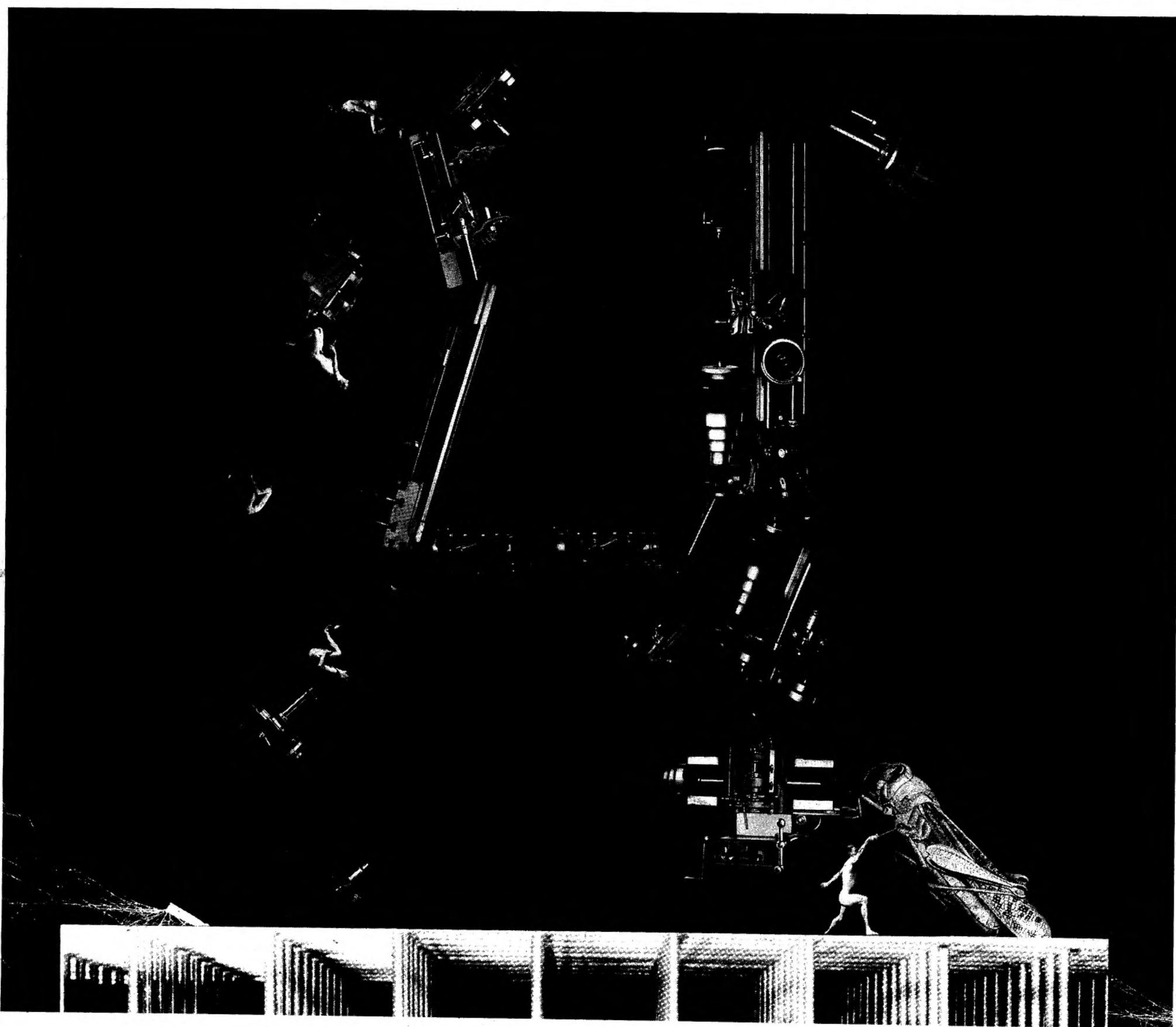


AL

jornal de letras, artes e ideias

Ano I n.º 4 De 14 a 27 de Abril de 1981 Preço 25\$00 Quinzenalmente, às terças-feiras

Director José Carlos de Vasconcelos



SARTRE, evocação. Textos de EDUARDO LOURENÇO, LUIZ FRANCISCO REBELLO e EDUARDO PRADO COELHO ■ SIZA VIEIRA: retrato de um arquitecto. Diálogo com NUNO PORTAS ■ MODIGLIANI, a grande exposição ■ ABELAIRA, intimismo e intervenção literária — por CLARA ROCHA ■ DRUMMOND por ARNALDO SARAIVA: E agora, José? ■ FERNANDO LOPES-GRAÇA escreve sobre o centenário de BARTÓK ■ ALAIN TOURAINE, o socialismo em debate ■ JOSÉ FERNANDES FAFE: questões do marxismo ■ Actualidade ■ Crítica ■ Debate-papo ■ Ilustrações de JOÃO ABEL MANTA

Português, 47 anos, professor da Escola de Belas-Artes do Porto, é já considerado um dos maiores arquitectos europeus. Há poucos meses *L'architecture d'aujourd'hui* dedicou-lhe um número especial em que se escrevia que ele «toma hoje o lugar que ainda recentemente ocupava Alvar Aalto».

Siza Vieira, arquitectura, arquitectura

M. A. Pina

Eo resto? Um homem não é só arquitectura, nem só literatura, nem só qualquer coisa. Nem só resto. Em que pensa um homem, o que faz, o que é e não é: por muitos lugares, por muitas palavras, passa tudo isso.

Ninguém poderá conhecer ninguém; mas sempre se poderá fazer uma ideia. Álvaro Siza Vieira, arquitecto, português, 47 anos de idade. Aqui se pretende ajudar a fazer uma ideia dele. A arquitectura coube a Nuno Portas; a esta prosa coube o resto, isto é, tudo. Um tudo que começa antes da prosa: à procura dele em casa, na ESBAP, no «atelier»; a telefonar-lhe a horas por assim dizer mortas, e a sabê-lo em Évora, Berlim, S. Petersburgo, o mundo...; a marcar e a desmarcar encontros, conversas; e, enfim, numa tarde de Março, portuense e absurda, a falar com ele numas traseiras da Rua da Alegria, entre papel vegetal e «maquettes», telefonemas, pontas de cigarro, fugazes memórias.

Como falar a um homem de si próprio? (E ele, homem, como falar?) Como lhe perguntar, e de quê? Do presente, do passado, do basquetebol? (Já meti nisto Godard e Cesário Verde e ainda nem começámos, nem eu nem ele, a falar deste homem que se senta à minha frente, empoleirado num banco alto de estirador e que me olha, também ele perplexo, com uns olhos miúdos de miope. Que espera ele da nossa conversa? Vai ele, que agora me fala das coisas banais do seu e do nosso quotidiano, pôr-se em pose quando eu começar a tomar nota das suas palavras?)

Desisto de descobrir perguntas inteligentes. E vou à procura deste homem sabendo que ele não está em parte nenhuma.

O que é «o contrário da especialização»

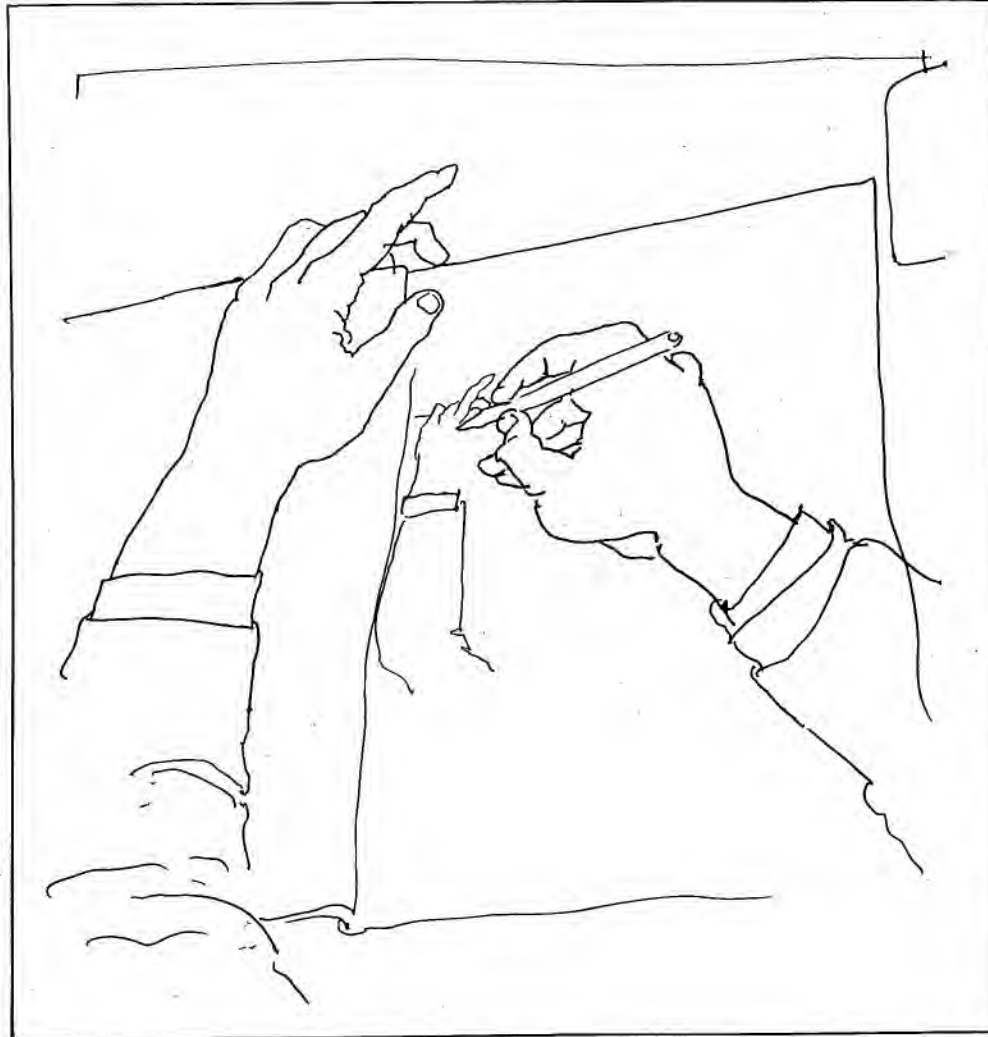
«Arquitecto Siza, você é sempre assim tão difícil de encontrar, ou sou eu que não sou bom a procurar?»

O homem encontra uma ponta para pegar nisto: o seu presente, essa espécie de arquipélago de coisas e de actividades, dos seminários em Inglaterra, França, Itália, Espanha, às aulas na ESBAP, das obras em Évora e Guimarães ao «atelier» da Rua da Alegria, da família em casa aos concursos para a Exposição de Berlim, da *Architecture d'aujourd'hui* (e, vá lá, do «JL») às burocracias, e às vezes à má-fé, das câmaras:

«Há semanas em que só ao sábado e domingo consigo sentar-me a trabalhar...»

Um presente que tem, todavia, dois lados (pelo menos): a dispersão, o trabalho e a vida pessoal em pedaços repartidos, às vezes um armazém, às vezes uma moradia, às vezes Évora, às vezes Pamplona, às vezes a Escola, a família às vezes, as férias, os amigos às vezes; mas que também permite aquilo a que Siza chama «o contrário da especialização», uma «rica experiência» como um muro contra o qual rotina e compromissos «no pasarán». E fazer um armazém pode, afinal, ser uma experiência importante para fazer, depois, uma casa. As aulas na Escola, por exemplo: elas possibilitam uma viva relação entre a prática profissional e o debate crítico-teórico e colectivo (numa certa perspectiva interdisciplinar) que a completam:

«A actividade dos «ateliers» é bastante isolada em Portugal, apesar de o arquitecto trabalhar, em termos interdiscipli-



As mãos do arquitecto ou a arte do espelho

nares, com outros profissionais. Mas não há debate de ideias, logo, é como se trabalhássemos fechados. A Escola tem essa enorme potencialidade que é a de ser um centro de debate renovado dentro da disciplina. Em Portugal é muito difícil viver actualizadamente em arquitectura sem se ter um pé na Escola. É muito importante saber-se, constantemente, o significado do que se está a fazer.»

A palavra ainda a Siza (arquitecto quase «à força», já lá vamos):

«É como o «globetrotterismo» dos seminários. Em 1980 fiz uma média de um por mês, por toda a Europa, alguns acompanhando exposições, como a dos trabalhos do SAAL em Itália, de Turim à Sicília. É outra actividade que importa perigos como o da dispersão, mas que, em contrapartida, possibilita sínteses muito ricas.»

E o resto?

«O resto é um desastre. Nem consigo manter em dia a correspondência: às vezes chego a não ir a um sítio porque me esqueço de responder.»

A arquitectura ataca novamente:

«Para fazer um projecto não chega recolher informação, ver regulamentos, sentar-se a desenhar. É preciso reagir ao quotidiano, assimilá-lo. E a gente vai reagindo: não pode ter um calendário para isso, é preciso, continuamente, reflectir. Em geral, a ideia geradora de um projecto nunca se me desenvolve no «atelier»: é no café, ou em casa, ou no caminho de um sítio para o outro, onde não esteja a «trabalhar»... Freqüentemente no café, no meio do barulho... Ou num fim-de-semana: vou descansar e, então, tudo me surge com naturalidade. Por aqui se vê: a vida familiar, um desastre. Acabo por fazer arquitectura em qualquer parte.»

«E os amigos?»

«Arquitectos...»

«E as férias?»

«Arquitectos...»

«Fazer um corte entre o trabalho e o descanso?»

«Fazer um corte entre o trabalho e o descanso: isso não me interessa; nem consigo. Nem entre o trabalho e a vida familiar. A vida familiar nem sempre é o repouso do inferno, porque o trabalho nem

sempre é o inferno; trabalhar em arquitectura sem prazer e sem entusiasmo é que é infernal. A arquitectura é a pior das profissões para quem faz arquitectura sem gostar.»

«O desenho ensina a ver»

Quem parte para uma expedição como esta, à procura de um homem, acaba por encontrar muitos. Por exemplo: um jovem de 16 anos que, em 1949, queria ser escultor contra a vontade do pai. Nessa altura, ser escultor «dava direito a ser olhado de lado, como um extravagante». E o pai engenheiro torneou a questão; «ao menos» arquitecto. Pensa o nosso jovem nos prós e nos contras, as mãos a puxarem-lhe para o gesso. E num golpe de generosa má-fé: «Não vale a pena discutir, vou para arquitectura; e depois cresço, a minha voz activa também, e mudo para escultura.» Só que nunca mais lhe passou pela cabeça mudar. As estatísticas ficaram com um escultor a menos e com um arquitecto a mais; quanto a sonhos, nem mais nem menos.

«Ainda pintei aí durante uns quatro anos. Depois deixei de pintar. Por um lado, o tempo não era muito; por outro, eu via outros a pintar muito melhor do que eu. Foi como o desenho: a minha mulher desenha muito melhor do que eu. Deixá-los pintar e desenhar a eles.»

Leitor, não leve este projecto excessivamente a sério:

«Mas ainda hoje desenho. Comecei a desenhar ao colo de um tio, que me sentava ao colo e me dava papel e lápis de cor; ensinava-me a fazer cavalos. Nunca mais deixei completamente de desenhar. O desenho é fundamental para um arquitecto: ensina a ver.»

Andam para aí uns meninos a queixarem-se aos pais e ao Governo da arquitectura que se ensina na ESBAP. Que desenhem de mais. Lembro-me quase insensivelmente disto enquanto tomo nota, a grande velocidade:

«O desenho é um instrumento de trabalho fundamental, que permite, com um simples esboço, avaliar a imagem de uma ideia. Na ESBAP damos muita importância ao desenho, e não só de modelo; um esboço pode revelar um ambiente. As estatísticas, os dados técnicos, sós não chegam; é preciso captar um sítio. A construção como arte e como ciência... Em determinada altura até chegou a ter-se vergonha de que a arquitectura fosse arte... A função do arquitecto é pôr tudo em relação: o tipo de mão-de-obra, os materiais, as estruturas, o saneamento, a paisagem... O que é importante é esta ca-

JL

Director
José Carlos de Vasconcelos

Coordenadores
Augusto Abelaira, Eduardo Prado Coelho e Fernando Assis Pacheco

Orientação artística e ilustrações
João Abel Manta

Grafismo
João Segurado, José Pinto Nogueira e Joaquim de Brito

Colaboram neste número

Alain Touraine, Ana Mafalda Leite, António Fonseca Ferreira, António Sena, Arnaldo Saraiva, Bruno Neves, Clara Queiroz, Clara Rocha, David Mourão-Ferreira, Duarte Faria, Eduardo Lourenço, Fernando António Almeida, Fernando Dacosta, Fernando Lopes-Graça, France Huser, Irineu Garcia, João de Freitas Branco, João Mário Grilo, Jorge Barros, José Elzas Neto, José Fernandes Fafe, José Sesinando, Luiz Francisco Rebello, M.A. Pina, Manuel Frias Martins, Maria João Brilhante, Maria João Duarte, Maria Velho da Costa, Mário Cláudio, Miguel Esteves Cardoso, Miguel Serras Pereira, Nuno Júdice, Nuno Portas, Rogério Rodrigues e Vitor Pavão dos Santos.

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 PróJornal, Lda. — Rua Rodrigues Sampaio, 52, 2.º — 1000 Lisboa. Telefones: 404 37 / 412 60 / 53 60 05.

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

Composto na Intergráfica — Publicidade e Artes Gráficas, Limitada.

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

Distribuição: 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. 25

Tiragem média do mês de Março
38.000 exemplares

FORTE PAGO



Siza: «Ando nisto da Arquitectura há vinte e cinco anos»

pacidade de relacionar, e de construir uma imagem sobre esta relação.»

