagens: Marcello-Snaporaz atravessando o filme com a imensa amargura de um prazer que sempre lhe foge e só encontrando a calma no ventre aéreo de uma boneca; ou o dr. Marzapione coleccionando todos os elementos indispensáveis à demonstração da sua incapacidade. Construindo definitivamente o prazer sobre a ausência. O prazer sobre a busca que o faz desembocar na grande solidão de uma fortaleza sitiada por mulheres. E depois a nostalgia. A vertigem da posse de dez mil mulheres pela ausência de uma só. O dr. Marzapione coleccionando gemidos e confirmando a posse destituída de sentido.

Mas aqui estamos no campo da moral. E o que é o sentido na posse? Que posse tem sentido? É um nunca acabar de caminhos que se bifurcam. E por isso Marcello-Snaporaz mergulha num carrossel de memória onde encontra, não o sentido, mas aquilo que tinha a imagem do prazer antes do sentido: a mulher passando a ferro, o cinema, a banhista.

## De filme para filme

E fica de tudo isso que há um universo que se constrói nos seus avanços e recuos. E se, ao ver este último filme de Fellini, sou tendencialmente solicitado para memórias de outras zonas da sua obra, isso quer dizer que há algo que vive sempre com uma enorme intensidade e com uma enorme carga de presença. E por isso sou constantemente lançado para coisas anteriores. E recordo o bellissimo plano de *Dolce Vita* em que o mesmo Marcello, ao nascer do dia, sentado na praia, não ouve ou não quer ouvir o que lhe diz uma jovem do outro lado de um riacho. Ou aquele em que a actriz percorre as fontes de uma Roma nocturna. Ou a espera do grande transatlântico cheio de luzes em *Amarcord*. Ou Cabiria regressando, depois do seu casamento falhado, envolvida por um grupo de jovens que cantam. Cabiria retomando fôlego, como quem anuncia mais uma vez «música maestro».

E desse «círculo nevrótico» que é toda a sua obra fica um resíduo extremamente humano de alguém que liberta em cada filme cada um dos seus personagens a tal ponto que, deambulando eles de filme para filme, chegam a ser profundamente autónomos. De tal modo autónomos que, tal como o avião rompendo a noite para se fazer à pista deixa, num grupo de jovens o seu rasto de deslumbramento, assim eles nos visitam e permanecem na memória.

*A cidade das mulheres*. Título original: «La città della donna». Realização: Federico Fellini. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anna Prucnal, etc. Estreia em Lisboa: Londres, 15.5.81

# Filme de terror ou filme do(s) terror(es)?

Mário Jorge Torres

*O homem elefante*  
Realização de David Lynch

O homem elefante, visita ao mais recôndito e interdito do nosso imaginário, marca ao mesmo tempo mais um reencontro do cinema americano com o seu passado, com os seus grandes filmes, com os seus géneros preferenciais. Como referente imediato (simples citação ou homenagem, aproveitamento de um modo de encarar o olho (de)formador do cinema ou justiça poética para com um filme que todos citam, mas que poucos amam?) *A parada dos monstros* (Frenks — 1932), de Tod Browning. Logo no início uma das panorâmicas sobre a feira de diversões se detém num letreiro que anuncia *Freaks*, para posteriormente, na espantosa sequência da revolta e fuga dos «monstros», fazer o (re)conhecimento.

Outra presença tutelar é a de Orson Welles no aproveitamento da profundidade de campo (lugar do mistério a descobrir, o labirinto de corredores que a câmara percorre mas não desvenda), na presença central da escada (união entre planos, percurso vertical entre os abismos e o lugar da redenção — o isolamento onde a reprodução do Salmo 23 marca o início da reconciliação de John Merrick com a sociedade através do texto sagrado), na utilização do «plongé»-«contra-plongé» (revelação escatológica da hierarquização que a escada também sublinha — de notar a sequência em que John Gielgud, sempre assombroso, surge em plano superior e em contraponto de poder ao encontro-decisão sobre o futuro de Merrick, resultante da (re)união entre Treves que desce e Bytes que sobe).

Filme sobre a diferença e sobre as marcas dessa diferença (só se teme o que não se entende). Entre a curiosidade-recuperação da classe dominante e a crueldade grotesca e destrutiva das classes dominadas (ambas explorações do corpo, há o espaço que medeia entre a

caritativa autojustificação e apaziguamento de consciência e o escape-procura de um maior grau de inferioridade que forneça a ilusão da ascensão social. Oposição incómoda porque coloca o dedo na ferida: a maior mobilidade na transgressão da fronteira entre normalidade e anormalidade por parte de uma classe detentora e criadora de tais conceitos.

Um dos factores mediadores mais importantes é a representação teatral: Merrick transforma-se em Romeu dando a réplica à actriz (talvez a criação máxima de Anne Bancroft) que representa até ao fim o seu papel abrindo o caminho a todas as representações-visitas que fazem do «monstro» o objecto da sua curiosidade. Mas nem todos os «actores» são tão perfeitos: a mulher de Treves rompe em choro, a mão de uma senhora visitante treme na cerimónia do chá, só John Merrick depois do beijo de Julieta (que remete de uma forma curiosa para a «união» da bela e do monstro) pa-



Presenças tutelares («Freaks» e Orson Welles) num filme sobre a diferença e as marcas dessa diferença



John Merrick, o «homem elefante», na caracterização de John Hurt

rece assumir também o seu papel (de notar a crueldade velada da oferta do estojo de «toilette») neste cerimonial diurno a que se contrapõem os pavores da noite, não o espaço ideal da consecução do desejo mas o da revelação impiedosa da mascarada (o outro lado do espelho). E no entanto é a noite que vai propiciar a fuga-regresso, na viagem dos monstros através da floresta, reflectidos no lago (referência de passagem ao *Sonho de uma noite de Verão*, presença da comédia-mágica que vai entroncar na representação final de uma peça em que os actores se mascaram de animais numa abundância de sobreposições de imagem, acompanhada pelo ritmo envolvente de uma valsa?).

Outra mediação é feita através da representação pictórica. Os retratos funcionam como marcas externas dessa presença e dessa procura da fixação de uma imagem (re)veladora do real — a presença da mãe ou a figura protectora da rainha Victoria nas paredes da enfermaria. Mas mais profunda e transformadora, a nível do discurso filmico, é a presença, inserida paralelamente à narrativa, dos «quadros» vivos de uma Revolução Industrial no seu apogeu. Referência epocal ou, pelo

contrário, a sua superação definitiva? É que na crueza expressiva dum preto-e-branco deslumbrante (mas uma referência ao cinema perdido ou uma revalorização totalmente inovadora dos contrastes monocromáticos?) se viaja ao universo da pintura americana dos anos 20 e 30, do precisionismo de Charles Sheeler, que insiste na pureza e precisão dos volumes das grandes massas da arquitectura industrial, a Edward Hopper na sua procura depurada de um doloroso vazio por detrás das imagens iconográficas da América do desenvolvimento. É ainda através da imitação de um quadro que John Merrick encontra a morte, depois de ter concluído a sua construção de uma catedral que imagina mais do que vê, ou que vê imaginando. Mas a morte é como um sonho que se perpetua e o filme termina em suspensão: nada morre... nada morre...

*O Homem Elefante*. Título original: «The Elephant Man». Realização: David Lynch. Intérpretes: John Hurt, Anthony Hopkins, John Gielgud, Wendy Hiller, Anne Bancroft. Estreia em Lisboa: Apolo 70, 22.5.81.

# Ainda os 5.<sup>os</sup> Encontros de Música Contemporânea: a obra final do Seminário de Composição

João de Freitas Branco

O programa geral dos 5.<sup>os</sup> Encontros de Música Contemporânea prometeu uma «obra em 1.<sup>a</sup> audição mundial», de Emmanuel Nunes, no «concerto de encerramento do Seminário de Composição», marcado para o penúltimo dia. O seminário estendeu-se por duas semanas completas.

Mesmo sem ter conseguido assistir a uma parte considerável das manifestações, sinto-me autorizado a afirmar que precisamente esse concerto terá sido o mais promissor dum futuro de criação musical portuguesa. Desde logo, porque resultou da iniciativa e do empenhado trabalho de jovens aprendizes cá da terra. E sobretudo pelo que nele ocorreu.

As folhas impressas para o público atraído ao Grande Auditório (com entrada livre) deram finalmente o título da nova obra: **38 Sequências**, para violino, clarinete, dois vibrafones, cordas e metais. Se bem que a autoria continuasse a ser atribuída, singularmente, a Emmanuel Nunes, compreendeu-se que este não pudesse estabelecer mais cedo o nome daquilo que, embora sob a sua orientação, ia de algum modo ser produto dum trabalho colectivo.

Neste residiu o mais interessante de tudo, no dizer de um dos alunos participantes, que subiu ao palco para pronunciar umas pala-

bras, antes da estreia das **38 Sequências**. A alocução confirmou que a ideia do seminário veio dum grupo de estudantes de Música portugueses que tinham contactado Emmanuel Nunes para lhe significarem o desejo de receberem lições dele, por qualquer meio que venesse a distância entre Portugal e França. Foi, portanto, um aproveitamento muito funcional dum vinda relativamente prolongada de Emmanuel Nunes a Lisboa, por ocasião dos Encontros de Música Contemporânea.

Outra confirmação disse respeito a algo que desde uma semana antes já circulava pelos corredores da Gulbenkian: que os seminaristas se esfalfaram, porque Emmanuel Nunes correspondeu, bem à sua maneira, ao interesse manifestado. À sua maneira, isto é, com verdadeira seriedade, em termos de profissionalismo autêntico e de pesquisa técnico-estética rigorosamente informada e efectuada com o que suponho ter sido ao mesmo tempo método científico e controlada vivência artística. Numa palavra, trabalho a valer. Foram poucos os estudantes que chegaram até ao fim do seminário.

Ficámos também a saber que este foi essencialmente prático e que nem se submeteu a uma determinada estética, preconcebida e imposta, nem foi afectado por vectores extramusicais. Informações esclarecedoras e compreensíveis. Qualquer fixação rígida de princípios estéticos, estilísticos ou tão-só processuais, poderia condicionar demasiado o

impulso criativo dos participantes, na sua presumível heterogeneidade de «background» cultural, de tendência investigadora e até de apetrechamento técnico. O afastamento de motivações à margem do estritamente musical pode parecer excesso de prudência; mas quem sabe quanto Emmanuel Nunes se escaludou já, em diferentes países onde a arte dos sons tem sofrido pressões ideológicas por vezes abusivamente partidárias.