Os «crimes» do arquitecto

O espírito do lugar rebela-se frequentemente contra a arquitectura. Porque o lugar é muita coisa, até os interesses de certa gente do lugar. E a cultura, as tradições, os hábitos de vida, os projectos e fantasmas individuais e colectivos. «Captar um sítio»: da construção feita em Portugal apenas 10 por cento é feita por arquitectos, os riscos de desfasamento e de elitismo, mesmo involuntários, são naturais. Siza fala de «não ir além do que o lugar exige» (fazer o bloco de Marselha em Ermesinde?) quando fala da incompreensão e das dificuldades que a sua obra — e a de outros arquitectos — às vezes enfrenta. Caxinas, Bouça, Évora: o percurso de uma casa desde a cabeça de um homem até à vida dos moradores pode muito bem dar um romance de aventuras.

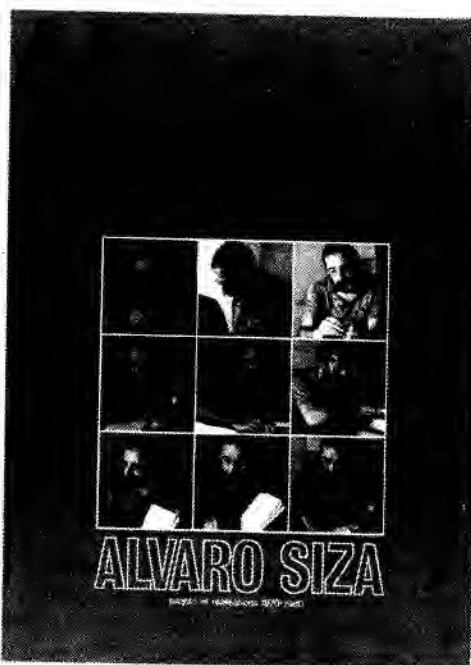
«Temos que nos meter, um pouco obliquamente, entre o que é a construção, numa terra, e o que é ideia nova, que é o que é velho em transformação. Mas é cada vez mais difícil construir; só com 10 por cento das construções e com as dificuldades de vencer a máquina montada na cidade, envolvendo venda de terrenos, construção, arquitectura... Eu, por exemplo, não encontro trabalho senão na periferia. E no estrangeiro idem: hoje, as revistas só trazem, praticamente, esboços. É muito mais cómodo criar modelos muito claros a promover — o desenho, por exemplo, tem que seguir atrelado aos materiais que a produção lança e publicita...»

Com alguma (talvez até mesmo com muita) amargura:

«Ando nisto há 25 anos. Dantes éramos os estrangeirados, hoje chamam-nos românticos, virados para o passado. Se defendemos os materiais naturais, a construção de baixa altura, somos botas de elástico. (Apesar de, em muitos países desenvolvidos, ser já proibido construir em

altura, dados os custos sociais, de segurança e outros, deste tipo de construção). Em Portugal, estamos num lugar de sucessivos desfasamentos; o 'know how' é filtrado, o conhecimento de experiências alheias passa por obstruções muito grandes...»

E Siza diz sobre a necessidade de acesso das populações à decisão naquilo que respeita à sua vida e sobre a sua própria capacidade crítica. Em Caxinas, de um conjunto de casas planeadas, só se fizeram três... porque o proprietário conseguiu, na Câmara, autorização para mais pisos. (Como os monstros de betão da Póvoa de Varzim, autênticas muralhas que alteram clima e influência do mar: isto é que é, verdadeiramente, terrorismo urbano!) Em Évora já se disse da obra de Siza que o projecto «foi trazido do Leste» e já se contestou que do Leste não, dos árabes é que sim... quando a ideia, mais coisa menos coisa, é tipicamente «made in Alentejo», e há anos sem conta. As «grandes manobras» da Bouça (Porto), integradas no processo SAAL, davam um romance popular, «com todos»: «suspense», intriga, influências, vilões, e até com alguma violência e algum humor!



Álvaro Siza (Vieira) na capa da «Architecture d'aujourd'hui» de Outubro de 1980

O processo SAAL. Uma espécie de «processo» kafkiano: nenhum dos arquitectos que nele participaram — e alguns deles grandes arquitectos — consegue hoje trabalho na cidade. Aquilo mexeu com muita coisa e muito interesse, e perdeu, como se sabe. Verdadeira experiência de vanguarda sob muitos aspectos, ele serve hoje, no País de hoje, para «abater» projectos e arquitectos, e lá fora como objecto de apaixonado interesse e debate: a participação das populações, a recuperação de habitações degradadas, as alternativas energéticas, o diálogo entre o existente e o novo. Hoje Siza é chamado ao estrangeiro, e outros também, para falar do SAAL que luminárias e vilões, com mais ou menos lucro, «condenaram». O amanhã será dos «loucos» de hoje, mas não deixa de ser chato que o piorio da razoabilidade interessaria tire do hoje o proveito que tira, na arquitectura como no resto...

Como eu ia dizendo...

Como eu ia dizendo, tudo isto começou à procura de um homem. Ou de alguma coisa. E o leitor é testemunha: procurei-o por toda a parte. E esta conversa tornou-se uma espécie de percurso em círculos, um roteiro redondo, terminando sempre no princípio: a arquitectura. Fico convencido que é onde este homem está: na arquitectura. Ou, pelo menos, a parte visível dele. Embora se possa suspeitar que, se fôra possível, numa conversa tardia, numas traseiras do Porto, entre pontas de cigarro e memórias, ver o invisível de um homem, o invisível deste seria muito também arquitectura.

Foi o que isto deu: arquitectura. E porque não? O que é a arquitectura, ou outra coisa qualquer, a mais ou a menos? Porque havia eu de andar a bisbilhotar pelos quartos escuros, pelos projectos impraticáveis, pelas janelas interiores deste homem, que se sentou à minha frente e se dispôs a mostrar-me um pouco das por assim dizer traves mestras, estruturas, do funcionamento da sua vida?

Ficou algo por saber? Sabe-o ele próprio? Leitor: não lhe mostrei também eu o lado de dentro desta conversa? ■

Como se explica o súbito interesse do estrangeiro pela arquitectura portuguesa contemporânea? Este foi o primeiro tema do diálogo travado com Álvaro Siza Vieira por Nuno Portas, ele próprio um nome conhecido (e convidado a trabalhar) fora do país. Perguntas e respostas são mais do que a convencional entrevista, para se assumirem finalmente como uma reflexão a dois sobre o lugar do arquitecto no mundo.

Portas-Siza: o diálogo dos arquitectos

Nuno Portas — Parece-me interessante, como introdução perante os leitores, sobretudo aqueles leitores que estão fora dos problemas da arquitectura, partir do facto de, nos últimos dez anos, as tuas obras terem conhecido, fora de Portugal, uma divulgação enorme não só através de revistas da especialidade, que publicaram números especiais, como de escolas de arquitectura. O primeiro tema da nossa conversa podia partir desse facto de, pela primeira vez na história da arquitectura, um arquitecto português se tornar conhecido no estrangeiro. Ora porque será que, neste momento da arquitectura europeia, que é um momento confuso onde há muitas tendências que se enfrentam e onde não há propriamente uma linha cultural dominante, se valorizam tanto os teus trabalhos?

Siza Vieira — Existe hoje uma grande atenção ao que se faz em países até há pouco tempo raramente focados, periféricos... Em parte devido à crise de que tu falas, a uma certa confusão, a muita incerteza na produção dos países mais desenvolvidos e ao falhanço dos programas espectaculares, que vai muito para além dos aspectos puramente disciplinares, mas os envolve. Existe uma polémica por vezes muito dura contra essa tendência ao gigantismo e a favor de realizações menos ambiciosas em dimensão, mas muito mais ambiciosas como resposta aos problemas da qualidade e da quantidade. O afastamento em que estivemos traz como

contrapartida, sobretudo após a divulgação feita no pós-25 de Abril, na Architecture d'aujourd'hui de 1976 e noutras revistas, em seminários e em exposições, uma atenção grande à produção arquitectónica portuguesa. Para isso foram determinantes os projectos e o que foi possível construir através do SAAL — aquilo a que por cá chamam «barracas». Desta experiência, em que os caminhos da arquitectura dita «moderna» se cruzam com o popular, com a história e com o quotidiano, resultou algo de vivo no gasto debate das escolas e dos meios profissionais. E há um encontro, para muita gente inesperado, com as questões que, por outras vias, surgem em países mais desenvolvidos. O interesse pelo meu trabalho, uma parte do qual estava já publicado, mas isoladamente, aumentou na medida em que ele surgiu como parte da produção desconhecida de um país.

N. P. — És capaz de concretizar essa convergência entre o que começámos a fazer depois do 25 de Abril e o que hoje aparece em toda a parte, para resolver problemas de áreas abandonadas, durante o período dos novos subúrbios e da remodelação das áreas centrais?

S. V. — Convergência limitada e interrompida. Uma das coisas divertidas — ou perturbadoras — quando eventualmente se trabalha fora de Portugal é ouvir referências a programas ou pontos de vista aqui tidos como antiquados e lá fora tomados como evolução necessária...

N. P. — Quando a gente fala aqui em fazer edifícios só com dois ou três andares, as pessoas pensam que somos uns botas-de-elástico. Na Holanda, ou em Inglaterra, ou na Alemanha, a limitação de altura aparece já como uma imposição de programa, um ponto de partida.

S. V. — Esse é um dos resultados da experiência que poderíamos aproveitar. Procura-se dar resposta a problemas concretos, de um modo muito pormenorizado, no subúrbio como no centro histórico, a partir da realidade e não a partir dos gabinetes. Há reacções, há quem fale da morte da arquitectura e do grande gesto interrompido, mas arquitectura e gesto morrem de abstracção. Entretanto, em Portugal, fala-se de prefabricação e de programas de massas, apesar do falhanço noutros países — ou por isso mesmo. Nessa luta entre o que interessa a muitos e o que interessa a alguns nos encontramos, pontualmente. Mas a relação de forças é pouco evidente. Agora os nossos trabalhos são publicados.

Uma data para a viragem

N. P. — Na época da euforia com as novas cidades, os novos bairros, os grandes edifícios de escritórios, os programas escolares, que de certo modo guiavam a evolução da cultura arquitectónica, nós éramos os importadores. Agora acontece uma certa inversão, há arquitectos da

«periferia» — e não é só um português, é um luxemburguês, são nórdicos — que começam a ser estudados. Em todo o caso o circuito dessa nossa abertura começou com os contactos com os espanhóis, dos espanhóis passou aos italianos, depois à França e à Alemanha.

S. V. — Salvo casos isolados, esse contacto estabelece-se depois da reflexão feita sobre a nossa tradição arquitectónica, resumida no livro *Arquitectura popular em Portugal*, agora reeditado passados vinte anos e que é o corolário das nossas preocupações culturais no final dos anos 50 e ponto de partida de uma viragem evidente.

N. P. — Portanto daí veio a redescoberta que se fez da tradição arquitectónica portuguesa, à qual de certo modo a arquitectura modernista, apesar da censura oficial que se fazia por cá, parecia ser estranha.

S. V. — Assim foi, embora na obra e no pensamento de alguns arquitectos se tenha mantido a consciência das raízes. Essa redescoberta generalizada é mais ou menos simultânea a uma actividade de actualização, de que a revista *Arquitectura portuguesa* foi o grande veículo. Nessa actualização de informação o processo mais fácil, mais directo, foi o contacto com os nossos amigos espanhóis, a que outros se seguiram, alguns deles casuais, e pelos quais nos apercebemos de como é

pequeno e limitado esse mundo da divulgação da arquitectura. Por isso ela nem sempre reflecte a realidade, toda a realidade de cada país.

Outra ponta da meada

N. P. — Ainda queria voltar aos problemas desse isolamento da arquitectura em relação a outras formas de cultura, mas talvez antes fosse interessante saber o que tens pretendido com a arquitectura que tens feito, e que tem evoluído sensivelmente em termos de linguagem. Há vinte e cinco anos, quando escrevi naquele primeiro número da Arquitectura portuguesa sobre as tuas obras, tinham uma boa meia dúzia delas já construídas, o que não era muito vulgar, mesmo atendendo a que o ambiente do Porto, com um tipo de clientes próprio, facilitava a construção imediata. Em Lisboa estávamos muito mais empenhados no cliente público, a Câmara, os Ministérios, em realizações mais demoradas ou incertas. Mas desde essas primeiras obras até hoje, o estilo da tua arquitectura modificou-se. Quem visite as casas de Caxinas, em Vila do Conde, ou o bairro da Bouça, no Porto, nota que são obras de certa agressividade, no seu aspecto exterior, obras de que a maioria das pessoas talvez não goste — como aconteceu há anos com o prédio «Franjinhas» do Teotónio Pereira, que ganhou o Prémio Valmor. A arquitectura inovadora tem tido sempre características que geram a oposição de certas camadas de pessoas, e a tua mais recente apresenta-se, de certo modo, com um aspecto «neo-modernista». Para quem não esteja muito dentro destes termos que nós usamos, eu diria que é uma arquitectura que retoma formas dos anos 20/30: volumes cúbicos ou cilíndricos, com as janelas e as portas muito bem recortadas em paredes nuas. Opõe-se assim, na aparência, à tradição popular cuja redescoberta tu lembraste há pouco ter sido muito importante para nós na passagem dos anos 50 para os anos 60 (o telhado, o remate do beirado, as janelas com a protecção de pedra ou de reboco, o assentar do edifício no chão com o rodapé...). Ao contrário parece estares a citar uma certa linguagem «cubista», de que nós temos excelentes exemplos, ultimamente estudados — e também demolidos! —, como as obras de Cassiano Branco, de Carlos Ramos, de Cristino da Silva, Jorge Segurado, e no Porto de Rogério de Azevedo, Arménio Losa, etc.... Se há uma certa recuperação desse anos, o que é que significa esse passo, depois de termos estado tão interessados na nossa tradição da arquitectura popular?

S. V. — Os resultados aparentes desse levantamento da arquitectura tradicional em Portugal estão disseminados na nossa paisagem sobretudo em conjuntos turísticos, e traduzem quase sempre o seu desvirtuamento ou banalização. A atenção ao tradicional tinha como aspecto fundamental de interesse — e teve-o — um conhecimento antropológico mais profundo da realidade do país, e não a organização de mais um catálogo de estilos. Eu não creio que em nenhuma obra minha exista uma directa e exclusiva citação da arquitectura tradicional. É a consciência das nossas raízes que permite assimilar o que é necessário para as manter vivas. Interessa-me a tradição como processo constantemente «contaminado». De resto, para os mais velhos de nós, a influência desse movimento ou momento inseriu-se numa experiência anterior muito directamente ligada à arquitectura dos anos 20/30, ou melhor à evolução que ela sofreu no pós-guerra. Obras do final dos anos 50, como a casa do Ofir ou o pavilhão de ténis de Matosinhos do Távora, tornam isso claro, e por isso viriam a ser particularmente importantes. São obras que realizam uma instável síntese, englobando o regional e o internacional, o tradicional e o «moderno», o rural e o urbano — obras que prefiguram magistralmente as ambiguidades e hesitações dos

nossos anos 60, e que nada têm a ver com as suas ilusões. No inquérito à Arquitectura Popular o urbano esteve praticamente ausente. O uso desvirtuado que dele foi feito, e os programas a que foi preciso dar resposta, levaram-nos a procurar outra ponta da meada: a arquitectura do princípio do século realizada nas nossas cidades, que é também património, embora em demolição, como disseste.

N. P. — Do período em que se procurou codificar a linguagem «moderna», os anos 20, os anos mais criadores do movimento.

S. V. — Exactamente. Tanto quanto tenho podido aperceber-me, mais por observação directa do que pelos livros, não existe um momento de ruptura no que se

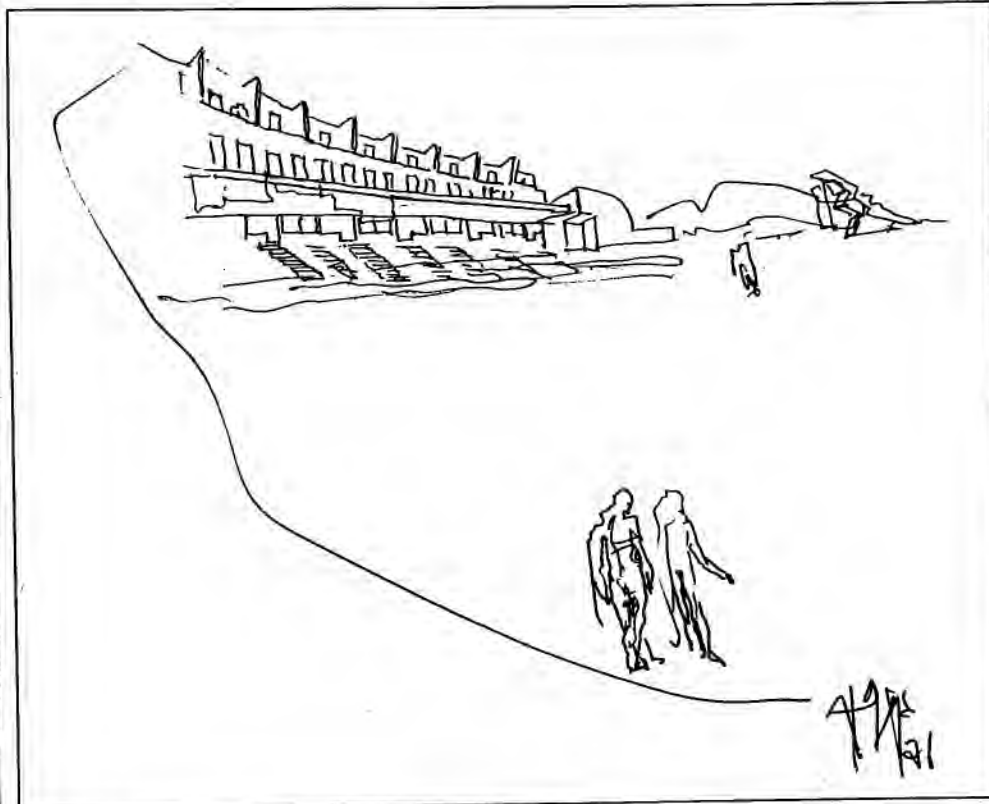
um trabalho de verdadeira continuidade com a herança urbana.