Tão-pouco surpreendeu a notícia de não se tratar de música «de vanguarda» nem de qualquer obcecção do «efeito». Em boa verdade, quem tenha acompanhado a evolução de Emmanuel Nunes, o compositor, conhece-lhe a demarcação do «vanguardismo», entendendo este como uma institucionalização que se vai tornando cada vez mais convencional. E, no que tange ao «efeito», cabe também salientarmos o pensamento e a acção compositiva de E. Nunes desprezarem o «acontecimento musical» exterior e desgarrado, opondo-lhe todo um mundo de conexões internas cuja investigação e exploração possam conduzir a organicidades musicalmente fecundas.

Organicidade implica coerência. De coerência falou, e bem, o mesmo estudante, depois de ter dito (se não me engano) que parte do material das **Sequências** foi elaborada por Emmanuel Nunes, parte dos seminaristas, sem falar do pré-existente. Houve especial incidência sobre trabalho rítmico e melódico. Ainda antes de começar a audição da obra, foram dados alguns exemplos. Recordo articulações agógicamente diversas das mesmas linhas melódicas, em simultaneidade, e diferentes contraposições rítmicas, exprimíveis por quocientes de determinados números inteiros.

Tais ilustrações foram persuasivas. Mas nem elas nem os seus recheios teóricos revestiram o interesse de algo de excitantemente novo. Não pretendo com isto juntar a minha voz às dos que se arrogam o direito, se não o dever de exigir da composição musical um fabrico industrial de inovações geniais. Apenas quero ir realçando, por antecipação, o que mais valeu no concerto e que decerto foi o concerto mesmo, sem menosprezar a pertinência do seu prelúdio, no mais sério estilo «Jeunesses Musicales».

Isto, não obstante termos sido ainda avisa-

dos de que não houve já tempo para ultimar todos os pormenores da execução pública. Entre outras soluções de emergência, um dos vibrafones foi substituído por uma celesta. Não se tornou possível estudar bem a distribuição das fontes sonoras pelo espaço da sala: a colocação dos metais no balcão podia não resultar satisfatória. (Não resultou, de facto, pelo menos na zona da plateia de onde assisti ao concerto, pois tive menos uma percepção espacial com três dimensões soltas do que uma espécie de polarização acústica segundo dois planos com estranha relação entre si.)

## Longe do «à sensation»

Mesmo desta sorte, as **38 Sequências** apresentaram-se como um complexo de mecanismos e organismos sonoros que se impôs a ouvidos e intelectos familiarizados com música do nosso tempo, não só por aquela seriedade do trabalho de que havia garantia prévia, mas também, e principalmente, como obra de arte, na qual constantemente se sentiu a força do saber, do discernimento e da intuição de Emmanuel Nunes. Mais convincente do que tudo, sobre a base do soar sempre bem, o facto de a estruturação vertical e horizontal e o relacionamento paradigmático nunca terem nada de gratuito, antes se mostrando sempre coerentes, sem necessidade de notas explicativas. Estou portanto convencido de que a falta de alocução preliminar não teria moderado este meu alto conceito. Mas não deixou por isto de me ser grato encontrar o que fora anunciado nomeadamente a isenção de qualquer «avant-garde à sensation».

Devo ainda pôr em relevo a modelar aplicação dos executantes, cujo sentido da responsabilidade se tornou também esteticamente comunicativo. Aqueles cujos nomes o programa explicitou foram, além de Emmanuel Nunes e Jacques Mercier a título de direcção, a violinista Pi-Chao Chen, o clarinetista Paulo Simões Alberto e os vibrafonistas João Janeiro e Fernando Fontes. É de esperar que a Fundação Gulbenkian publique a lista dos participantes no Seminário de Composição. E estou certo de que todos eles podem contar com o **JL**, se entenderem ter alguma coisa de interessante a comunicar aos seus leitores. ■

## Fotografia

# Reproduzir ou interpretar?

A propósito da exposição **Fotografia na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa — 8 a 26 de Junho de 1981**

António Sena

Convidam-se e seleccionam-se fotógrafos e fotografias. Uma média de duas para os seleccionados (como se pode revelar um fotógrafo através de um número tão reduzido de fotografias?) e de cinco para os convidados. Colam-se as fotografias em platex sem conhecimento dos fotógrafos (como se pode chegar a esta falta de respeito por aquilo a que Robert Frank chamou «pedaços de papel»?). As fotografias estão mal coladas, com bolhas e tudo. As placas começaram por estar coladas, nalguns casos, em parede de «areia» com fita adesiva de dois lados. As placas empenam com o calor, descolam e caem no chão plá-plá. Agora, 23 de Junho, já estão apoiadas em pregos. (Excepção feliz para José Reis e Domingos Caldeira que se preocuparam com a apresentação das suas fotografias e usaram o sistema simples e eficaz de ensanduichá-las em cartolina.) Da primeira vez que vi a Expo-