N. P. — Muito mais metido na trama das ruas, das alturas dos edifícios existentes...

S. V. — O que significa também um trabalho muito mais ligado aos problemas das pessoas, dos habitantes. Talvez por pouco tempo, a História repete-se, e também, e por pressentimento disso, com menor talento e entusiasmo. Homem prevenido vale por meio.

Arriscar e riscar

N. P. — Pensando sobretudo nos leitores não arquitectos, chamaria a atenção para o que acabaste de dizer e que é uma



Desenho de Siza Vieira para o conjunto de habitações SAAL na Bouça (1973-1977)

chama o movimento moderno, ou não é isso o mais determinante. Nessa fase dos anos 20/30 o que mais me interessa, e que começa a ser estudado com uma profundidade com que o não fora antes, é o trabalho em continuidade com as formas de expressão anteriores. Quando Bruno Taut ou Sharoun constroem em Berlim, ou quando em Portugal constroem Cassiano ou Rogério de Azevedo, eles não estabelecem uma ruptura com a organização do espaço pré-existente.

Le Corbusier, ruptura ou abertura?

N. P. — O que de certo modo nos enganou, nos despistou, foi o facto de, para nós, toda essa arquitectura ter vindo através de Le Corbusier que, esse sim, teorizou a ruptura, o estilo internacional, a nova cidade sem nada que se assemelhasse ao passado. Mas muitos dos homens da mesma época, sobretudo os alemães, trabalharam na continuidade de uma tradição urbana muito forte. Foi isso que verificaste lá?

S. V. — Eu penso que a prodigiosa sistematização feita por Le Corbusier (e outros), por palavras e obras, significa mais uma abertura a todas as conquistas dispersas da evolução lenta do que uma ruptura. E nesse sentido nada pode haver de mais fecundo. Dos resultados negativos não pode ser responsabilizado Le Corbusier — emigrante permanente por falta de encomendas. Sem essa ardente sistematização não teria sido possível retomar o trabalho na cidade, liberto de trapos e virado para os problemas das pessoas. Também Taut teve um período de violenta inovação, mas a sua curta oportunidade de trabalho na cidade, em programas de habitação, e a de outros na Alemanha, na Holanda, na Áustria e noutros países, permitiu um volume de realizações hoje determinante no património a que podemos recorrer. Nós recorremos também a essa experiência, porque reencontramos o trabalho na cidade, não em ruptura, não o tal grande gesto alternativo, mas sim

descoberta teórica dos últimos quinze anos, quando a crítica de arquitectura se começou a preocupar com as analogias, com a linguística e com a semiologia, e se tornou claro que a linguagem que os arquitectos usam não é inventada de novo em cada obra. Os arquitectos não descobrem uma linguagem original, que levaria ao não entendimento pelos contemporâneos. Mesmo nos períodos mais revolucionários, constrói-se com elementos enraizados numa tradição de habitar, de significar. O arquitecto trabalha com códigos estruturados tal como os poetas, os escritores, trabalham com palavras que têm um determinado ou vários significados e que se juntam seguindo ou contrariando certas regras lógicas que estão subjacentes. Do mesmo modo que na literatura, como nas artes visuais, também a arquitectura teve momentos de ruptura, durante este século, mas também de recuperação das regras da sua semântica e da sua sintaxe. Assim a importância que tem de novo hoje, para nós, a rua, como elemento de código imediatamente compreensível por toda a gente, e que a certa altura se pôs em causa dizendo que não era mais eficiente nem higiénica. Hoje voltamos ao elemento rua como ordenador do espaço com um carácter diferente do que tinha a rua tradicional mas com os seus elementos tradicionais. Se houve um período em que o arquitecto pensou que era totalmente livre de reinventar os códigos com os quais se exprime, julgo que hoje não temos mais esse optimismo, ou melhor, o nosso optimismo é outro, é o de recompor coisas novas, sabendo que estamos a utilizar códigos estruturados, uma memória com muitas entradas — das épocas passadas, da arquitectura popular, dos modernistas de cá e de outros países. Mas houve um período em que se pensou que se devia prescindir da memória, que se precisava de limpar toda a memória como quem limpa uma «cassete» de gravação para regravar uma coisa totalmente nova.

S. V. — Contrastes ou rupturas aparecem quando circunstâncias fortes a isso levam. Mas eu vejo numa parte da arquitectura que se pretende de vanguarda a

introdução artificial de contradições, que o mesmo é dizer o formalismo. Mesmo que não se justifique senão uma atitude de continuidade em relação a um ambiente existente, introduzem-se contrastes «porque sim». A crença na invenção das formas é em geral um engano, ou uma mistificação, e aquilo a que se costuma chamar inovação ou invenção é quase sempre uma cópia de um último figurino ou a recuperação de um velho figurino. Por reacção, vê-se também o assumir das tradições arquitectónicas sob a forma de um revivalismo forçado, que por vezes põe entre parênteses a experiência dos últimos setenta anos. Parece-me que é a este contexto que se pode associar a feição que chamaste «neo-modernista» de algumas obras recentes minhas (e de outros). Eu não penso que seja mais um revivalismo. Penso que se trata de um encontro fatal num momento preciso, em que temos de pensar na cidade. A produção dos anos 20 aparece como uma fonte, um ponto de apoio fundamental. Mas se houve mudança significativa no pensamento arquitectónico mais recente foi o aceitarmos uma diversificação dos pontos de apoio. Quer dizer, no método de concepção, o «desenho» desenvolve-se através de sucessivas entradas de informação, de origens muito diferentes, que são submetidas à crítica em face do problema a resolver. Cada imagem provisória é bombardeada com informação e sugestões, é transformada, e o processo repete-se até à aproximação necessária. Trata-se de arriscar, ou de riscar, e de controlar o risco. E nesse processo tudo é importante, e cada coisa mais ou menos importante conforme o problema a resolver.

N. P. — Quer isso dizer que, quando tu fazes uma nova casa, as pessoas não sabem como é que ela vai sair, se vai sair alta, fechada e como um paralelepípedo, ou se sem janelas ou extremamente aberta, com paredes que não fazem ângulos rectos ou em que, em vez do betão, é usado o reboco, e ao mesmo tempo grandes vidros.

S. V. — Se me procuram porque pretendem a repetição de uma obra anterior, do que tu chamaste estilo, isso pode acontecer mas... por acaso. São as circunstâncias de uma obra que motivam a tal utilização aberta da informação — desde os materiais e a mão-de-obra até ao próprio cliente. Bastará lembrar-te como pouco terá a ver com esse tal neo-modernismo a habitação feita em Moledo do Minho, onde os problemas eram completamente diferentes dos de outras obras projectadas simultaneamente em plena cidade do Porto. O facto de aceitarmos todas as experiências anteriores submetendo-as à crítica faz com que a arquitectura vá perdendo o sectarismo de «escola».

Escala e complexidade

N. P. — Parece-me que a nossa geração, portanto dos que temos hoje à volta dos 45 anos, apareceu há cerca de vinte e cinco anos com algumas obras diferentes daquilo que os arquitectos modernos estavam a fazer aqui no país, porque fundamentalmente nos preocupámos com duas fontes de informação até aí subestimadas. Uma delas, a preocupação com a tradição arquitectónica portuguesa, mais ou menos popular (de facto o popular rural pesou demasiado nessa fase, porque era isso o que se estava a descobrir nesse momento), respondendo à visão oficial que o fascismo tinha da arquitectura portuguesa e que nos parecia falsa. Segundo aspecto importante, fomos descobrir uns mestres então quase malditos, mas que tinham privilegiado o «espaço interior» (Wright, Aalto), conduzindo à organização dos edifícios de forma menos geométrica ou simplificada. De facto procurávamos uma arquitectura que tivesse sítios especialmente caracterizados, recantos e desniveis com janelas que se diferenciavam de acordo com o que estava no interior e não umas janelas standard iguais em qualquer situação... enfim, preocupações que eu diria de dentro para fora. Hoje podemos achar que essa fase subestimava, como tu já referiste, os aspectos

urbanos, isto é, que o próprio espaço exterior era também ele um «espaço interno», com as mesmas regras do interior, não um mero resíduo entre os edifícios. Voltando à tua arquitectura, com força maior ou menor conforme os casos, exactamente porque tu te preocupas muito em estudar, em meditar cada caso (dai que saia sempre qualquer coisa relativamente inesperada), há por um lado essa força dos ambientes interiores, mas há, por outro lado, um espaço exterior a que vens atribuindo cada vez mais importância e que faz ligação com aquilo a que as pessoas chamam urbanismo, no sentido do desenho urbano, que é qualquer coisa que foi muito subestimada nos últimos tempos e que hoje volta a ter enorme actualidade em Portugal. Porque hoje há uma maior descentralização do cliente público, são trezentas Câmaras em vez de meia dúzia de repartições, e por outro lado há muitos programas de pequena e média dimensão, para intervenção imediata, que podem estragar completamente uma praça ou uma rua, alterar os padrões do espaço de um aglomerado, modificando a escala com a introdução de edifícios altos espalhados por espaços ditos verdes, como está a acontecer por toda a parte porque se pensa que assim é moderno. Ora nas tuas obras dos últimos tempos vejo uma grande preocupação pelo espaço urbano como objecto de desenho. A experiência de Évora, já em construção, é a mais importante de todas, dada a responsabilidade de fazer a expansão de uma cidade com tal força arquitectónica. Mas dir-se-ia que tens fugido a fazer «planos de urbanização», ficando no desenho urbano de zonas para as quais projectas a tua própria arquitectura. Ora o planeamento urbano é digamos assim, um instrumento para regular a arquitectura de outros que virão em fases sucessivas...

S. V. — Em primeiro lugar não me parece que tenha «fugido» a fazer planos de urbanização. Antes tenho sido afastado dessa experiência. Fazem-se agora uns concursos por convite muito curiosos, que se caracterizam pela classificação a partir do custo, longa lista interdisciplinar e bonitas ou complicadas palavras sobre o método. Respondi a alguns com poucas palavras, uma equipa e a tabela de honorários existente, mas sem sucesso, e já desisti. Suponho, pelo que ouço sobre métodos, que a minha actividade profissional e as ideias que sobre o assunto defendo e exponho não inspiram confiança. Lembro-me que na altura em que fazia pequenas moradias (ainda faço) me diziam que os processos de trabalho que eu utilizo eram inaplicáveis a projectos de outra escala. Tive depois a oportunidade de projectar e ver aprovado (não construído) um edifício de dimensão apreciável, incluído em problemas mais vastos do centro da cidade do Porto. Aí apliquei os mesmos métodos e não senti que eles não servissem. A complexidade do trabalho não depende da escala, a não ser que se menospreze o que não é grande. Ao contrário, se trabalho para um grande edifício, com muitos problemas técnicos, tenho muitos estímulos, muitos pontos de apoio para o desenho. Os problemas muitas vezes contraditórios que põem os vários especialistas que participam da equipa — os tubos do ar condicionado, a estrutura, as condutas de esgotos, de água, de energia, os regulamentos de protecção de incêndios, tudo isso ajuda o desenho. Essa dura disciplina liberta a imaginação, transformamos em conjunto a manta dos condicionamentos em arquitectura. Agora desenhar o templo de Atenea Nikke, um pavilhão de jardim ou um galinheiro junto a uma pequena casa, isso exige uma concentração muito grande. Ora no planeamento urbano não faltam estímulos, sugestões, exigências, alargamento de participantes, pré-existências, tendências de transformação... Gostaria de ter essa experiência, e se a tivesse procuraria os processos adequados à situação. O que não posso aceitar é que o projecto urbanístico constitua uma redução da responsabilidade do desenho urbano. Com certeza que não dividiria a organização do espaço em zonamento e objectos (estí-

lo livre para ser democrático). Com certeza que proporia a atenção ao que existe — pessoas e coisas e natureza — como fio condutor e ordenador, como elemento de comunicação, e que não consideraria pessoas e coisas e natureza e projecto como produto acabado.

«Habitação social» e qualidade

N. P. — Entretanto preocupa-nos o que está a acontecer, agora que há um grande movimento de construção, sobretudo na província, em cidades e terras pequenas em que se fazem novos bairros introduzindo elementos de ruptura desnecessários (não elementos de ruptura no sentido criativo, necessário, mas os que vêm da falta de sensibilidade aos sítios onde essas obras são feitas. As pessoas pensam logo nas casas dos emigrantes, mas eu penso muito mais em casas projectadas por arquitectos e que têm quase as mesmas características, em planos de pormenor medíocres que revelam como a arte urbana é hoje uma responsabilidade importantíssima das escolas de arquitectura...

S. V. — Isso tem a ver com os mecanismos da produção, da construção do espaço. Criaram-se campos separados, e muitas vezes são institucionalizados assim, ou há tendência para serem institucionalizados assim. Fala-se por exemplo muito em defesa do património e recuperação de centros históricos, como um problema particular, e fora dessas operações de prestígio é o nada, parece que não há razão para preocupações, parece que o património cultural está contido em certas zonas delimitadas. Somos chamados só para alguns problemas, para outros podemos até ser considerados incómodos e certamente o somos. Notei por exemplo a dificuldade de trabalhar no campo da dita «habitação social», também considerada como coisa à parte... Cheguei a ouvir comentários, relativamente a projectos meus, do tipo «isto não é arquitectura social», e quando eu contrapunha que os custos estavam de acordo com os limites estabelecidos, que era o que devia interessar os responsáveis (bem sabemos que não é assim), repetiam-me: «não é social». Como se fosse

obrigatório criar uma imagem para esta arquitectura da qual a qualidade esteja ausente. Não admira, assim, que nos debates em curso para a formação da nova Faculdade de Arquitectura no Porto tenha ouvido referências no sentido de que certas preocupações manifestadas poderiam interessar para os arquitectos destinados a obras de prestígio, ouvi mesmo a palavra «monumentos», mas que para a produção corrente era a eficácia, a rapidez de resposta, o espírito pragmático o que interessava. Adivinha-se o que significa esta rapidez de resposta e este pragmatismo, a especialização que se pretende, amaciada por uma dourada cultura geral — quanto basta. Especialistas no gabinete e humanistas na sala.

Diálogo com os utentes

N. P. — Poderíamos fazer a ponte para um tema que tem sido muito discutido e que é o do lugar que tem o cliente nas decisões do arquitecto, e concretamente na tua experiência. Quando digo cliente refiro-me quer ao indivíduo que quer construir e vem ter contigo, ou ao administrador de uma instituição pública que encomenda um projecto, quer a uma comunidade que o irá habitar ou ainda a uma associação ou cooperativa, que são ao mesmo tempo cliente e utentes. De algum tempo para cá redescobriu-se a importância de fazer entrar os utentes, os habitantes, os destinatários da obra, no próprio processo criativo. Tu estiveste muito envolvido nessa tentativa, a propósito das operações SAAL, que tinham essa preocupação no seu estatuto, e tiveste depois outras operações, com cooperativas, onde o diálogo com os futuros utilizadores foi de certo modo uma parte importante do processo. Qual é o balanço que fazes? Tenho ouvido falar de reacções devidas aos padrões de gosto dominantes, que não coincidem com as tuas preocupações de linguagem arquitectónica, mas, por outro lado, as discussões havidas podem ser elemento de educação desse mesmo gosto em relação ao ambiente envolvente e elemento, para ti, de crítica aos códigos que empregas.

S. V. — Em primeiro lugar, o utente de uma habitação não é só o que hoje vive

nela. Em certo sentido, somos todos utentes. Ainda há pouco falámos das nossas preocupações com o espaço interno, estendidas ao exterior, ao espaço público. A rua é a sala de toda a gente. Há um alargamento muito grande de compreensão da realidade através do diálogo, mas ele não pode ser fechado às pessoas que pagam a realização de uma obra.

N. P. — Aliás, uma administração ou a dezena de representantes de cem ou duzentas famílias não representam necessariamente todo o conhecimento dessas pessoas que é decisivo para um projecto.

S. V. — Claro. Essa abertura ao diálogo já se verificava no caso do cliente de uma moradia, que tem dinheiro e o exige. Mas agora é o alargamento desse diálogo a outras pessoas que se revela fundamental para a nossa maneira de trabalhar. No entanto...

N. P. — No entanto tem as suas ambiguidades ou contradições...

S. V. — Mais do que ambiguidades. Não pode ser uma capa limitativa da evolução de um projecto e muito menos deverá constituir cobertura ao comodismo profissional, reduzindo-se a apaziguador de conflitos. A arquitectura de hoje, e supponho que a de sempre, é de certa maneira inquietante: não lhe é possível reflectir e participar do que haja de vivo, em determinado momento, na transformação de uma sociedade, de um meio, de uma cultura — e permanecer pacífica, tranquilizadora, ser lida como tal. Como um livro que é posto à disposição das pessoas que lêem, tem um componente perturbador muito grande, e eu não estou disposto, não me interessa, amputar esse elemento de inquietação e de conflito no que me é dado produzir. A serenidade que procuramos na casa e no ambiente não é o ópio. As reacções ao que projectei, as discussões e discordâncias, e por outro lado o facto de as ter construído, tudo isso prova que o debate não foi mistificado. Os conflitos são inevitáveis, os choques de gosto correspondem aos desequilíbrios, às assimetrias de formação que existem. São uma realidade e não me parece que...

N. P. — Os próprios arquitectos reflectem isso, essas diferenças de formação.

S. V. — Ou trabalhamos no interior dessa situação ou fugimos aos problemas, enganamos ou enganamo-nos.

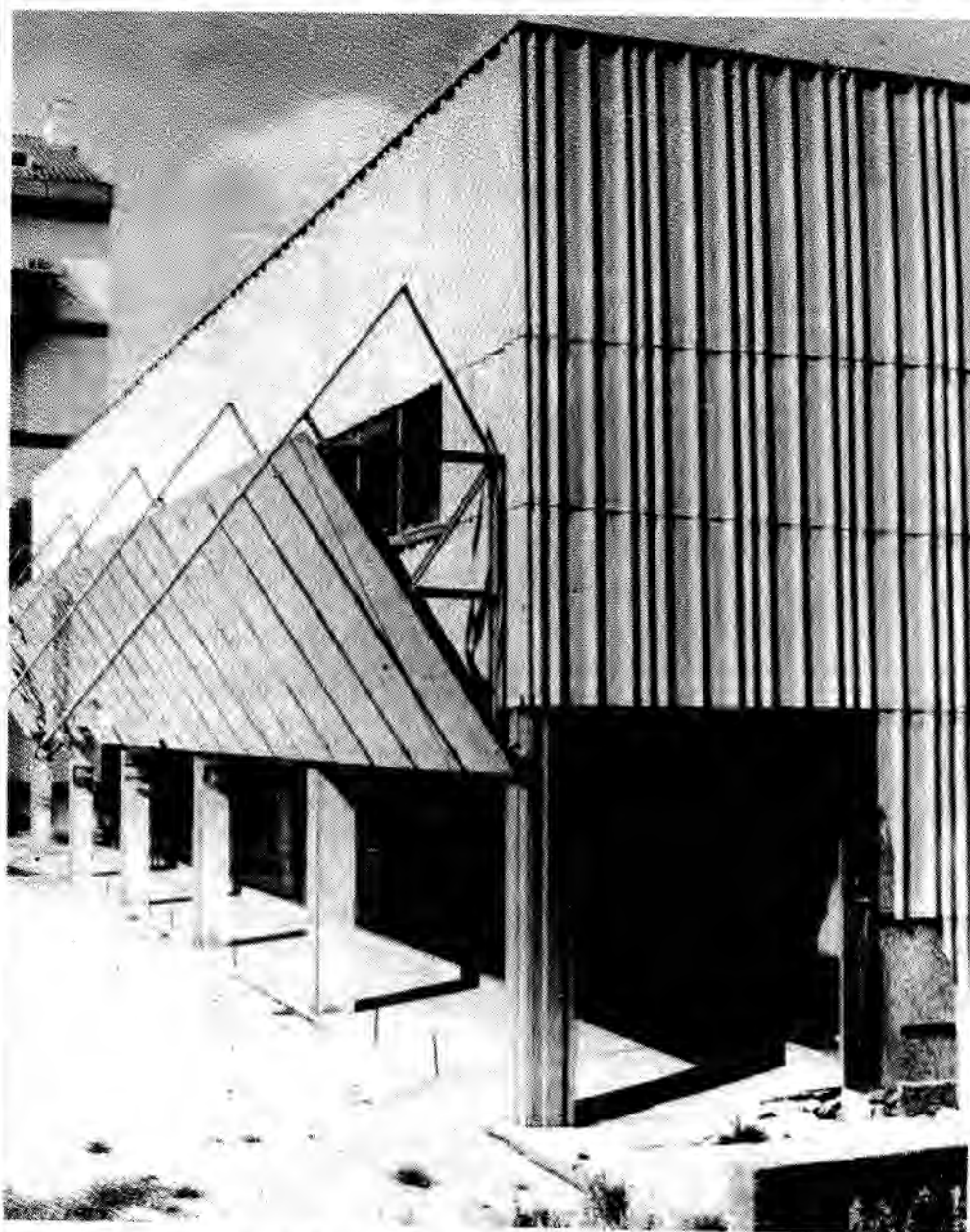
N. P. — Não se trata de fazer aprovar arquitectura por unanimidade, em assembleia!

S. V. — Estamos com o braço no ar! Aliás, como sabes, esse foi tema de grande polémica entre nós, os arquitectos, durante a curta vida do SAAL. O que poderia ser componente de vida, de evolução cultural, seria o assumir desse conflito latente, desse choque transformador de formações diferentes. De qualquer modo neste momento em Portugal (e mais ainda fora, porque em Portugal está de certo modo entre parênteses) existe um contínuo aumento de pressão por parte das populações, uma irreversível vontade de intervir na transformação da cidade. Perante esta realidade existe também o objectivo de aproveitar as experiências de projecto participado, retirar-lhes o conteúdo, reduzi-las a «técnica» e transformá-las em elemento pacificador, culturalmente inoperante, senão castrante. É necessário lutar contra esta recuperação de coisas como a participação, a defesa do património, ou o regionalismo, quando pretende transformar em conformismo o que é impulso criador.

A marginalização das populações

N. P. — Voltando à tua experiência, achas que esse diálogo é mais frutuoso na discussão de um programa, no acerto da concepção geral da organização das casas, por exemplo... e mais fechado em relação a certas decisões que têm a ver com o gosto?

S. V. — Não foi somente no primeiro aspecto que tu focaste, os problemas funcionais, que foi vivo esse diálogo. Foi exactamente no que toca ao gosto que ele



Cooperativa Domus, no Bairro da Pasteleira, Porto (1972)

foi mais estimulante, porque é aí que surgem conflitos que não podemos afastar dizendo que «gostos não se discutem» ou que o gosto é subjectivo, ou ainda que é um problema de menos importância, que não interessa muito pintar a verde ou a vermelho, pinta-se e acabou. Aí é que surgiram as discussões para mim mais interessantes e que creio mais mobilizadoras.

N.P. — O porquê fazer janelas pequenas em vez de janelas grandes...

S.V. — Isso tudo, estás a ver que aí podemos participar de um mundo que tem a ver com a cultura, evidentemente, com a publicidade, com a aplicação dos materiais que interessa promover, nem que eles sejam importados e custem divisas...

N.P. — A moda dos aluminios, a moda das tintas plásticas, que depois imprimem verdadeiros padrões de gosto.

S.V. — O que para mim é um dos aspectos mais graves da marginalização das populações. Não é só o problema de mandar as populações para a periferia, de terem que fazer longas viagens; existe também uma marginalização cultural. Fala-se do centro histórico ou da igreja que foi demolida, como património colectivo que é preciso preservar. Mas ao lado pode ser tudo, até adquire um ar democrático, moderno, de progresso. O que importa é fomentar uma actividade crítica às razões do gosto, desmontar quotidianamente os mecanismos do gosto. Este é um processo cultural de comunicação e de mútua aprendizagem.

A formação do arquitecto

N.P. — Penso que este diálogo envolve não só os arquitectos e os seus utentes directos mas todas as forças culturais do País. Vemos como hoje outras artes, os escritores, os filósofos, os cientistas, falam da cidade, enquanto nós, os arquitectos que a projectamos, estamos hoje menos ligados a outros «profissionais da cultura» do que as gerações anteriores.



Casa Beires, na Póvoa de Varzim (1973-1976)

Não sei se tu atribuis alguma importância a esse isolamento e se procuras romper com ele. Eu sei que desenhaste muito, mas o desenho e a pintura estão muito ligados à arquitectura. Mas outras artes, a música, a literatura, enfim os Mass-Media... que relações temos com elas?

S.V. — Não é preciso sequer falar de relações entre escritores e arquitectos, basta falar de relações entre arquitectos com campos de intervenção diferentes. A nossa vida cultural é fragmentária, mas é evidente que alguma coisa é possível fazer para encontrar formas de trabalho comum, formas de participação mais ricas. Porque é que nos havemos de admirar de que o gosto de um morador de «ilha» não seja o gosto de um arquitecto ou de uma equipa que para ele trabalha, quando provavelmente o gosto desse arquitecto não tem muito a ver (e ponho aqui a palavra «gosto» com todas as implicações de

que falei há bocado) com a de um médico ou de um escritor ou de um músico? Existem barreiras muito grandes. No entanto existem relações quase inevitáveis, muitas vezes forçadas pelas circunstâncias. Noutros casos, as mesmas preocupações surgem em tempos diferentes. Por exemplo, a atenção dos arquitectos à tradição rural e ao meio social, no final dos anos 50, tinha aparecido na literatura bastante tempo antes. Nós temos que aceitar como um facto que existem canais de conhecimento e de informação bastante distantes, temos que trabalhar a partir disso. Para além de outros problemas, mas não deles distante, a maneira como está estruturado o ensino, a todos os níveis, cria fossos. A nossa geração foi criada em compartimentos estanques.

N.P. — Mas nós hoje sentimos que de vários lados chegam contribuições ou pelo menos preocupações pelos problemas do ambiente e do habitat. Há

trinta anos era muito maior o interesse dos escritores, de psiquiatras ou de professores, pela pintura ou pela escultura, do que pela cidade. Hoje, ao contrário, a cidade é, de certo modo, uma matriz de grandes preocupações, não só políticas e sociais, mas também enquanto ambiente, artefacto, cultura. O que contrasta com o isolamento em que nos sentimos, ainda com uma cultura relativamente generalista, mas já muito profissionalizada.

S.V. — É que continuam a existir tendências no sentido de especializar cada vez mais as formações. Eu vejo com muita preocupação as perspectivas relativamente à formação do arquitecto. Continuo a pensar que não se forma um arquitecto bombardeando-o com disciplinas científicas, ou técnicas várias, para que tenha um conhecimento geral de tudo — como se o desenho, o projecto, fosse a resultante fatal desse conhecimento multidisciplinar necessariamente rarefeito. O que importa é uma prática não limitativa, aberta, de diálogo, de trabalho comum, que permita uma aproximação progressiva de conhecimentos dispersos — e não o contrário. É por isso que na Escola do Porto nós defendemos que o curso de Arquitectura não pode começar com quinze disciplinas trituradoras, ou que o ensino da construção pode ser denso e especializado nos últimos anos, e não nos primeiros. Porque é necessário que as doses de informação a fornecer vão surgindo à medida que exista a capacidade de as pôr em relação. Esta capacidade de pôr em relação é a substância do ensino da arquitectura, é a nossa contribuição para o trabalho interdisciplinar. Não vejo para já quem nisso nos possa substituir. Isso significa capacidade de diálogo, disponibilidade ao conhecimento, que curso nenhum pode esgotar. Estendendo isto a todas as formações é que creio possível conseguir o lugar de encontro para os homens, na sua existência profissional ou não profissional. Esse é o trabalho de maior responsabilidade em que me empenho — e nele envolvo actividade docente e actividade de projectista. ■

O mapa cor-de-rosa

O jantarinho

Maria Velho da Costa

É difícil dizer como as coisas se passam. O novo Orçamento do Estado foi tornado público. A libra de carne subiu mais vinte e cinco pence. A indústria de souvenirs kitsch anima-se com a comercialização do royal wedding, lá para Julho, a realeza sólida, pastel erecto. A rainha ata um lenço à cabeça em Balmoral, o nubente bicla na Nova Zelândia. Todos os dias fecham fábricas. Os progressos da Polónia e de Reagan têm o mesmo tempo de antena. É a vida. Aqui há dias fomos jantar a casa dum Jornalista da Televisão que mora com uma rapariga que é Médica. Fomos a pé, já um pouco tarde, atravessando esta zona da cidade que vai até próximo do Museu Britânico, muito silenciosa e quieta, que se deserta de gente e luzes, quase de carros, depois das oito da noite. Quase nunca há vento, em Londres, ou assim me parece. Passámos na zona ajardinada de Russel Square, que é de noite um pouco sinistra — entre grades, essa ausência de movimento de tudo, até do rumorejo das árvores, plátanos enormes. Íamos de braço dado, não estávamos muito felizes. Daqueles dias em que a irresolução dos afectos toma a forma de uma affligida dependência enxotada do mundo. Toda a

criatura amando creio que conheceu isso — o que quer que se faça é desastrado, todo o gesto e olhar doem. Está-se sem pele. Mulher ou homem, ainda que se tenha vinte anos, é-se velho, feio e estúpido. E é bem possível que se vá morrer um dia. As mais das vezes o outro não é responsável por uma tão abjecta carência. Julga caminhar com alguém com quem está em conflito e vai de par com um feto gelatinoso, descascado, expelido dum útero muito arcaico. Quando um amante está nesse humor, e há quem o afinsse meses, anos, a vida toda — ou lhe faleça por segundos — o mais frequente e natural como resposta do Outro é a brutalidade ou a indiferença. Isto é, com toda a justeza — o susto. Só o perverso busca ser amado na agonia trémula, pois que aquele que é amado assim, homem ou mulher, é confinado à posição de mãe rejeitante dum cria famélica e inviável. Tem esta questão a ver com a meditação sobre D. Juan, a péssima mãe abandonada, sempre infusa em todos nós quando o amor aperta. Era essa noite assim. Poderia ser o contrário. O encontro briga com muita obscuridade.

O apartamento era, digamos, simples, relativamente espaçoso, algo nu, muito iluminado. O Rapaz Jornalista, pelos quarenta juvenis, bem construído, nada feio, quase ruivo, simpático. A Rapariga Médica também. Isto é, era muito morena, parecia muito cansada, o que lhe da-

va a fealdade das mulheres belas que as bonitas somente nunca têm. Um resplendor do avesso. Depois abriu logo a boca e disse — Que eram um daqueles casais que não têm filhos, têm dois apartamentos e dois automóveis. Havia também uma Grávida terminalmente, toda, literalmente toda, metida dentro de um vestido todo plissado. Mas transportava mais uma tristeza tão tremenda que não via ninguém, nem era vista. Tinha com ela um Marido. Não me lembro da cara do Marido, o que é compreensível. Também estava uma rapariga boazona que parecia à primeira vista uma puta boazinha. Tinha tudo o que podia incomodar nessa noite — cor, mamas, sexo, gosto em si própria e pela vida, humidade no corpo. Um pouco afogueada, decerto as axilas escorrendo e havia uma mancha vermelha, feia, vívida, no pescoço. São como um pêro, vestida com mais gosto previsível que elegância. Se fosse uma mulher elegante e má, tinha sido decerto uma noite talvez grave.

Estavam todos na cozinha, onde havia o costume — *herbs and spins*, caçarolas de feno e as restolhadas de olho que eles agora já comem. E azeitonas, gregas, mais alho e orégãos. O que não era costume era o cartaz MFA/Povo do JAM ao fundo da parede. Fui lá todos os anos depois de 74, enquanto valeu a pena, disse o Rapaz Jornalista.

Como não havia lugar sentado para todos na cozinha eu e o Amigo ficámos uma boa meia hora de pé à porta, enquanto o Rapaz Jornalista e a Rapariga Médica cozinhavam uma carne bastante mais complicada que o sabor que depois teve. Bebíamos vinho branco. Discutia-se o desastre britânico, nomeadamente a crise dos transportes e da habitação. A Rapariga Acesa estava sendo muito vivaz e engraçada. Sem fazer-se engraçada. Era engraçada mesmo. Ao princípio, por equívoco na conversa, pensei que fosse alemã. Porque estava a falar de Dresden. Depois percebi que estava a falar de Dresden porque vivia ao Sul de Londres. E agora, ao Sul de Londres há prédios em construção abandonada a meio que colapsam. Crateras de alicerces abertas sem anteparo. E um serviço de transportes errático. Como Dresden, nos anos quarenta. Afinal quem ganhou a guerra? Era escocesa. Estava vestida de azul cinzento, popelina, um macaco com zips por todo o lado. Quem é que pensa em tweeds ao preço destes Invernos? Ou se os tem, deixa em casa, tal como a pele que não seja coelho. Tirante a pouca de gente que não desce à rua, a pobreza virou moda. E tudo agora é questão da qualidade da ruína ou da pechincha, da casa de campo às botas de há seis anos. Mas a Rapariga Acesa era mesmo escocesa. E era boa rapariga. De modo que foi assim: (a seguir num dos próximos números). ■

Já foi a «mãe de todas as artes», hoje o seu lugar é próximo das linhas de junção com outros domínios do conhecimento do meio físico e das tecnologias. Que crítica, portanto, de Arquitectura? E perder-se-á nela a vertente artística?

Um arquitecto pede licença

Manuel Tainha

1

Como ia dizendo, não cabe nos nossos hábitos culturais ou simplesmente noticiosos ver arquitectura nas colunas dos jornais, ao lado das artes da pintura, da música, do cinema, ou das letras; esses sim com lugar cativo e coluna própria.

Porque será?

Esse misto de alheamento e apagamento quase voluntário terá causa fortuita, circunstancial?

Será o pudor mórbido pela nossa miséria? Ou sentimento de culpa dos próprios arquitectos pelo estado real das (suas) artes?

Ou será porque o culto dos heróis nos deixou cedo de mais, e com eles se foi o esplendor da arquitectura de autor?

Tempo houve em que a obra de arquitectura, mais do que facto notado, era acontecimento à luz do qual se julgava o estado das artes.

A Arquitectura era então, dizia-se, a mãe de todas as Artes; e nessa atmosfera de pompa e grandeza se formaram muitas gerações.

Penso que a despeito do lendário «sofrimento» do parto criativo, e das atribulações passo a passo vividas à espera de melhores dias (a encomenda era, então, rara), o arquitecto desfrutava de uma certa segurança, um certo ânimo de espírito que o preparava para as grandes batalhas. Pão incerto, sucesso certo.

A presença dos criadores e das suas criações na roda dos grandes era indiscutível, ainda que por vezes de aceitação póstuma. Tomava-se posição. O convívio com as artes maiores era a regra.

Depois, mais tarde, a obra de arquitectura converte-se em facto social, em acto de pura racionalidade, emanação da racionalidade universal dos processos produtivos; a arquitectura é então republicana e socialista. Por isso mesmo participava por direito próprio dos debates, sempre que o homem era posto em questão.

A obra de arquitectura era notícia. Mas dos jornais e das gazetas ao alcance de qualquer um, passa gradualmente para as revistas e jornais de especialidade, cada vez mais distanciada do saber comum a uma classe cultivada; e do conhecedor de arte.