sição algumas fotografias nem sequer lá estavam: «A RESTAURAR. VOLTA AMANHÃ.» Hoje, 23 de Junho, já estavam todas. O que dificilmente cai são os **nomes sem fim** dos fotógrafos **por cima** das fotografias. **Quatro** fotografias de Alvão, fotógrafo com estúdio no Porto dos anos 20 a 40 em provas por contacto. (Porquê duas em papel brilhante e duas em mate? Porquê o Património Fotográfico também colado em platex? Se Alvão as tivesse visto não sei o que faria a estes organizadores.) Promete-se a edição de um catálogo e também um número especial da revista **Arte Opinião**. Até hoje, 23 de Junho, nada feito. A organização diz que vai estar disponível um catálogo-livro e que o seu atraso provém da qualidade que é «exigida» na impressão e paginação. Esperemos que o atraso seja directamente proporcional à sua qualidade. Esperemos que a sua qualidade seja directamente proporcional à falta de qualidade da exposição. Porque, à excepção das fotografias de Miguel Sá Marques, restam a da estátua caída de José Alfredo Cardoso, as de Laura Castro Caldas que poderia usar técnicas mais sofisticadas e adaptadas às suas fotografias (médio ou grande formato, impressões por contacto, a platina, porque não?) e José Paulo Ferro com nocturnos que ganhariam também com outro tipo de impressão. No que respeita aos fotógrafos convidados, não se percebem as



Miguel Sá Marques

participações reduzidas, desconexas e tão mal tratadas de Keil do Amaral e Alvão. Por outro lado, temos as fotografias de António Pedro, de João Bafo, Joana Leite, Domingos Caldeira, José Reis, Luís Pavão e, sobretudo, as de Domingos Martins.

Uma exposição tão colectiva como esta (são inúmeros os nomes, mas não os fotógrafos) põe-nos o problema quanto à possível crítica a trabalhos que, num número limitado de provas e, nalguns casos, seleccionados posteriormente por um júri, nos tentam mostrar projectos mais ou menos pessoais. Quer dizer, à partida, uma exposição colectiva nestes termos é má, e o pior é que ela pode ser a melhor desculpa para desculpar maus fotógrafos, e a pior razão para não descobrir os melhores. Nestes termos, isto acaba por não ser muito diferente dos famigerados Salões.

De qualquer forma poderemos retirar algumas constantes: 1.<sup>o</sup>, a utilização do negativo inteiro; e 2.<sup>o</sup>, o tipo de impressão brometo privilegiando a gama de cinzentos. A estas duas formas de registo está subjacente um projecto que prefiro não chamar de documental mas de realista no sentido em que é evidente uma procura de certa verosimilhança entre o real e aquilo que ele é depois de fotografado. A razão é muito simples: parece-me impossível descortinar uma tendência documental em número tão reduzido de fotografias por autor. Exceptuando as fotografias de Domingos

Martins, do qual nesta mesma sala tinha estado patente há uns anos uma interessante exposição sobre Trás-os-Montes, todas as outras selecções me pareceram inconsistentes. Convém lembrar aqui o que Dorothea Lange disse: a fotografia documental não pode sobreviver sem a participação quase imperceptível da fotografia de amador. Em particular, a fotografia documental está directamente dependente da **intimidade** entre o fotógrafo e aquilo que ele fotografa — e é nisso que as imagens de Domingos Martins se destacam. Por outro lado, convém lembrar o que disse Bill Brandt acerca da fotografia documental: ela pode ser uma moda. Isso não o impedia de respeitar durante a sua fase documental e de reportagem, o objecto fotografado manipulando as provas em laboratório, não respeitando os cinzentos ou Eugene Smith que retocava as suas provas ou, até, os seus negativos. Nenhum deles tinha a regra do negativo inteiro e isso não o impedia de serem menos documentais. A verosimilhança fotográfica não se atinge pela tentativa de reproduzir objectivamente uma realidade mas pela forma de reproduzir e interpretar **fotograficamente** essa realidade. Já chega de impressões à francesa, com os cinzentos acinzentados. Há que experimentar, como dizia Moholy-Nagy todas as técnicas possíveis, sem quaisquer regras, para depois escolhermos as que quisermos. E então poderemos voltar a França. ■



Joana Leite



João Bafo

# Lisboa, filmes

*Ou de como seria possível relacionar a cidade, a sua história, e o cinema*

José Manuel Fernandes

Interessado desde há muito pelo cinema, e especialmente pelo seu sentido documental de **movimentar memórias** (por imagens), procurei descobrir, como experiência, se era possível ensaiar leituras da evolução da cidade através do recurso a conjuntos de películas, seleccionadas e acompanhadas de um enquadramento crítico, que de algum modo se constituíssem em informações de uma fase

lo, de se retratar e colocar em imagem, ou seja, a este nível, de se autocaracterizar nos seus diversos aspectos.

## As leituras

Sem preocupação de rigor, apenas a título de exemplo, eis o que poderiam ser alguns desses tipos de abordagem:

— O cinema de síntese, ou seja, filmes tentando eles mesmos, no seu próprio espaço, uma visão global da cidade, quer procurando-a através da «história» e de uma seriedade mais ou menos ideológica (**História de Lisboa por imagens**, 1953, realizado por A. Lopes Ribeiro, ou **Lisboa de ontem e de hoje**, 56, realizado por Augusto Fraga ou ainda **Lisboa, pequena biografia de uma capital**, 53, realiza-



A Avenida Estados Unidos nos seus (e nossos) Verdes Anos... ou o «estilo internacional» da arquitectura europeia de 50, na cidade-sala das quintas do Areeiro

histórica, de uma área concreta ou de uma vivência específica de Lisboa, digamos, nos últimos 50 anos.

Recorrendo às poucas fontes de que dispunha à mão, baseei-me essencialmente em dois pequenos livros de Luís de Pina (1), bem como no conhecimento directo (a tal memória) de alguns filmes já vistos.

Algumas regras me pareceram de esclarecer a priori, para melhor definir o tipo de abordagem pretendido:

— considerar de igual modo a contribuição dos documentários, simples reportagens ou filmes de ficção, uma vez que se trata de os enquadrar a uns e outros em conceitos que lhes são exteriores, e, portanto, de os recuperar em conjunto, para outros objectivos que não os que inicialmente, enquanto filmes isolados, eles se propunham;

— pôr de lado os critérios valorativos decorrentes da situação e objectivos iniciais dos filmes: uma obra panfletária do fascismo pode, bem situada, dizer-nos tanto como qualquer outra de reflexão serena sobre o mesmo período: os «bons» e os «maus» filmes sê-lo-ão, mas de outra maneira, consoante a sua resistência ao tempo passado desde a rodagem, na manutenção da capacidade de exprimir algo com coerência através da imagem;

— privilegiar filmes em que o enfoque se relacione com espaços urbanos ou arquitectónicos da cidade, quer pelo simples facto da acção se passar nesses espaços (relação directa), quer através da evocação, presença simbólica, ou implícita desses espaços no tema abordado pelo filme.

Tratava-se, portanto, de organizar uma selecção de películas, classificadas em grupos significantes, em que cada grupo tornasse coerente a visão de uma série dessas películas, desirmanadas no tempo e nas intenções, mas ligadas através de uma leitura nova, que, encarando-as como testemunhos ou documentos do percurso construído e material da cidade ao longo do tempo, as constituísse em peças de um puzzle (mais ou menos completo, conforme o material filmico disponível) que traduziria afinal a capacidade real que a nossa sociedade lisboeta teve, no último meio século,

do por Fernando Garcia) quer através da reportagem (o primeiro entre todos os esforços, **Lisboa, crónica anedótica de uma capital**, 30, realizado por Leitão de Barros, ou **Para um Alburno de Lisboa**, 1966, realizado por Faria de Almeida, **Lisboa, jardim da Europa**, 1973, realizado por António Escudeiro).

— Os grandes (e pequenos) acontecimentos marcantes na evolução e caracterização da cidade, como a Exposição do Mundo Português no filme do mesmo nome de A. Lopes Ribeiro, de 1941, ou o Cortejo Histórico de Lisboa do mesmo autor, de 1947, ou o processo urbano pós-25 de Abril em **Lisboa, o Direito à Cidade**, 1974, de Eduardo Geada (ou ainda a **Revolução em Lisboa**, de 1915, de Ernesto de Albuquerque?).

— Os «estudos» à volta de uma área concreta da cidade, espécie de monografias visuais, que permitem por vezes caracterizar determinados aspectos dessas áreas, ou o seu significado numa determinada fase da evolução «alfacinha»: quer o documentário dos bairros «ex-libris», como **Alfama, Gente do Mar**, 1930, de João de Almeida e Sá ou **O Bairro da Madragoa**, 1974-76, de Jaime Silva, quer o filme de ficção como **O Pátio das Cantigas**, de 1942, realizado por Francisco Ribeiro, passado no «cenário» desses mesmos bairros, que nos dá uma sugestão clara das relações sociourbanas dos seus habitantes (agregados à volta dessa estrutura típica que é o pátio), mais ou menos romaneadas, pequeno-aburguesadas, mas de alguma maneira sinceras e documentais, ou ainda a visão de uma decomposição dessas estruturas, da cidade histórica em geral, simbolizada pela visão terrível dum Martim Moniz em ruína, no **Belarmino**, de Fernando Lopes, em 1964: ruína física que passava pelas casas e pelas personagens, habitantes dessas casas.

## Verdes anos, verdes avenidas

Noutras áreas, do tempo e do espaço, temos a **Lisboa moderna**, 1955, de Fernando Gar-



Tobis (o que resta) e cidade — a relação começa no próprio destino dos estúdios

cia, como temos a visão crítica dessas mesmas regiões, alguns anos depois, em **Verdes Anos**, 1963, Paulo Rocha, erigindo em «sítio» nuclear do filme o ex-libris da Lisboa moderna que era o cruzamento das Avenidas EUA e Roma, dá-nos toda a dimensão do contraste entre edifícios e urbanismo de uma lógica de vanguarda (a arquitectura do racionalismo europeu dos anos 50), Europa aplicada a Lisboa, e o reverso da sociedade que realmente preenche esses espaços e lhes dá dimensão humana, que são africanistas enriquecidos, sopeiras que vão passar os domingos às azinhas de Chelas (restos do «campo» ali próximo) ou a ir ver o mar a Cacilhas, namorados de sopeiras que moram nas traseiras da «cidade europeia» em barracas de madeira logo ali ao Areeiro, e trabalham, como se aldeia fosse, na cave do sapateiro, bem na própria praça da EUA, aprendizes recebendo sapatos pela nesga de janela...