A Arquitectura deixa de ser a mãe de todas as artes, para ser qualquer coisa de híbrido, entre a arte e a técnica. E com isso muda o campo das vizinhanças: aí onde antes se perfilava com regular nitidez o pintor, o escultor, o desenhador, perfila-se um novo e poderoso vizinho: o engenheiro.

Ser ou não ser arte, é questão que em torno da arquitectura já fez correr muita tinta.

Chegado a este ponto, pergunto: é aqui o nosso lugar? Num jornal de artes e letras? As artes e as letras serão ainda, e apesar de tudo, os nossos companheiros do coração?

Estamos aqui de direito ou por atavismo circular?

Seja como for, cá estamos; e aqui nos é dado assinalar a nossa presença, sentados à mesa dos indiscutíveis.

2

Porém, estar como?

Creio que decerto modo perdemos essa boa maneira de estar, descuidada e simples, feita das certezas herdadas. Pois.

vo do estado de penúria com que nos debatemos, da escassez de bens de equipamento, etc., com o acercamento crítico da arquitectura como obra de arte?*

O sentido contingente da casa como bem imobiliário, herança grave de uma velha concepção agrária, que domina e subverte uma visão sã e consistente das necessidades humanas de conforto, bem estar, equilíbrio, será alguma vez compatível com o elevado conceito em que temos a arquitectura e os seus objectos?

As casas, os prédios, são bens que se compram, que se herdamos, que se negociam, que se perdem ou ganham ao jogo, e dão segurança às viúvas; que dão

maneira diferente na medida em que nele reconstrói a sua própria imagem.

Na verdade, o pressuposto básico de todo o desenho arquitectónico, digno desse nome, é este: se eu construo «isto» assim, as pessoas comportam-se «desta» maneira. A prática porém demonstra que a probabilidade de isso acontecer é incerta e variável conforme o conhecimento que se tem do seu presumível utente.

Dir-se-á que o mesmo acontece com a leitura do romance; acontece na música, na pintura; o seu entendimento é variável consoante a experiência acumulada do leitor, a sua imaginação, a sua estrutura cultural.

Certo. Porém aí o espaço e o tempo são meras representações, enquanto que na obra arquitectónica o espaço é presencial, é espaço percorível, e só como tal será plenamente entendido.

Isto vem ao caso para dizer que o ciclo criativo do objecto arquitectónico só termina com a observação crítica dos espaços em uso pelos seus utentes reais e não apenas presumidos. O utente participa à sua maneira do ciclo criativo do objecto impondo-lhe a sua marca.

Assim, o arquitecto, o crítico deve ter o olho disponível para a leitura deste processo. Deve estar lá para ver como as coisas acontecem e retirar daí as suas conclusões de trabalho, sem o que a supracitada hipótese se converte em ficção, e o arquitecto se converte em demiurgo, como aconteceu com muitos dos nossos queridos heróis.

O alto grau de arbitrariedade contida na obra arquitectural é pois, a um tempo, a sua força e a sua fraqueza.

Entre o objecto utilitário e o objecto de arte não há solução de continuidade.

A nossa maneira de ser e de actuar não pode nem deve satisfazer-se apenas na eloquência da arte: o arquitecto mistura-se activamente na vida prática como construtor, como organizador, como mediador entre a natureza e os processos humanos.

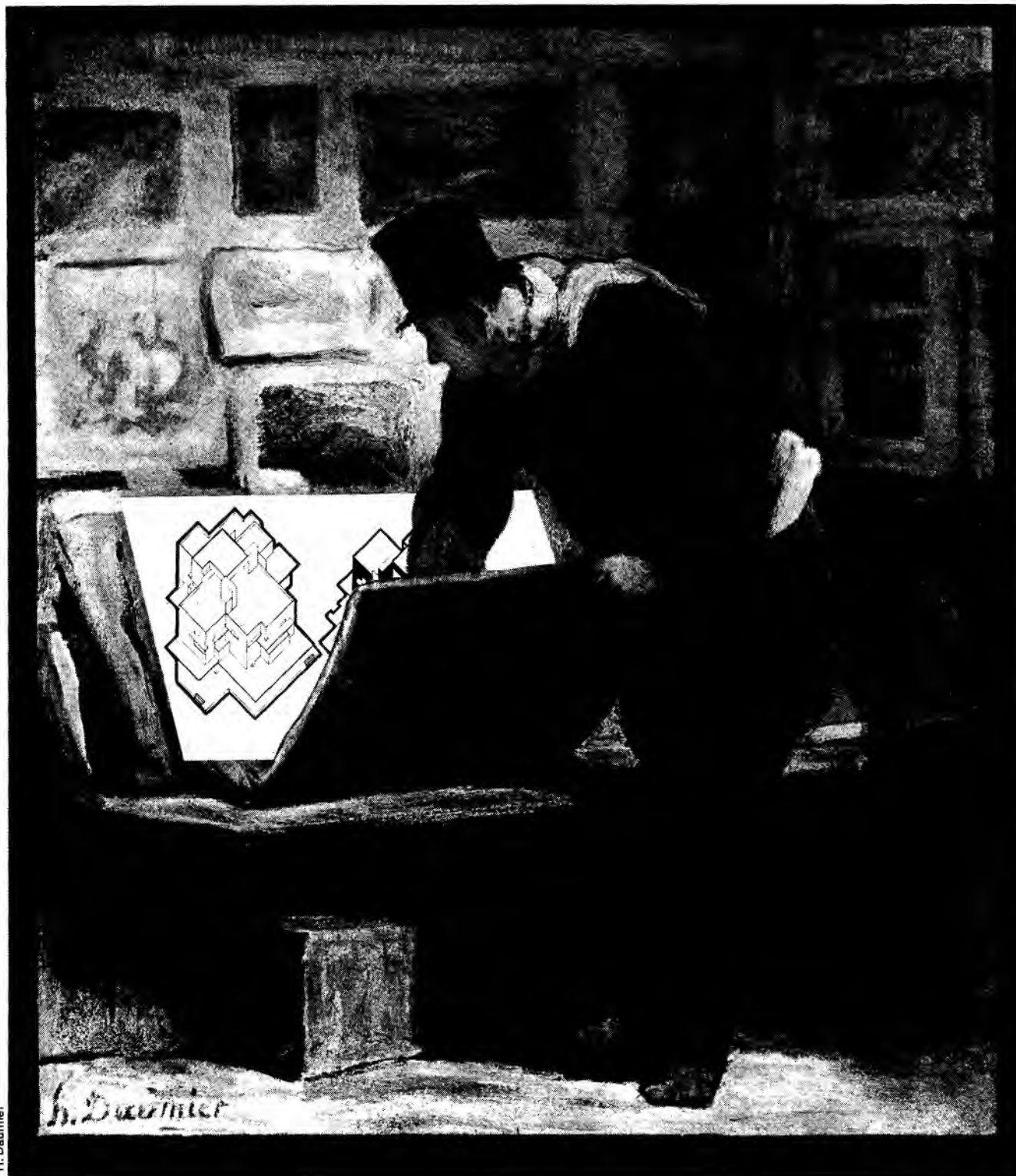
Assim, se a cultura e a crítica da arquitectura estavam ontem confinadas aos

juízos de valor da obra e do seu autor, elas tendem hoje a assimilar uma cultura de fronteiras na medida em que o terreno da arquitectura se aproxima das linhas de junção com outros domínios do conhecimento do meio físico e das tecnologias; fazendo inflectir os caminhos da crítica.

Será que esta nova circunstância lhe faz perder a sua vertente artística? ■

* Nota: claro que na prática de todos os dias estas interrogações não nos tolgem a mão. Estaríamos perdidos se isso acontecesse: no momento de fazer, isso é a coisa mais importante do mundo.

Estas questões tocam-nos no momento necessário de relexão.



Os acontecimentos arquitectónicos são aqui tais e tantos que justifiquem a abertura de uma coluna de crítica ou de crónica?

E quando o sejam, podem esses acontecimentos ser objecto de crítica ou crónica, ao mesmo título que um livro, uma tela, um filme, um autor?

Podemos nós persistir no hábito de abordar as questões e os objectos de arquitectura como se de flores de um jardim privativo se tratasse?

Para quem vive com a corda ao pescoço, sem tecto, ou aflito com os problemas da renda da casa, tem algum valor ou significado a crítica da arquitectura e da sua rotina?

Como conciliar o sentimento muito vi-

prestígio e algum poder. São enfim mercadorias.

A quem nos haveremos de dirigir, então, montando banca de crítica num jornal de artes e letras?

3

Noutro plano: como se faz a «leitura» integral de um objecto de arquitectura?

Pela sua própria natureza, toda a proposta arquitectónica formula uma hipótese viável de vida, a nível individual, familiar, ou colectivo.

Esta hipótese, viável em princípio e segundo todas as previsões, carece porém de verificação na prática dos espaços em uso; pois é do senso comum que cada pessoa, cada grupo social, usa o espaço de



JAM

O Instituto Francês em Lisboa e o Centro Nacional de Cultura tomaram a iniciativa de falar de Sartre um ano depois da sua morte. E isto da morte não ajuda ninguém. Pelo contrário, introduz uma dimensão de equívoco — entre a homenagem compungida e a crítica desabrida — que sempre esteve presente nas sessões no foyer do São Luís.

Nem os intelectuais convocados para a iniciativa, nem a sala provocada por esses mesmos intelectuais, chegaram para encontrar o tom justo que a obra e a vida de Sartre justificavam. E talvez Jean Pouillon, o companheiro e amigo, tenha sido um expositor demasiado discreto de um pensamento que nunca se distinguiu pela discrição. Importante foi certamente o filme breve que Mega Ferreira reconstituiu sobre Sartre em Portugal, ou ainda o trabalho de Jorge Listopad numa montagem de cenas teatrais. O resto — talvez um inexprimível mal-estar.

Dir-se-á que Sartre saiu daqui maltratado, mas isso poderá ser a reacção defensiva de quem o exalta pelo culto de uma memória generosamente política mais do que pela complexidade, de tão difícil acesso, de grande parte da sua obra. Mas o modo como a organização preparou as coisas ou, se preferirem, as enormes dificuldades que há em organizar um encontro destes em Portugal, justificam que se diga que nele Sartre não chegou a ser bem tratado.

JL também participa nesta evocação de Sartre — sublinhando, sobretudo, a sua dimensão literária, através de artigos de Eduardo Lourenço, Luiz Francisco Rebello e Eduardo Prado Coelho. Mais do que o tratamento justo que noutros lugares se deverá efectuar, estes textos são, acima de tudo, incitamentos à releitura viva de uma obra que ainda em nós vive em termos de perplexidade e emoção.

Sartre e a literatura

Eduardo Lourenço

«Il faut se rappeler que la plupart des critiques sont des hommes qui n'ont pas en beaucoup de chance et qui au moment où ils allaient désespérer, ont trouvé une place tranquille de gardiens de cimetière. Dieu sait si les cimetières sont paisibles: il n'en est pas de plus riant qu'une bibliothèque»

Sartre — «Qu'est-ce que la littérature?»

Artre não pertence à espécie «crítica» em sentido próprio, embora tenha sido um crítico de rara originalidade. Quem não se lembra dos históricos estudos sobre Faulkner, Mauriac ou Blanchot? É alguém que viveu no fim do reino da Literatura sem entrar, contudo, na idade da suspeita que é (ou foi?) a da escrita especificamente contemporânea. Idade da suspeita: **escrita que vive da sua própria impotência em tornar-se escrita.** Enquanto autor de «A Náusea» e das «As Palavras» (pese aos ecos shakespearianos do título) ou enquanto exegeta de Baudelaire, de Genêt ou de Flaubert, Sartre sustenta com a escrita uma relação o menos «desconfiada» que é possível. Não é na relação com a escrita, criadora ou crítica, que se lhe revela esse nada activo, esse intervalo insuperável que segundo ele mesmo define

a consciência enquanto não-coincidência consigo mesma. A palavra de «A Náusea» é um tecido sem falhas que tem uma estrutura análoga à da existência humana, quer dizer, simultaneamente plena e em derramamento contínuo, como um queijo inconsistente. Quando se vive ou se está nesse silêncio original que a palavra tenta dizer em vão, escrever-se «Igitur» ou na «Coup de Dés» são centenas de páginas compactas de reflexão filosófica ou vários milhares de exegese biográfica inacabada como no «Idiota da Família». Todavia, este excesso monstruoso, esta capacidade, porventura sem exemplo, de se falar (escrever) sem fim para **se dizer** ou cobrir a palavra do «outro» com a sua própria palavra («Saint» Gerêt ou Flaubert) pertencem a seu modo também à **era da suspeita.** Simplesmente, não se trata da suspeita da escrita sobre si mesma (noção que na perspectiva de Sartre não tem verdadeiro sentido), mas da suspeita de um **eu que escreve** acerca daquilo que uma vez «escrito» se constitui diante dos outros e, sobretudo de si mesmo, como «Literatura», ocultando nela o sujeito que a produz. Sartre recusou sempre a autonomia de **uma linguagem-estrutura** através da qual o **sujeito** (sempre aleatório) se enunciaria. Toda a escrita é escrita de uma existência subjectiva-objectiva, a do autor. Foi a esse título que a **escrita** como «Literatura» pôde ser interrogada por Sartre em ensaios que provocaram perplexidade, escândalo ou aprovação constituindo

a teorização conhecida da literatura como «engagement», comprometimento, ou, antes, empenhamento. Apesar da celebridade da temática abordada em «O que é a literatura?» e com mais virulência em «O que pode a literatura» não é ao nível desse famigerado «empenhamento» que a mais interessante interrogação de Sartre sobre a **escrita**, sobre ele mesmo como escrita, se processou.

O chamado «facto literário» foi, raramente, objecto da parte de Sartre, de uma abordagem frontal. Sem dúvida porque considerava essa espécie de instituição do «literário em si» como ilusória e as considerações a seu respeito como impossíveis ou vãs. Não foi por acaso que diferiu durante quatro mil páginas a análise propriamente literária, de «Madame de Bovary», quer dizer, do que, em princípio, é Flaubert. Sartre preferiu tomar à letra o célebre «Madame Bovary c'est moi». O romance de Flaubert não está inscrito para ele nesse céu das obras-primas, ou das estrelas fixas que era para um Charles Du Bos, a «Literatura». «Madame Bovary» é realmente Flaubert e por isso só é possível entendê-lo compreendendo o **sujeito-Flaubert.** Na verdade, este conhecimento é um tonel das Danaídas, por não ser apenas como na crítica erudita, historicista, biográfica com sentido psicologista, o de uma existência empiricamente descrita e observável como uma série de «acontecimentos» todos ex-

teriores uns aos outros e, apesar disso, «significativos». O «sujeito-Flaubert» ou o «sujeito-Baudelaire» ou «Saint Genêt» são em cada momento vidas situadas e simultaneamente livres de que é necessário inventariar o rosário de contingências brutas inscritas sem cessar num projecto global que converte essa contingência em destino sem jamais o solidificar. Foi uma sucessão de «livres decisões» que converteu o homem-Flaubert no autor de «Madame Bovary». Em suma, a questão de Sartre não se formula: **o que é (enquanto texto literário) «Madame Bovary»?**, mas à maneira de Kant: «quais as condições de possibilidade de «Madame Bovary»? Se a resposta não é formal, mas existencial, então converte-se nesta outra: «Madame Bovary» é na verdade Flaubert, mas o que é Flaubert não é da ordem do explicável nem pelas condições de classe, nem de tempo, nem de fisiologia, nem de psicologia próprias do homem-Flaubert, mas tão-só pela **leitura** irredutível que Flaubert, na sua prática vital, fez da sua particular ou «genérica» situação. Não há, segundo Sartre, **explicação** de uma obra de arte (enquanto «forma») — pois a não há da existência — humana —; há tão-somente **compreensão**, como queria Dilthey que para Sartre tomou a forma de uma psicanálise existencial.

É duvidoso — mesmo sem se partilhar a óptica dos que reduzem a literatura à **literariedade** — que a compreensão do fenómeno literário «Notre Dame des

Fleurs» ou «Madame Bovary» se esgote com o duplo movimento das condições exteriores e decisões subjectivas (projecto) que constituiriam a genealogia da obra. «Madame Bovary» é a obra, mas só o é porque nela está entronizada a realidade imaginária Emma que não é para o leitor apenas — ou nunca — a soma ou resumo dos fantasmas de Flaubert. Ora é essa propriedade **objectiva**, essa «existência-outra» que o leitor não confunde com a de Flaubert, a que institui Emma e o lugar escrito onde ela se recorta como **realidade romanesca**, real fora do real ou ir-realidade real, a qual, por sua vez define esse campo de ambiguidade indestrutível que nós chamamos «Literatura».