— As «abordagens particulares», pontos de vista muito específicos, mas que por isso mesmo ganham uma força especial quando bem «pegados»: desde **Lisboa vista pelas Crianças**, de 1958, realizado por A. Lopes Ribeiro até à **Lisboa à noite**, de Mário Pires, passando por **Fado-Lisboa**, 1968, de António Macedo, ou **Carlos Botelho**, 1973, de Silva Brandão, abordagem a uma visão cromática e pictórica da cidade, ou ainda **Vamos ao Ni-mas**, passeio pelos cinemas de bairro, leitura da urbe através do divertimento popular do século! (1975, Lauro António).

— A cidade das diversões, e dos espaços a isso destinados (talvez a sobrevivência de outras maneiras mais globais de ser lúdico), que em Lisboa sempre tiveram um enraizamento popular intenso, de «festa» urbana: a **Feira Popular de Lisboa**, 1944, realizado por João Mendes, **Marchas Populares**, 1968, ou **O Parque Mayer**, 1974-76, Jaime Silva.

— O problema dos transportes urbanos, velha questão de fundo ligada ao crescimento da cidade desde 1900, abordado em **Lisboa e o Problema dos seus Acessos**, 1945, realizado por Leitão de Barros, e em **Rodas de Lisboa**, 1950, de Francisco Ribeiro, no qual o «eléctrico» assume o papel de personagem principal, e onde se ensaiam reconstituições do quotidiano de rua na Lisboa de 1900, além de uma memorável sequência da saída do Estádio Nacional, com muitos GNR's, cavalos e eléctricos à mistura... mais recentemente, o **Metroropolitano de Lisboa**, 1961 de Artur Duarte, ou o **Viaduto de Alcântara**, 1971, de Faria de Almeida mostram a continuação do interesse

pelo tema, modernizado com túneis e viadutos...

## E as outras cidades...

Evidentemente, poderíamos alargar estas aproximações a outros núcleos, consoante a «urbanofilmografia» existente: por exemplo, no caso do Porto, onde haveria de contar com a notável contribuição de Manoel de Oliveira (**Douro, Fauna Fluvial**, de 1931, **Aniki-Bobó**, de 42, **O Pintor e a Cidade**, de 54) além dos habituais documentários, como um filme exibindo uma exposição no Palácio de Cristal (hoje desaparecido) rodado em 23 (o nome?), ou **Exposição Colonial do Porto**, de 34, de Aníbal Contreira, ou **Porto, Cidade em Progresso**, 1959, de César Guerra Leal — CMP, ou ainda **Porto, Capital do Trabalho**, 1961, de Manuel Guimarães.

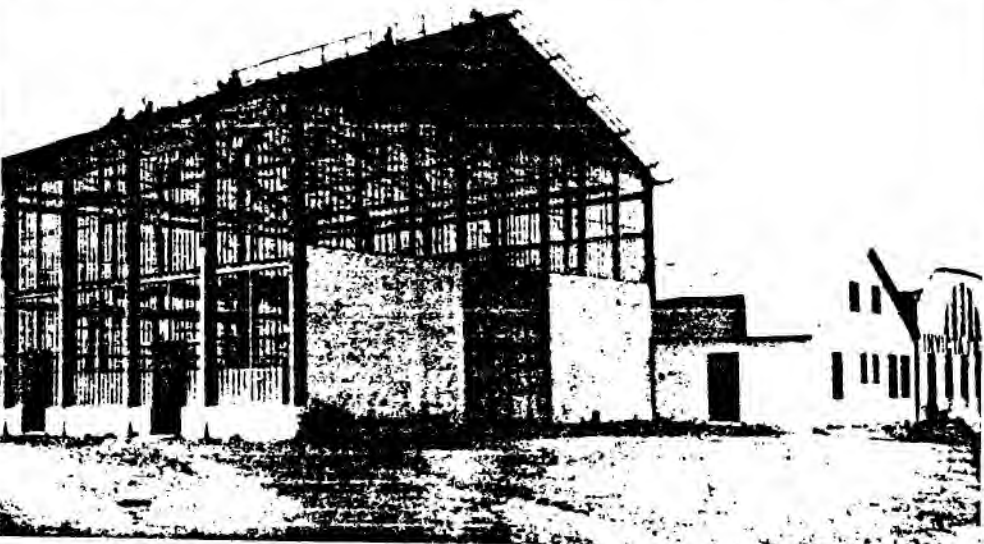
Naturalmente mais pobre de registos filmados, comparada a Lisboa, revelar-se-ia no entanto interessante até pelas possibilidades de leitura comparada entre as duas (ou mais) cidades.