A escrita, uma aventura totalmente humana

À sua maneira, e com uma violência rara, Sartre viveu como poucos escritores antes dele essa ambiguidade e chegou a

escrever que é dela que a **Literatura** nasce e se alimenta, sem a poder resolver. Se a resolver, confundindo ou imaginando confundir Literatura e Vida, o resultado é informação ou propaganda, se a nega ou se se considera como **nada** tendo com a Vida, é insignificante, pura ilusão ou delícia perversa. Realidade constituída por **palavras**, a Literatura é para aqueles que pretendem tratá-la como sublime equivalência de Vida efectivamente **nada**. Daí o sentido da frase que tanta tinta fez correr de que «livro algum tem importância em face de uma criança que morre de fome». Esta frase não é a expressão demagógico-revolucionária ou hiper-eticista do famoso «empenhamento» que só consideraria a Literatura como instrumento ao serviço de um fim qualificado de antemão como mais valioso do que ela. Antes pelo contrário: é a exigência de **absoluto** no interior do **acto de escrever** que, ao fim e ao cabo, só se justifica para Sartre se for um acontecimento tão decisivo na ordem do imaginário como o é o da criança que morre de fome na ordem da Vida. É aqui que transparece a autêntica vivência sartriana da **escrita**. Não é por acaso que ele

se exprime em termos de explícita ressonância pascaliana: «**On ne peut pas écrire si on ne considère pas que la littérature est tout**». E Sartre acrescenta: «não conheço escritor que tenha pensado diferentemente». Mas precisamente porque é **tudo** ou só o é como **tudo**, Sartre não pode ver até ao fim naquilo que nunca pode **ser esse tudo** que lhe daria inteiro sentido — quer dizer na Literatura — outra coisa que «des Mots». Palavras que desejam ser coisas sem o poder ser, tal é para Sartre, autor dessa obra cénica que é **Les Mots**, a essência trágica da **escrita** e a sua função heróica. Só a leitura que solidifica as palavras, que converte a obra em coisa — mesmo essas «coisas sublimes» (as obras-primas) que nós pomos no céu da Cultura para desertar o purgatório da vida real, merece repulsa. Reencontramos aqui a intuição central da visão sartriana: tudo o que fixa o infixável é obra de morte e por isso nada lhe é mais insuportável que ver sob a figura da morte aquilo — a **sua escrita**, os seus **Mots** — onde encarnou um projecto sem justificação divina e por princípio injustificável: o de **escrever** para se salvar sem esperar da sua aposta ne-

nhuma salvação. Para ele, a escrita (a arte) não é uma redenção segura nem moeda precária do absoluto — espécie de apólice sobre a Eternidade, como pensava Maeraux — mas uma aventura onde razão e irrazão se implicam, mais próxima dos sortilégios negros da última que da transparência imaginária da primeira. De qualquer modo, uma aventura totalmente humana e de certo modo próxima de um anonimato supremo reivindicado como a carta de identidade e de identificação do «homem que escreve» com todos os homens e de todos os homens com «o homem que escreve». É essa concepção anti-elitista da literatura que ressoa no admirável fim de «As Palavras»: «Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de "l'élite": jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un "talent": ma seule affaire était de me sauver — rien dans les mains, rien dans les poches — par le travail et la foi. ... Si je range l'impossible salut au magasin des accessoires, que reste-t-il? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui.»

Sartre, Blanchot e os comboios da liberdade

Eduardo Prado Coelho

Cruzaram-se cedo. Em 38, Blanchot escrevia sobre **La Nause** no **Aux écoules**. Em 45, **L'Arche** recolhe o seu texto sobre «Les Romans de Sartre». E é em **Les Temps Modernes** que Blanchot retomará o tema com um artigo intitulado «Le roman, oeuvre de mauvaise foi». Destas várias intervenções virá a resultar o ensaio incluído no volume **La part du feu**, publicado em 49. Pelo seu lado, Sartre escreverá em 43 um estudo sobre a narrativa de Blanchot que tem por título **Aminadab**, estudo que virá a surgir primeiro nas páginas da **Nouvelle Revue Française** e depois, em 47, no volume inicial de **Situations**. Se seguirmos as bibliografias dos dois autores, veremos como este interesse recíproco se irá extinguindo. O que nem será motivo de espanto para quem se debruçar sobre os textos e tomar consciência do clima de equívocos, involuntários ou assumidos, em que eles se confrontam.

Sartre lê Blanchot à luz de Kafka e da tradição do fantástico. Na perspectiva em que nos situamos hoje, torna-se fácil afirmar como a escolha de tais mediações interpretativas se afigura redutora do que de mais essencial existe no trabalho de Blanchot. Mas, provavelmente, o grande mérito de Sartre consiste em ter sabido, apesar das lentes deformadoras que a própria obra de Blanchot talvez lhe impusesse com demasiada evidência, vislumbrar a importância e grandeza de uma experiência de escrita que hoje nos surge com uma radicalidade quase insuportável.

É aí também que se tornam incomodativas algumas das qualidades **moderadas** que Sartre aponta em Blanchot. Dele dirá que é um autor «engenhoso e subtil, por vezes profundo» — numa palavra, «um escritor de qualidade» que tem o mérito de gostar da linguagem. O que não impede que Blanchot apareça como um epígono de Kafka que «faz passar os temas vívidos por Kafka para o plano das convenções literárias». E isto porque, acrescenta Sartre, «o sistema de signos que ele escolheu não corresponde de modo algum ao pensamento que exprime». E existe um terceiro factor a introduzir uma nota algo turva nesta leitura. É que Blanchot vem da extrema-direita e Sartre não pode por isso deixar de ver nele «uma transdescendência tingida de maurrasismo» e a suposta incoerência de alguém se inspirar em Kafka quando pretende valorizar o facto de se «pensar francês».

Mas estamos aqui ainda no terreno dos

desencontros superficiais. Porque o mais interessante está no modo como cada um lê o outro e nos efeitos de «desleitura» (como diria Eduardo Lourenço) que daí resultam. Para Sartre, a tradição do fantástico enquanto género literário privilegiou sempre o propósito de **transcender o humano**, criando-se assim um mundo com tal densidade que já não era deste mundo. Será pois porque se vive «uma época de desilusão» na ressaca do após-guerra que uma nova geração, saturada da «festa metafísica», pretende, supõe Sartre, um **retorno ao humano**. Temos uma espécie de «novo humanismo» — numa expressão que, para qualquer leitor de Blanchot, evidenciará um curioso sabor de desajustamento. As razões de Sartre são, no entanto, claras: para esta nova versão do fantástico, o único objecto efectivamente fantástico é o próprio homem. Mas toda a pretensão humanista se suspende aqui. O fantástico suposto «humano» irá definir-se como «a revolta dos meios contra os fins».

Os dois mundos

Sartre desenha dois mundos. No mundo **como deve ser**, todos os objectos aparecem **na sua condição de utensílios submetidos a uma ordem** imposta pela afirmação do fim que o homem impõe a si mesmo. Esta ordem dita «espiritual» dá forma à matéria a que os meios correspondem. É assim que se pode abrir o espaço conveniente para o aparecimento de um **projecto** — esse modo que o sujeito tem de se **lançar para a frente**. Mas há o **mundo às avessas** — o de Blanchot, precisamente. Nele os objectos insubordinam-se em relação à ordem espiritual a que o homem os pretendia sujeitar, e ganham, no dizer de Sartre, uma «independência pastosa» onde todo o desenho dos fins se virá a diluir. Ou então, mais perversamente, erguem diante de nós um **labirinto de mediações**: cada meio «remete para um outro meio, e este para outro e assim sucessivamente até ao infinito, sem que alguma vez possamos descobrir o fim supremo, sem que qualquer interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem composta e baralhada de fins contraditórios».

Aqui uma distinção se impõe, e Sartre, pleno de lucidez, não deixa de a fazer. É que o **mundo às avessas** que ele atribui a Blanchot não é o mero avesso do mundo normal. Por outras palavras, não é um **universo absurdo** — à maneira de Camus. Porque o absurdo, sendo a total ausência de fim, pertence ainda à esfera das

ideias claras do mundo normal. O absurdo é ainda um fim em si mesmo. E o trabalho de Blanchot não é situável no eixo desta oposição demasiado simples. O seu mundo é um mundo **doente** — dirá Sartre: «maníaco e alucinante». Porque nele «qualquer meio me aponta incessantemente o fantasma de um fim que o obceca, e qualquer fim indica um meio fantasma pelo qual eu poderia realizá-lo». O que aqui existe é um «universo de noções deslizantes e mutáveis». Qualquer mensagem se altera pelo caminho, são outros já os que a enviam e os que a recebem, outro o mensageiro, outro ainda o percurso que os liga. E, no meio de tudo isto, há momentos de **esquecimento** irrecuperável que apagam a nitidez de qualquer inscrição. Sartre o diz: «o meio bebe o fim como o mata-borrão bebe a tinta». Por isso, o «novo humanismo» que Sartre entrevia é terrivelmente precário. No seu limite, o leitor irá descobrir que **o homem é apenas um meio**. O mais humanista dos dois não é quem Sartre pensa.

Daí a sua perplexidade: para quê pintar o mundo às avessas? Blanchot terá cometido o erro de forçar o leitor a identificar-se com um «herói inumano» e a obrigá-lo «a planar à **vol d'oiseau** acima da condição humana». Por isso, no interior desta imanência pastosa, flutua um «fantasma de transcendência». Para Blanchot, os fins, esses fins que Sartre diz que «nascem de nós e que dão o sentido da nossa vida», os fins são sempre fins **para os outros**. Ou, talvez melhor, são sempre fins que, «invadidos pela materialidade», se voltam para um Exterior emudecido e anónimo. Aqui Sartre perde o pé. Ele gosta de universos claros — racionalista injustamente acusado de irracionalidade. No fim de contas, é preciso que uma porta esteja aberta ou fechada. O princípio dos estruturalistas espregueia aqui. Face a um mundo, diz Sartre, é preciso «estar ora ou estar dentro». O que não é possível, e profundamente o incomoda, é que aconteça como em Blanchot: que «sem deixar de estar dentro, eu me vejo de fora». Estamos aqui no limiar do impensável. E por isso Sartre acusará Blanchot de pretender criar um universo que «nós só podemos pensar por conceitos evanescentes que se destroem a si próprios». E aqui Sartre, admiravelmente, encontra a melhor fórmula da noção de **literatura** — conceitos evanescentes que se destroem a si próprios —, pelo menos tal como a noção de **escrita** a apreende na sua irremediável modernidade.

Mas o mais curioso é o modo como define este fantástico perturbante — trata-se de um fantástico **marginal**. «Há como que uma existência marginal do fantásti-

co: olhemo-lo de frente, tentemos exprimir o seu sentido por palavras, e ele desaparece, porque, no fim de contas, é preciso estar fora ou estar dentro. Mas se lermos a história sem tentarmos traduzi-la, ela assalta-nos **dos lados**».

Que podemos dizer deste comentário de Sartre? Muito — mas tentemos ficar pelo essencial.

Em primeiro lugar, quando Sartre diz que Blanchot é um «escritor de qualidade», mas que «lhe falta encontrar um estilo», Sartre diz mais a seu respeito do que a respeito de Blanchot. O que Sartre diz aqui é que um estilo é uma coisa **que se encontra como se encontra um instrumento**. Por outras palavras, **o estilo é um meio** que se utiliza para a realização dos fins do homem. Primeiro, temos um pensamento que pretende exprimir-se; depois, escolhe-se um sistema de signos mais ou menos adequado. Blanchot será um escritor de qualidade porque é subtil «e por vezes profundo». O que lhe falta é descobrir o **sistema de signos** que lhe convém. É precisamente porque Sartre procura um **estilo** em Blanchot que não é capaz de ver o que nele é **escrita**. Por isso ele formula essa pergunta desagradável «para quê pintar o mundo às avessas?». E o desagrado vem-nos de vermos que Sartre, supondo que Blanchot pretende **pintar um mundo**, não alcança até que ponto em Blanchot se processa **uma experiência de linguagem** que excede os limites da própria literatura. É por isso que os elogios de tipo **literário** têm aqui uma inadequação evidente. Blanchot não é um «escritor talentoso» — é outra coisa. Que Sartre o não veja apenas denota as limitações de Sartre **enquanto escritor**.

Em segundo lugar, há algo mais que aqui está em jogo. E que ressalta quando vemos o que Blanchot escreve sobre os romances de Sartre. Porque Blanchot vai tentar salvar os romances **contra o próprio Sartre**, ao dizer que, pela leitura de **La Nausée**, há duas condições essenciais da literatura que são preservadas: por um lado, a ficção e a linguagem não aparecem aí como **um meio de exposição**, mas como **uma forma de descoberta**; por outro lado, a ambiguidade da mensagem mantém-se ao longo de todo o livro. E Blanchot irá sublinhar como os **projectos** das personagens, e com eles o **projecto** do autor, se afundam ao próprio peso da existência. Há uma espessura irredutível que faz de cada projecto uma jaula sem grades. Mesmo em **Les chemins de la liberté**, o protagonista é obrigado a patinhar sobre a lama de que é feito o mundo e todo o pensamento se torna **atolamento**

na materialidade viscosa dos meios. O mundo surge-nos com uma gelatinosa capacidade de absorção de todos os projectos. É assim «um sentimento de realidade esponjosa e mole, realidade que nos 'bebe', que se dissolve em nós e nós com ela». Meios que bebem os fins, portanto — de novo, a imagem do mata-borrão. E daí a impossibilidade de uma literatura de tese que não seja, enquanto literatura, um fracasso dos fins: «qualquer tese que, num romance, triunfa deixa imediatamente de ser verdadeira». Se o projecto implica a **determinação de um fim**, a própria literatura de Sartre o vem desmentir: para o Mathieu de **Les Chemins de la liberté**, todos os caminhos estão trocados: «em cada instante o alvo está lá e em cada instante se esquiva, constantemente real e ausente». Cada projecto fica **retido** na labiríntica rede dos meios insubordinados.

Um projecto existencial define-se pelo fim que existe **à frente dele**, fim proposto por uma consciência que se motiva a si mesma. Daí a impossibilidade de Sartre aceitar Freud — porque seria aceitar o peso de causas que estariam **atrás do sujeito**. Homem de acção, Sartre **projecta-se**.

Sartre e os meios de locomoção

Será por esse lado que um Denis Hollier, num texto prodigioso de agudeza (1), nos vem mostrar como Sartre utiliza a cada passo metáforas de **tecnologia** todas elas voltadas para os meios de **locomoção**. Vergílio Ferreira disse há dias, com sentido inevitavelmente reticente, que Sartre lhe aparecia como «uma locomotiva do pensamento». É isso mesmo. E daí que automóveis, comboios e aviões metafóricam a cada passo a sua obra. Sartre vê o romance **como uma viatura**. Ela é um meio de chegar ao real — atravessar de uma só vez a insuturável distância entre palavras e coisas. O texto é secundário — porque a viatura, na ânsia de chegar ao concreto, **ultrapassa** o texto.

Daí as diversas censuras àqueles que se

entretêm pelo caminho. Todo o desvio, toda a paragem, todo o movimento de olhar para o lado, é já uma **forma de poesia**. E também Sartre o diz: é a arte da prosa que tem que ver com a democracia.

Qual o erro de Faulkner? «Parece que se pode comparar — diz Sartre — a visão do mundo de Faulkner à de um homem sentado num carro descoberto e que olha para trás. Em cada instante, sombras informes surgem à sua direita e à sua esquerda...» Isto é, Faulkner permite que o condutor se distraia **com o que vem dos lados**.

E qual o erro de Baudelaire, o poeta? É, no fundo, o erro da própria poesia (2). Porque Baudelaire «avança às arrecuas, voltado para o passado, agachado no fundo do carro que o leva e fixando o seu olhar na estrada que desaparece...».

Percebemos assim como o fantástico de Blanchot é inaceitável. Porque quando o olhamos de frente, ele não está lá; fantástico **marginal**, apenas existe nas imagens **que vêm do lado**. E por isso distrai. Ou trai. Tradição que se assinala no gosto de **sobrevoar** o humano. Poetas são, dirá Sartre, «aristocratas do sobrevoar». E, para Sartre, mobilizado pela euforia da viatura, só pela velocidade se poderá atingir o momento em que **o carro se transforma em avião** — instante fundamental da **descolagem** que é por isso um instante de liberdade. Definição que o próprio Sartre legitima: «A possibilidade de **descolar** de uma situação para ter um ponto de vista sobre ela é o que se chama precisamente liberdade».

A dromoscopia

Paul Virilio evoca uma experiência fundamental do homem moderno: procuremos numa qualquer Feira Popular um desses mecanismos em que uma pessoa, imobilizada numa cadeira, pode experimentar a sensação de conduzir um carro e percorrer uma estrada a alta velocidade (2). Eis o que se chama um **simulador dromoscópico**. O contrário do cinema, precisamente: «na rapidez da deslocação, o **voyeur-viajante** encontra-se numa situação oposta à do utente das salas escuras,

porque é ele que é projectado; actor e espectador do drama da projecção, ele joga, no instante do trajeto, o seu próprio fim». A dromoscopia simula o projecto existencial. E temos assim a sensação de perfurar o real, a destruição do caminho em nome do objectivo da viagem, a ruína do intervalo: «é o episódico desejo de ir até ao fim o mais depressa possível que produz no afastamento da viagem a dilaceração brutal das paisagens». Daí que Virilio, de um modo involuntário, diga alguma coisa que tem profundamente que ver com toda a obra de Sartre: «a velocidade, aproximando-nos violentamente, afasta-nos ao mesmo tempo das realidades sensíveis»; ou ainda: «a celeridade seria, de certo modo, uma enfermidade prematura, literalmente uma miopia».

A dromoscopia é uma máquina de guerra. A viatura romanesca de Sartre, de certa maneira, também o é. Daí a **dimensão política** que aqui surge. Diz Virilio: «o posto de pilotagem dos engenhos oferece uma imagem política do futuro. O quadro de comando expõe, a quem o quer observar, a evolução previsível do poder». A condução é agora uma percepção. E a percepção aparece como forma de combate. Como nota Hollier, «O modelo tecnológico proposto à percepção romanesca vai-se transformar em alegoria de luta de classes». O proletariado surge na condução da locomotiva da história. Lênine o havia dito: as revoluções são as locomotivas da história. Sartre afirmará (numa das suas conferências no Japão, em 65) que ao intelectual só resta uma hipótese: «entrar em andamento» («prendre em marche»). A democracia **torna-se dromocrática**. Por isso, Virilio se interroga: «numerosos **condutores de povos** e outros **grandes timoneiros** sucederam-se atrás do **écran-dromoscópico** do poder absoluto, mas também não é mais tranquilizante considerar o exército da sua progeneritura: **automobilistas, motociclistas, condutores de famílias**, que reproduzem, nas suas pequenas evasões quotidianas, a ordem dromocrática das grandes invasões».

E Blanchot? Esse propõe-nos antes uma **aprendizagem da lentidão**. As suas narrativas vão-se extinguindo em errância. No admirável ensaio que lhe consagra, Derrida observa que há nas narrativas de Blanchot «um desejo de paralisia que não pára». E contudo, desejo. Permittedo assim que entre no pensamento o **que só pelo desejo se deixa pensar**. A impossível ciência da sua leitura não passa pelas formas racionalistas da análise, mas, sim, por aquilo a que Derrida chama a **parálise** (4). Chamar-se-á **parálise** ao modo de abordar o que vem pela escrita. Toda a diferença está nos verbos: onde Sartre **analisa e descola**, Blanchot **paralisa e aborda**. Assim se configura em Blanchot o espaço do Outro: inomeável e oblíquo, o Outro está sempre **ao lado de qualquer lado**.

As locomotivas da história estão agora um pouco perdidas nos caminhos da floresta. Sartre, infatigável companheiro, acompanha-nos, é claro. Mas, no silêncio da paisagem, a voz de Blanchot é aquela que hoje nos **dá mais que pensar**. ■

(1) Denis Hollier, «A travers quelques carrefours sartriens, portrait de l'art en auto», in *Critique*, Junho-Julho de 1980, n.º 397-398.

(2) Curiosamente, esta concepção da poesia **como paragem a meio do caminho** reaparece de modo (in)esperado em pleno clima estrutural. Assim, em Maria Alzira Seixo: «Assim, ao dizer 25 de Abril, eu digo igualmente: revolução. Mas o que é belo na metáfora é que as duas expressões, mutuamente significativas, contêm o que eu quero dizer. E o que é terrível na metáfora é que eu tenho sempre de escolher uma delas e deixar na adivinhação de todos a outra que preteri. (...) A opção corresponde, pois, ao momento do acto. Onde a síntese entrevista, portanto? Que a metáfora é paragem, poesia. Se digo 25 de Abril e me encanto, paro, contemplativa. Para avançar, terei de dizer: 25 de Abril (o próximo, o outro). Então eu estabeleci um prolongamento, formei uma relação de contiguidade (...) sai da metáfora e entrei na metonímia. No discurso-discorrer. No salto. No percurso. (...) E assim, partindo da palavra dada (Abril) e do número (25), entrei no discurso-percurso da contagem que, do encantamento (revolução) me leva à programação conjunta (socialismo). Esse o sentido do ritmo e da história». (Maria Alzira Seixo, *Discursos do texto*, Bertrand, 1977, pp. 26-27).

(3) Paul Virilio, «La dromoscopie ou la lumière de la vitesse» in *Critique*, Março de 1978, n.º 370.

(4) Jacques Derrida, «Pas (préambule)», *Gramma*, 3/4.



Obras de AUGUSTO ABELAIRA

O TRIUNFO DA MORTE

Romance

Uma novidade **Sá da Costa**

Um dos mais importantes autores portugueses contemporâneos, agora na Sá da Costa.

Da necessidade de depurar de erros teóricos e de interpretações globais científicas e bem assim de compendiar muita informação dispersa sobre o que "do passado de Portugal é cientificamente histórico", surge uma história económica sistemática e totalizante sobre o nosso País.



HISTÓRIA ECONÓMICA DE PORTUGAL

(2ª edição)

de Armando Castro

Uma obra elaborada com o maior rigor, que simultaneamente interessa a iniciados e a estudiosos da evolução da sociedade portuguesa através dos tempos.

CDL a distribuição

na estrada do futuro **editorial CAMINHO**

Sartre e (os) nós

Luiz Francisco Rebello

Sartre e nós, a fórmula escolhida para servir de epígrafe ao colóquio que o Centro Nacional de Cultura e o Instituto Francês de Lisboa organizaram sobre a personalidade e a obra do autor da *Náusea*, prestava-se a diversas interpretações: «nós» tanto poderia ser o nosso tempo, o tempo após a morte de Sartre, como Portugal, que ele visitou no período revolucionário de 1975, ou cada um dos participantes no colóquio, homens de várias gerações, permeáveis, hostis ou reticentes face ao pensamento e às sucessivas tomadas de posição do filósofo, do escritor e do político, mas nunca indiferentes. Porque não há dúvida de que, partilhado ou recusado, o pensamento de Sartre marcou profundamente o último pós-guerra, de que ele foi, detestado ou incensado, uma das figuras dominantes. Sê-lo-á ainda hoje?

Um espectador neutral do colóquio diria que sim: das diferentes intervenções terá concluído que, movediça embora, a imagem de Sartre continuava a atrair mesmo aqueles que o não aceitavam, ou só aceitavam esta ou aquela parcela da obra do escritor, do filósofo, do político. Diabólica trindade, que ao contrário da outra é composta por três pessoas indistintas, e não creio que uma só verdadeira.

Da primeira peça de Sartre, *As moscas*, paráfrase moderna do mito dos Átridas, estreada por Dullin em plena ocupação alemã, pôde dizer-se que era «um curso heidegger-hegeliano», insinuando-se assim que se tratava de um compêndio filosófico escrito sob a forma dramática. E a peça seguinte, *Huis-clos*, tem passado por ser uma espécie de epitome da filosofia existencialista do seu autor, pelo menos tal como ele a entendia quando a escreveu, no Outono de 1943. A partir daí Sartre teria sido, para dois dos seus mais atentos estudiosos, M. Contat e M. Rybalka, «o único dramaturgo francês a colocar a questão do teatro político». Afirmação evidentemente excessiva, pois basta pensar em autores como Salacrou, Adamov ou Armand Gatti, para se ajuizar da sua impropriedade. Mas o que de tudo isto ressalta é que, na obra de Sartre, a literatura se encontra por assim dizer entre parênteses: depois da filosofia e antes da política. Dito de outra maneira, a raiz da sua obra literária é filosófica e política a sua destinação. Pois, e agora nas suas próprias palavras, o que ele se propunha ao escrever os seus livros era «reunir e reconciliar o absoluto metafísico com a relatividade do facto histórico». O que, pelo menos em termos de teatro, só uma vez conseguiu, como adiante se dirá.

Algumas obras menores

Compreende-se assim que seja a literatura enquanto tal a parte mais caduca da obra de Sartre: «grande escritor sem estilo», como já foi classificado, os seus romances e novelas, as suas peças, padecem geralmente de uma escritura frustre, da subestimação (acaso intencional) do significante. É que, ao colocar as suas personagens em situações-limite — aquelas, no seu próprio dizer, que «melhor exprimem as preocupações do dramaturgo» e lhe permitem apresentá-las ao público como implicando a responsabilidade de uma «escolha» que é o verdadeiro núcleo do exercício da liberdade —, Sartre visava acima de tudo demonstrar um teorema ou ilustrar uma tese: as suas peças, como reconhecem mesmo aqueles que as defendem e enaltecem, «foram concebidas menos com vista a uma experiência cénica apta a renovar o teatro do que em função de um projecto filosófico ou político que é sem dúvida mais aparente na leitura que



em face da representação». Nesta perspectiva, e abstraído do que o dramaturgo quis comunicar-nos através delas, não se estranhará que *As moscas* ou *O diabo e o bom Deus* se analisem como exercícios (ainda que superiores) de retórica, *Mortos sem sepultura*, *A puta respeitosa* e *As mãos sujas* não ultrapassem os limites do melodrama, nem *Nekrassov* os do estereótipo da mais convencional caricatura. E pouco importa, sob este aspecto, que o espírito da resistência ao invasor nazí anime a acção trágica das *Moscas* ou a denúncia das suas atrocidades constitua a trama dos *Mortos sem sepultura*; que *A puta respeitosa* veicule uma condenação vigorosa do racismo norte-americano; que nas *Mãos sujas* repercutam os lugares-comuns do anticomunismo em curso durante os anos da guerra fria; e que esse mesmo anticomunismo apareça, pouco

depois, ridicularizado em *Nekrassov*. Literariamente, dramaturgicamente, trata-se de obras menores: não tivessem elas a assinatura de Sartre e não custa admitir que dificilmente teriam sobrevivido à sua primeira aparição no palco.

Os corpos vivos

Mas *Huis-clos* e *Os sequestrados de Altona* constituem de certo modo uma excepção a esta regra. A acção de ambos decorre num espaço fechado — o inferno além da morte em que eternamente se defrontam um desertor, uma infanticida e uma lésbica, o inferno antes da morte em que voluntariamente se encerrou o último descendente de uma família de poderosos industriais alemães comprometidos com o nazismo e que, simultanea-

mente vítima e carrasco, acusador e réu, juiz e testemunha do seu tempo, assume todo o peso de uma responsabilidade histórica a que supôs poder furtar-se. São, como os anteriores, dois dramas sobre a liberdade, mas aqui as personagens deixam de ser os manequins em que o autor experimenta as suas teses para se assumirem como corpos vivos cujos actos, cujo comportamento em face das situações em que são chamados a viver, definem a exacta medida da sua liberdade.

Num texto datado de 1946, Sartre afirmou que «o homem livre nos limites da sua própria situação, o homem que escolhe, queira ou não queira, por todos os outros quando escolhe por si, (era) o tema das suas peças». A transparência da máscara grega aveludada pelas personagens de *As moscas* em 1943 — única maneira possível de o autor se exprimir sob um regime fascista, como aliás também aconteceria com os dramaturgos portugueses que a partir dos anos 60 recorreram à História para tentar falar de um presente impossível de nomear e mostrar no palco — era já essa espécie de «condenação à liberdade» que, individualmente assumida, aí tomava forma dramática. Sob a ocupação alemã, e mesmo usando esse subterfúgio, era esta sem dúvida uma posição arriscada, que o autor desenvolveu livremente nas peças seguintes, dotando-as de uma dimensão colectiva — introduzida em *Huis-clos* com a presença do «outro», dos «outros», da sociedade em suma — e que viria a atingir nos *Sequestrados de Altona*, a sua última peça, o plano superior em que indivíduo e grupo, metafísica e História, absoluto e relativo, se encontram, se entrelaçam, se fundem. Como o autor desejava. Talvez por havê-lo então conseguido não tenha voltado, daí em diante, a abordar o teatro.

Sinuosa trajetória

Até aqui, tal como no colóquio aliás, falei mais de Sartre que de nós — com excepção, bem entendido, dos nós que prendem o seu teatro à sua filosofia e à sua política. Outros falariam, ou poderiam tê-lo feito, dos nós com que o autor da *Crítica da razão* procurou ligar o existencialismo ao marxismo, ou dos vários nós que foi atando e desatando ao longo da sua sinuosa e acidentada trajetória, fiel a um conceito de liberdade que por vezes se aproximava da famosa disponibilidade de Gide, com todas as consequências negativas que se sabem. Mas esses são outros nós... E aqueles que o título dado ao colóquio pressupunha? Nós — os que o lemos com entusiasmo em 1945 e nos anos imediatos do pós-guerra, decepcionadamente durante a guerra fria, com renovada esperança depois da sua adesão ao movimento da paz, e a partir de 60 passando por alternativas destes vários e contraditórios sentimentos? Nós — os que não pudemos ver as suas peças representadas em Portugal por actores portugueses senão depois de 25 de Abril, porque o fascismo as proibiu em bloco? Nós — a quem ele visitou entre a Primavera e o Verão de 1975, um pouco à maneira do turista que admira as evoluções de um rancho folclórico? Nós — que dele somos credores por tudo aquilo que na sua obra nos cativou e deveu pelo muito que nos desiludiu?

Um ano apenas depois da sua morte, é talvez cedo ainda para responder. Porque há vários nós a desfazer antes de podermos dar aquele que nos prenda ao que na sua obra é perdurável: um apelo constante ao exercício da razão como processo de atingir a liberdade, essa liberdade por via da qual — di-lo o protagonista da sua primeira peça — «quando uma vez explode na alma de um homem, os deuses já nada mais podem contra ele». Nem os tiranos quando ela explode no coração de um povo.

Sartre e a arte

Há cerca de dois anos a revista *Obliques* publicou um número especial inteiramente dedicado a Sartre, com alguns documentos inéditos, entrevistas, e análises estimulantes, em particular dos aspectos filosóficos e políticos da sua obra. O organizador da iniciativa foi Michel Sicard. E é também a ele que se fica a dever um segundo número da mesma publicação: desta vez, *Obliques* ocupa-se sobretudo da relação de Sartre com a pintura, o cinema, a música e outras artes. Daí e teor dos inéditos: fragmentos do argumento que Sartre havia preparado para o filme de Huston sobre Freud, e o ensaio sobre a pintura de Tintoretto. Colaboram neste segundo volume de *Obliques* relativo a Sartre alguns daqueles que melhor o conheceram ou acompanharam a sua obra: desde Arlette El-Kaim-Sartre a Jeannette Colombel (que acaba de publicar *Sartre ou le parti-près de vivre* nas edições Grasset), desde o filósofo Pierre Verstraeten (autor de um ensaio sobre a violência no teatro de Sartre) ao sociólogo de raiz goldmanniana Jacques Leenhardt. Mas um dos momentos grandes deste número é a intervenção de Michel Butor — um grande escritor escreve sobre um grande escritor.

Intimismo e intervenção literária

Clara Rocha

Diversos caminhos de intervenção literária têm sido ensaiados pela literatura portuguesa contemporânea, depois de esgotada nos seus recursos a vida de empenhamento mais «ortodoxa» preconizada pela doutrinação da 1.ª fase neo-realista — a chamada fase documental — ou mesmo simultaneamente a essa via.

Analisei anteriormente (1) um desses caminhos, que pode ser ilustrado pela poesia de Manuel Alegre, e que consiste fundamentalmente em recuperar, ao serviço dum empenhamento presente e geograficamente localizado (Portugal), valores do passado — sobretudo literários, mas também históricos e outros — e mitos estrangeiros. No primeiro caso, encontramos na poesia de Alegre a «remiscência» e a recuperação textual das cantigas de amigo galaico-portuguesas, de Camões, etc., em que ressoam sugestões de enraizamento pátrio, ou de associação da voz lírica e da voz épica, ou da dualidade canto/armas, ou de saudade de exilado mesmo quando o poeta está dentro (mas longe) do seu país. No segundo caso, deparamos com o aproveitamento do mito de Ulisses (em que o herói é ao mesmo tempo individual e colectivo, o eu lírico e a colectividade, e até a própria libertação, e Penélope é identificada com a pátria que espera) numa dimensão portuguesa e actual. Esta via de recuperação dos arquétipos literários nacionais assume, portanto, o sentido duma preservação dos valores antigos, das raízes (como quem transportasse as cinzas dos lares), enquanto a pátria espera pela libertação que é também o reencontro duma identidade própria.

Diário e ficção

Mas, para além deste modo um tanto paradoxal de actuar no presente social e político, outros caminhos se podem apontar. Entre eles, gostaria agora de abordar, na sequência daqueloutra análise, a via da literatura íntima, ou seja, a recuperação pela literatura de intervenção duma forma de criação literária de raízes profundamente românticas, tradicionalmente de tipo autista, como a escrita confessional. Com efeito, é evidente, a partir do nosso século, uma metamorfose no que diz respeito às funções da literatura autobiográfica, que veio permitir que um género normalmente posto ao serviço da exaltação do eu sirva as intenções duma prática literária empenhada.

Bolor, uma narrativa de Augusto Abelaira construída sob forma de diário íntimo, parece-me um caso flagrante, e por isso a tomarei como exemplo e objecto de análise.

A inserção da forma diarística no seio da narrativa de ficção tem as suas tradições literárias e parece estar hoje também muito em voga (estou a pensar no romance de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*), numa época em que se me afigura evidente o desejo de ensaiar e abarcar o maior número possível de experiências literárias e, consequentemente, o desrespeito pela ortodoxia das regras de «género» e a fusão de géneros diversos num texto (espécie de balão de ensaio da infinidade dos possíveis textuais).

Mas, no caso de **Bolor**, a escolha da forma diarística decorre duma intencionalidade específica e carrega-se de significado.

O diário íntimo, segundo Béatrice Didier (2), é um género que desabrocha a partir do século XIX, movido pela convergência de três factores: o cristianismo, o individualismo e o capitalismo.

Do cristianismo, retém a atitude confessional (aqui é laicizado o exame de consciência); do individualismo, a exaltação do eu, a evasão na solidão, a procura introspectiva da autenticidade; e do capitalismo, a sua forma de «balanço», de «livro de contas» que regista não só os ganhos como os gastos, os desperdícios (e estes constituem a falta máxima para a moral burguesa): assim, o diário é não só um meio de capitalizar (as recordações, os dias, o eu, os outros), como é, em si, um capital. Não só é um lugar de conservação, como é, também, uma garantia que dá segurança ao indivíduo e que é preciso proteger de todos os riscos.

Ora, se tomarmos sempre como ponto de comparação a produção da fase documental neo-realista, veremos que é totalmente antagónica daquela escrita realista empenhada



Abelaira: o seu «Bolor» é um exemplo de como a literatura de intervenção tem vindo a recuperar a escrita íntima

(que observa o real e dele nos dá testemunho) a atitude introspectiva e confessional própria do diário, a qual realiza um percurso de dentro para o papel. Ao contrário do que sucede geralmente com a literatura de testemunho, em que o criador volta o espelho para fora (para o real), no diário o espelho é voltado para dentro: Narciso apaixonava-se por si mesmo.

E o diário constitui um refúgio, um abrigo para a intimidade. Daí resultam consequências como o privilégio da personagem individualizada sobre a personagem de ficção do romance documental neo-realista, que detém tantas vezes um estatuto de personagem colectiva, não raro desprovida até de nome próprio que a identifique), uma sistemática exploração psicológica, uma caracterização individualizada da personagem, etc.

Escrita íntima e exterior

Face a estas diferenças radicais entre a escrita de testemunho e a escrita diarística, como explicar que, cada vez mais, esta última seja eleita para servir as intenções daquela?