## Reinventar os filmes

O que foi dito referia-se apenas a utilizar o material existente, tal como se encontra, mais ou menos enquadrado por textos e pelo seu próprio agrupamento temático em conjuntos. É no entanto interessante pensar na «recuperação» de todo um material **sem significado próprio** como peça acabada, como sejam os casos típicos da reportagem televisiva a partir de 57, ou as actualidades de cinema dos anos 40-50, que permitiriam através de uma **remontagem**, a criação de novos documentos com mais significado e força, orientados agora para servirem a temas e abordagens mais específicas, dentro da linha de assuntos anteriormente referida.

Sujeita às contingências do material existente, em qualquer dos casos, a tarefa exposta reflectiria inevitavelmente os processos evolutivos, ao fim e ao cabo, destas duas actividades em princípio distintas: o cinema e a sua capacidade documental de ler a cidade, ao longo das diversas tonalidades evolutivas desta, e o próprio processo da cidade no tempo, a sua concretização maior ou menor em estruturas físicas, visualizáveis através da câmara...

(1) **Panorama do Cinema Português**, ed. Terra Livre, 1978 e **Documentarismo Português**, ed. I.P.C.



Da Invicta até hoje — como os portugueses conseguiram filmar(-se) nas suas cidades

# Excerptos do J.S. Buch

## I. Da sua família

Tinha ele três filhos: o primeiro era o primo, o segundo era mongólico e o terceiro havia quatro anos. Louros, nem todos; morenos, nenhum; dos outros, nem falar. Mas falemos.

O pai nasceu quando o avô já tinha vinte e nove anos; viveu até morrer; e, quando morreu, como já tinha filhos, seu pai era avô (como dissemos), seus filhos eram netos (como não dissemos) e ele próprio era pai (como insinuámos).

Como viveu? Ainda hoje não sabe-se. As opiniões dividem-se: sustentam alguns

que viveu miseravelmente; outros, que miseravelmente viveu; outros, miseravelmente, que viveu. Encontrou-se, apenas, uma ponta de cigarro, um ponto de cigarra, um ponto e a vírgula a que se agarra, uma formiga — e disse.

Disso, ciente, o pai paciente. Por isso o do meio era mongólico e era menor — mas não exterior. Mal sabia, porém, o pai que viria a ser sênior: só ao registar o filho com o mesmo nome é que, fazendo-o júnior, sênior ficou. Poderia ter sido de apelido Neto (nada de original: Coelho

Neto, João Cabral de Mello Neto, etc.) e, por isso, tanto o pai como o filho Neto poderiam ser, se bem que Neto Sênior um e outro Neto Júnior (donde, Bisneto — o que não admira: Coelho Bisneto, João Cabral de Mello Bisneto, ou Biscoelho Neto, Bisjoão Cabral de Mello Neto, bisetc.).

Aí incide o coiso, aparece nebulosa a coisa, torna-se difuso o como direi, incerto o falta-me o termo. Morreu, é cloro, mas conservaram-no em claro, ao som do Cloro de Lune, entoadado pelos meninos de

cloro de uma igreja, egrégios executantes de música sacra. De Messiaen, é clero.

Queimaram-no e suas cinzentas cinzas por mil acres espalharam — mas eis, eia!, que das cinzas renasce. «Mil acres! Mil acres!» — entoaram, maravilhadadas, as plebes, as plateias e as platinadoras. E Stradella, Cavalieri, Scarlatti e Carissimi, vingativos, bradavam: «Ora tória! Ora tória!».

(Continua no número anterior)  
J.S. Buch



## O quantinho do leitor

Foi menos pacífica do que atlântica a reacção despertada junto do público pela erudita carta do dr. Mário Cavaradosso e pelo entusiástico comentário do nosso cooperante José Sesinando. Nós bem tentámos mudar de tema e, fartos de tocar a mesma tecla, abandonar a música: parece, porém, que o nosso público, agora que já se não publica a «Gazeta Musical e de Todas as Artes», anda sôfrego, ávido, carecido de escritos sobre assuntos melódicos — o que obriga Sesinando a estar permanentemente atento e José, de atalaia. Testemunha-o a seguinte carta:

Ó Senhor Director, faça favor de notar:  
1. Escapa ao meu aliás fraco entendimento como foi possível ao dr. Cavaradosso (mas afinal qual deles é que é o Má-

rio? Ele, que se assinou Mário, ou o Mário, que se não subscreveu?) não ter distinguido bem entre Alessandro Scarlatti e Giuseppe Scarlatti, mais conhecido por Domenico Scarlatti. O segundo foi filho do primeiro: a inversa é que se não verificou. Ora, é exacto que foi o segundo quem esteve em Portugal (e, devidamente, foi morrer a Madrid): mas o aluno de Carissimi, e autor de mais de 600 cantatas, foi o pai. Este cultivou o madrigal — ao passo que o filho, como se disse, nem no madrigal se safou (em italiano, *saffatto*), até mesmo porque, sendo cravista virtuosístico mas querendo evidenciar-se socialmente na corte espanhola, aprendeu equitação e acabou, nos concertos, por dar uma no cravo e outra na ferradura, o que não podia deixar de causar um certo mal-estar, até ao cavalo. Ao passo que o pai — santo homem! — também se celebrou na missa (da qual o filho mal sabia a metade). Ora, a missa cantada, em Portugal, não ficou como forma muito conhecida de arte musical; já em Inglaterra (em inglês, *mass*) é excelente a sua qualidade média (*mass-media*).

2. Nem o dr. Cavaradosso nem o sr. Sesinando foram capazes de dizer a verdade, ou toda a verdade, acerca de António Vivaldi. Não encaram a história frontalmente: enfrentam-na de lado. Porquê? Porque escamoteiam do público uma informação de primordial importância: foi em total estado de embriaguês que Vivaldi escreveu o seu célebre Concerto Grosso. Ora, que teve isso de extraordinário? Era habitual nos músicos o imoderado consumo do álcool (daí, em italiano, o andamento *immoderato cantabile*). Meyerbeer, por exemplo, estava sempre exigindo, aos gritos, mais cerveja: Meyerbeer! Meyerbeer! — ordenava ele ao empregado da *Bräuerei* (em português, *brasserie*). Esse vício, infelizmente, tem acabado por afectar a capacidade de composição de muitos deles (no melhor pândego cai a nota). Por outro lado, Vivaldi era conhecido pela alcunha de «o padre vermelho» (il prete rosso): por ser ruivo, ou por gostar do tinto?

3. Talvez Scarlatti tenha posto a corte mazarca — mas aí é que a polca torce o rabo. Já eram prenúncios, ou presságios, do mau tempo que viria (augurado, aliás, também pelas *gavottes* em terra).

4. Não há valoração histórica na carta do dr. Cavaradosso, por mais que o sr. Sesinando o defenda. Quer o Senhor Director ver? Ora preste atenção. É sabido que Telemann (supostamente um compositor tedesco do século XVIII) é uma descoberta recente. Mas há que ter coragem e dizer mais (ou menos): Telemann é uma invenção recente. Não existia. O seu nascimento data do momento em que um romance de Thomas Mann foi adaptado à

televisão (Tele + Mann = Telemann). Por sua vez, o mesmo Thomas Mann, ao escrever o Zaubenberg (Zauber + Berg), ou seja A Montanha Mágica, deu uma certa credibilidade à hipótese de ter existido Albanberg (Alban + Berg), ou seja A Montanha do Albano (ou da Albânia, ou dos Albes, ou dos Duques de Alba) — hipótese essa que é praticamente absurda.

5. Mais haveria a dizer. Mas basta o acima exposto para eu lavar o meu protesto.

De V. Exa.,  
Rancorosamente,  
a) Dr. Fortunato Leonardes,  
Renovador do Movimento Leonardista,  
Co-fundador da Comissão Promotora de Caparica-a-Velhíssima.

Resposta, um pouco torta, do nosso colunista José Sesinando:

a) Pode o dr. Fortunato Leonardes lavar à vontade. É só atrelar-lhe a charrua. Já está habituado.

b) «Ora Schütz!» — como Bach costumava exclamar, enfadado, sempre que acusava o toque. Eu acuso: a carta do dr. Fortunato Leonardes é um boçal atentado à cultura (e emprego a palavra «cultura» no seu sentido mais amplo — ou seja, abrangendo não só a cultura como também, e principalmente, a falta de cultura).

c) Embarca o sobrinho do Comandante Leonardes (sim, é sobrinho: em breve publicarei, não a árvore genealógica dos Leonardes, que a não têm, mas pelo menos o seu arbusto genealógico) em longas digressões — mas afunda-se. Onde é que ele foi descortinar a ideia de que o *In the mood* foi composto por Hindemith?

d) Nem Bela Bartok (directamente invocado pelo dr. Cavaradosso) nem Alban Berg (indirectamente, através do Wozzeck) precisam de que eu os defenda. Pois não foi o primeiro o único compositor, que me lembre, a escrever um Concerto para Orquestra, isto porque todos os instrumentos — pasme-se! — eram solistas? Pois não foi o segundo quem compôs a ópera LULU, que inspira uma raiva canina aos Leonardes?

e) A obcecada visão passadista e retrógrada dos pseudo-reformadores da Caparica (sem que esta, honra lhe seja feita, tenha a menor culpa — pelo contrário: o jazz-band de Lisboa já foi ultrapassado pelo jazz da outra band) constitui uma grosseira e falhada tentativa de boicote à modernização e actualização nacional, sobretudo agora, quando Portugal se prepara para aderir às comodidades europeias. As pautas musicais serão, paradoxalmente, tanto mais fortes quanto mais fracas forem as pautas aduaneiras. Que podem os beatos contra os Beatles? Ningué, nem o grupo Leonardes, consegu-



rá deter a nossa transfusão da Obscuridade para a Luz. É este o motivo (em inglês, *Light Motive*), não superficial (em inglês, *light motive*), mas profundo, da nossa vida (em inglês, *life motive*) e o seu veículo (em inglês, *locomotive*).

f) Não zurzo mais o dr. Fortunato Leonardes: fazê-lo seria lisonjear o seu manifesto masoquismo. A sua carta, na essência, é uma mera fanfarronada provocatória. O resto é silício.

g) Espero que o dr. Cavaradosso esteja concertante comigo. Mas ficaria muito allegro se ele Foss presto numa entrada con fuoco. O tema é grave. ■