Antes de mais, existe na literatura confessional uma função exemplar que quadra à maravilha com a finalidade terapêutica da escrita de intervenção social. Por exemplo, as contradições e a decadência individuais funcionam como reflexo do complexo social.

Por outro lado, a literatura íntima funciona como abrigo: é o lugar de preservação da liberdade interior, quando se está privado da exterior.

E, ainda, uma ideia corrente pretende que a escrita íntima (particularmente a diarística) é estimulada pela privação. Privação da acção: veja-se a atitude essencialmente passiva de Amiel e tantos outros; da criatividade: parece que os artistas escrevem mais diário em períodos de menor força criadora noutros géneros; do acesso a outras formas de escrita: Béatrice Didier mostra que, durante muito tempo, o diário foi um refúgio da criatividade feminina, privada doutros modos de expressão literária. Tomando a conveniente distância face a este dado enquanto regra geral, diremos no entanto que a escrita íntima pode funcionar como signo ideológico dissimulado, mediato, na medida em que a escrita solitária pode traduzir a privação da comunicação livre, a a-socialidade forçada, assim como pode traduzir a passividade forçada (por oposição à liberdade de acção).

Mas claro que o primado de características de introspecção, de exaltação do eu não impede a literatura íntima de se abrir ao testemunho sobre o real e os outros, à alteridade exterior. O caso extremo desta abertura para o exterior, dentre os géneros que a literatura autobiográfica abriga, é o das memórias. Inversamente, o auto-retrato é o género autobiográfico que menos lugar dá a essa abertura. Entre

estes dois pólos, a confissão, a narrativa autobiográfica e o diário admitem, em maior ou menor grau, o testemunho sobre o real circundante e sobre os outros. Mas, nestes géneros, o real exterior é essencialmente impressionista como no lirismo, é perspectivado e filtrado pela subjectividade do eu que polariza a observação. Modo esse de perspectivizar o real que se opõe frontalmente à objectividade na observação que a narrativa documental neo-realista preconiza. Simplesmente, passada esta fase documental, cada vez mais os escritores empenhados se dão conta de que o observador, em literatura, não é um fotógrafo, não pode ser totalmente objectivo, deixa sempre transparecer a sua subjectividade, através quer de juízos de valor, quer de imagens, quer da transfiguração do universo real que pôde estar na base referencial do texto para um universo fictício, processo criativo este que está na origem de qualquer produção narrativa literária. E, assumindo essa tomada de consciência, já não recua perante uma forma de criação literária como a diarística ou outra que assente numa filtragem subjectiva do real testemunhado.

A tirania intimista

No seu curiosíssimo livro *Les Tyrannies de l'Intimité* (3), o sociólogo americano Richard Sennett define e analisa a nossa estrutura social contemporânea como marcada pela «incivilidade» (termo usado no seu sentido etimológico), pela ausência de vida pública (tal como era entendida nos séculos passados), ou, pelo menos, pelo encerrar da vida pública como obrigação formal desprovida de interesse e pela exaltação da vida privada como lugar de procura da autenticidade nas relações humanas. O autor exemplifica as suas teses como a análise da relação amorosa na sociedade de hoje, da sexualidade, da arquitectura moderna (que realiza o paradoxo de dar às pessoas a ilusão de abertura e visibilidade pelos edifícios de paredes de vidro quando afinal só reforça o isolamento social), da morte do espaço público (que passou a ser apenas um espaço de passagem, de movimento, e não um lugar de encontro), etc.

E Richard Sennett dá-nos dois exemplos de estruturas sociais a que chama «tirannies da intimidade»: são eles o Estado fascista e a sociedade de consumo (p. 206).

Em ambos os casos, a «socialidade» é falsa ou mesmo inexistente: ou porque os indivíduos são controlados e tolhidos pelo regime (que impede a comunicação livre e os obriga a refugiarem-se num universo privado), ou porque o indivíduo enquanto tal é negado pela sociedade (e, sentindo-se só, mesmo quando envolvido pela multidão — por exemplo, fisicamente, numa rua de grande cidade —, precisa tanto mais de se afirmar quanto mais a sociedade o nega).

A escolha da escrita diarística entre outras formas possíveis, em **Bolor**, assume a dimensão de signo ideológico duma sociedade marcada pela «tirania intimista». A escolha da escrita intimista, por outras palavras, é motivadamente adequada à representação duma estrutura social tal como a portuguesa por alturas de 1968.

Assim como é uma parábola do controlo «ditatorial» sobre cada indivíduo, da a-socialidade e do conseqüente refúgio na intimidade a situação que nos é apresentada noutra narrativa que se socorre igualmente da forma autobiográfica (mas não diarística), como seja *Manhã Submersa* (1954) de Vergílio Ferreira. Nesta narrativa, o Seminário (o «velho casarão» que infunde terror no pequeno herói, e que funciona obviamente como imagem-símbolo da tirania) é um espaço de aparente mas falsa «civildade»: apesar de rodeada de outros, a personagem, por força da «tirania» dos padres, não aprende o convívio franco, pelo contrário fecha-se no seu universo privado como forma de defesa, atitude essa, por sua vez, permanentemente contrariada pela agressão que constitui a vontade dos padres de penetrarem na intimidade do discípulo; apesar de estar integrado num espaço físico de abertura (o dormitório ou a sala de aula, por exemplo) — este, é certo, enquadrado por um espaço mais amplo de fechamento, de aprisionamento, o Seminário —, a criança refugia-se num espaço privado.

O bolor somos nós

Voltando a **Bolor**, começaremos por observar que, logo de início, Humberto se olha ao

espelho enquanto faz a barba — gesto físico que assinala uma atitude introspectiva e retrospectiva:

«Com a máquina de barbear em punho, com o meu rosto bem em frente no espelho, lancei-me à procura do momento preciso em que acordei (...)» (p. 11) (4).

A auto-contemplação, nesta narrativa, é sintomática: ela está em vez dum olhar de alteridade. O advogado Humberto, uma das vozes masculinas da escrita diarística, não consegue olhar nos olhos a mulher, Maria dos Remédios, e é essa incapacidade, de dimensão simbólica, que inspira uma conseguida cena dialogada, em torno do problema da incomunicabilidade:

«Muitas vezes reparei — continuou a Maria dos Remédios —, és capaz de conversar longamente com uma pessoa sem olhar para ela. Eu preciso de lhe ver os olhos, de saber como reage... Para ti só as palavras unem as pessoas, só elas permitem a comunicação.

(...)

Ela continuava:

«Aprende a olhar, pois as palavras são cegas, são surdas, não têm sabor, nem tacto...» (pp. 34-5).

Pela voz feminina, faz-se um chamamento à comunicação, à «civildade», simbolizada pela coragem dum olhar mútuo e franco entre as pessoas (privadas por força de factores diversos dum estatuto de seres sociais e forçadas ao isolamento intimista). A incapacidade de comunicação entre o casal representa mais amplamente o carácter de «tirania intimista» da estrutura social, a incapacidade duma autêntica (e desejada, claro está) «socialidade» — daí a função exemplar da história e dos seus protagonistas: o **Bolor** somos nós. Esta história particular da incomunicabilidade enraíza-se, portanto, numa estrutura socio-política que se visa denunciar (e daí o carácter interventor da narrativa), e por sua vez implica consequências ao nível do comportamento das personagens que, não sendo capazes de comunicar a dois através do diálogo, se refugiam no monólogo. O que explica a escolha (motivada, enquanto sintoma da «doença» social destas personagens) da escrita diarística, escrita solitária, monologante e secreta por excelência. Cada personagem monologa e é indirectamente, através do cruzamento dos diversos monólogos individuais, que se estabelece uma estranha rede «dialogante»:

«Limitamo-nos então a uma simples troca de papéis e cada um dos nossos diálogos, embora seja a cópia do diálogo anterior (de muitos diálogos anteriores), desenvolve-se de maneira tal que eu digo hoje o que tu disseste ontem, tu respondes-me amanhã com a minha pergunta de hoje? Actores sem consciência de o serem, recitando papéis mutuamente, indiferentemente intermutáveis?» (p. 58).

E o desejo de realizar um entendimento mais autêntico e profundo que leva cada personagem, por não conseguir obtê-lo de forma directa e imediata, «social», a refugiar-se na escrita do seu próprio diário, constituindo-se assim uma complexa rede comunicativa de múltiplas vozes. Mas o casal é incapaz de dizer nós, como faz notar a Maria dos Remédios o marido:

«Falámos durante meia hora e nunca dissemos a palavra nós. Nem tu nem eu soubemos ser nós uma única vez.» (p. 122).

A pessoa gramatical funciona aqui como sinal ideológico: cada personagem apenas se assume como eu (ou vê o outro como tu), nunca como nós. Digamos que existe um cruzamento de vozes individuais, não existe uma soma dessas vozes. E essa intersecção de caminhos individuais encontra ressonância, no plano da acção, nas histórias secundárias de traição conjugal, idênticos modos de «cruzamento» que procuram compensar o não-entendimento quotidiano.

A casa, outrora «centro do mundo» (p. 42), é agora lugar de fechamento, e inversamente sair, ir jantar fora com o marido, ver gente, ver coisas ou ir visitar o amante na casa dele são modos diversos, mais ou menos falsos ou ilusórios, de redescobrir a «socialidade»:

«E naquele restaurante ao qual íamos tão poucas vezes (era caro) a novidade impeliava a observá-lo, a descobrir pormenores novos, cores, cadeiras, pessoas, música, sabores, cheiros, o mar ali debaixo da janela, e essas coisas envolviam-nos e, envolvendo-nos, despertavam-nos um para o outro» (pp. 33-4).

Igualmente falsa e ilusória é a procura da comunicação através da vontade (ditatorial) de penetrar na intimidade do outro. Cada personagem, por saber que a outra se refugia na

sua vida íntima, procura **forçar** a comunicação desvendando aquela vida íntima:

«Mas tenho escrito sobre ti (...), cento e quinze páginas à procura de saber o que tu não me dizes — a tua vida íntima, o fundo in- violável da tua pessoa.

Explico-me melhor: tens um diário, não tens? (...) E eu — sabes? — reconstituo o teu diário, procuro meter-me na tua pele para imaginar o que escreves. Se o faço, se procuro transformar-me em ti de modo a adivinhar o que em mim, tua mulher, me escapa, é afinal porque te...» (pp. 115-6).

Esta é mais uma forma de tirania da intimidade, que funciona como imagem-símbolo e nos remete para o plano socio-político. É esta correspondência que explica uma imagem irónica como aquela com que a personagem feminina define o marido:

«Acreditar que sem ti poderia renascer, que só tu impedes que eu possa renascer é muito importante para mim... és o meu fascismo!» (p. 167).

É à luz deste medo da tirania dos outros sobre a sua intimidade que Humberto justifica a **vergonha** que sente pelo facto de manter um diário:

«Vergonha porquê? Vergonha de sugerir uma vida íntima que escapa (que escapou até hoje) aos olhos dos outros? À primeira vista, talvez. Mas então esta caneta (e não eu) apressa-se a escrever: «Se um homem esconde que tem uma vida íntima sobre a qual se concentra, sobre a qual pensa e volta a pensar, não será isso pelo receio de que os outros, sabem-

do-o assim detentor de intimidade, se sintam tentados a reconstituí-la?» (pp. 65-6).

E é precisamente através duma infracção, duma violação do segredo (a leitura secreta do diário do outro) que as personagens estabelecem um diálogo clandestino e, mais uma vez, falso.

O diário como signo socio-político

Mas, se a escrita diarística funciona em **Bolor** como signo dum regime socio-político e como forma de expressão adequada a uma história de incomunicabilidade, ela remete-nos também aqui para uma atitude de passividade, de frustração (como demonstra Lucília Gonçalves Pires (5)), de privação de acção. Humberto é um revolucionário falhado:

«— Estamos segregados da vida da cidade, sabemos que ela se constrói sem nós, e como não temos força para reagir, para tentar impor os nossos ideais, como não somos revolucionários verdadeiros, homens de acção, sentimento batidos, desenganados, mortos, infelizes...» (p. 164).

A consciência do falhanço enquanto homem de acção: a iminência do desembarque no Porto em 1830 e a solicitação para a acção que lhe faz Alexandre Herculano... Este sonho vem mexer com a boa consciência de Humberto, que se dá conta que até aí vivia em paz por ter o alibi de saber que nada poderia fazer, no contexto político presente. Também noutra página, quando conversa com um amigo sobre o significado de manter um diário íntimo, confessa:

«— Há em mim uma certa energia política,

digamos assim. Sinto necessidade, através do voto, através de um ou outro artigo escrito para o jornal, sei lá que mais!, de dar a minha contribuição à marcha do mundo, isto é, sinto necessidade de pesar, por pouco que seja, nos actos governativos, nas grandes decisões... E que sucede? Não voto, não posso escrever esses artigos...»

(...) O mundo faz-se sem mim, sem o meu voto, nem sequer contra o meu voto. Cortado da vida social, se por vida social entendermos a construção de uma sociedade nova. Isso destrói-me, torna-me céptico, céptico até em relação às coisas em que acredito, pessimista.» (pp. 95-6).

Ao que o amigo responde:

«— Através da participação na coisa pública o homem integra-se na sociedade, domina a solidão. E essa solidão não se vence a escrever diários ou livros, ou a pintar quadros, compreendes?» (p. 96).

Bolor é pois uma obra cuja mensagem social se esboça pela via negativa. O refúgio no isolamento da escrita diarística e monologante apresenta-se-nos como sintoma de «doença» social (que urge curar), de privação de vida social. O modo indirecto e mediato de comunicação entre as personagens, através das vozes múltiplas do diário, como muito bem viu Lucília Gonçalves Pires, resulta igualmente em frustração, em ausência de comunicação. E a escrita infinitamente prolongável do diário (note-se o final aberto e deixado em suspenso, como é comum na narrativa neorealista que, mais do que contar-nos uma história com princípio e fim, nos apresenta uma

situação) produz no leitor uma sensação de absurdo — o absurdo da produção privada de escrita, em vez da produção de acção. Esta impressão de absurdo é reforçada, aliás, pela repetição constante que, além de contribuir para a intensidade patética da narrativa, sugere o gasto inútil, o desperdício (de experiências de frustração, da escrita, etc.).

Independentemente da sua sofisticada elaboração enquanto narrativa, **Bolor** de A. Abelaira é um exemplo de como a literatura de intervenção tem vindo a recuperar a escrita íntima, e é precisamente nessa perspectiva **exemplar** que agora o analisei. Abelaira viu no diário virtualidades específicas que explorou; outros viram (e verão?) nessa e noutras formas de literatura autobiográfica outras potencialidades (e não são poucas as narrativas actuais de carácter simultaneamente intimista e interventor). Interessa concluir que o intimismo é, entre outras, uma das vias mais ricas e paradoxais abertas pela escrita empenhada contemporânea, no sentido de superar a rigidez e o esquematismo do primeiro neorealismo.

(1) — Cf. «O arquitecto em Manuel Alegre», in **Cadernos de Literatura**, n.º 7, Dezembro de 1980.

(2) — Béatrice Didier, **Le Journal Intime**, Paris, P.U.F., 1976.

(3) — Richard Sennett, **Les Tyrannies de l'Intimité**, Paris, Seuil, 1979 (tit. orig. **The Fall of Public Man**, Alfred A. Knopf Inc., 1974).

(4) — Sigo a 3.ª ed. publicada pela Livraria Bertrand, Amadora, 1974.

(5) — Lucília Gonçalves Pires, «A Reiteração no Romance de Augusto Abelaira», in **Cadernos de Literatura**, n.º 7, Dezembro de 1980. ■



Ao pé das letras

O leitor imaginário

Augusto Abelaira

Para quem escreve? Enquanto escreve pensa no público? Perguntas milhares de vezes atiradas à cara dos escritores, perguntas que, muito provavelmente, os próprios escritores formulam em certos momentos de inquietação. Perguntas difíceis de responder, quer no plano da sinceridade, quer no plano do jogo meio sério, meio brincalhão.

Dizer: «Escrevo para mim próprio?» Vivemos na época do «social», na época também em que «tudo» é comunicação — e já ninguém aceita facilmente o escritor que, tendo publicado as obras, afirme o seu desinteresse pelo público.

Dizer: «Sim, escrevo para os leitores?» Pior a emenda do que o soneto: confessar que o público está no horizonte da escrita, e isto na época da comunicação de massas, parece abdicação, transigência com o mau gosto alheio, somente os escritores comerciais se preocuparão com o público — e escrevem portanto obras in-

sinceras.

Quanto a esta última afirmação pode dizer-se confundir ela certas coisas. Pensar no público não significa necessariamente transigir. E escrever para os outros, falar com os outros não representa insinceridade, pode representar desejo sincero de comunicação. E tentar ser compreendido não é pecado.

«Para quem escreve? Enquanto escreve pensa no público?» Posta assim a questão, a resposta parece difícil. Em primeiro lugar porque, enquanto escreve o seu livro, o autor pode variar de atitude: escrever certas vezes para si próprio, escrever noutros momentos para um público (este ou aquele). Um livro pode consumir anos de trabalho, supor que um romancista se mantém fiel ao mesmo objectivo antes e depois do almoço, antes e depois de um conflito com os filhos, no dia de Natal e no dia da Páscoa é ingenuidade excessiva.

Mas há um outro elemento a considerar e, salvo erro, todos os escritores têm dele consciência: o leitor imaginário. E eu diria então: o escritor não escreve para si próprio nem para essa entidade misterio-

sa chamada público, escreve para o leitor imaginário, isto é, um leitor inventado por ele.

Tê-lo inventado dá-lhe por vezes a ilusão de escrever para si próprio, esquecer-se de que o inventou dá-lhe a ilusão de que escreve para o público.

Mas este leitor imaginário é um leitor muito especial: é um leitor que sente a falta de um certo livro ainda por escrever. E o escritor procura corresponder a essa desejo, oferecendo-lhe o desejado livro.

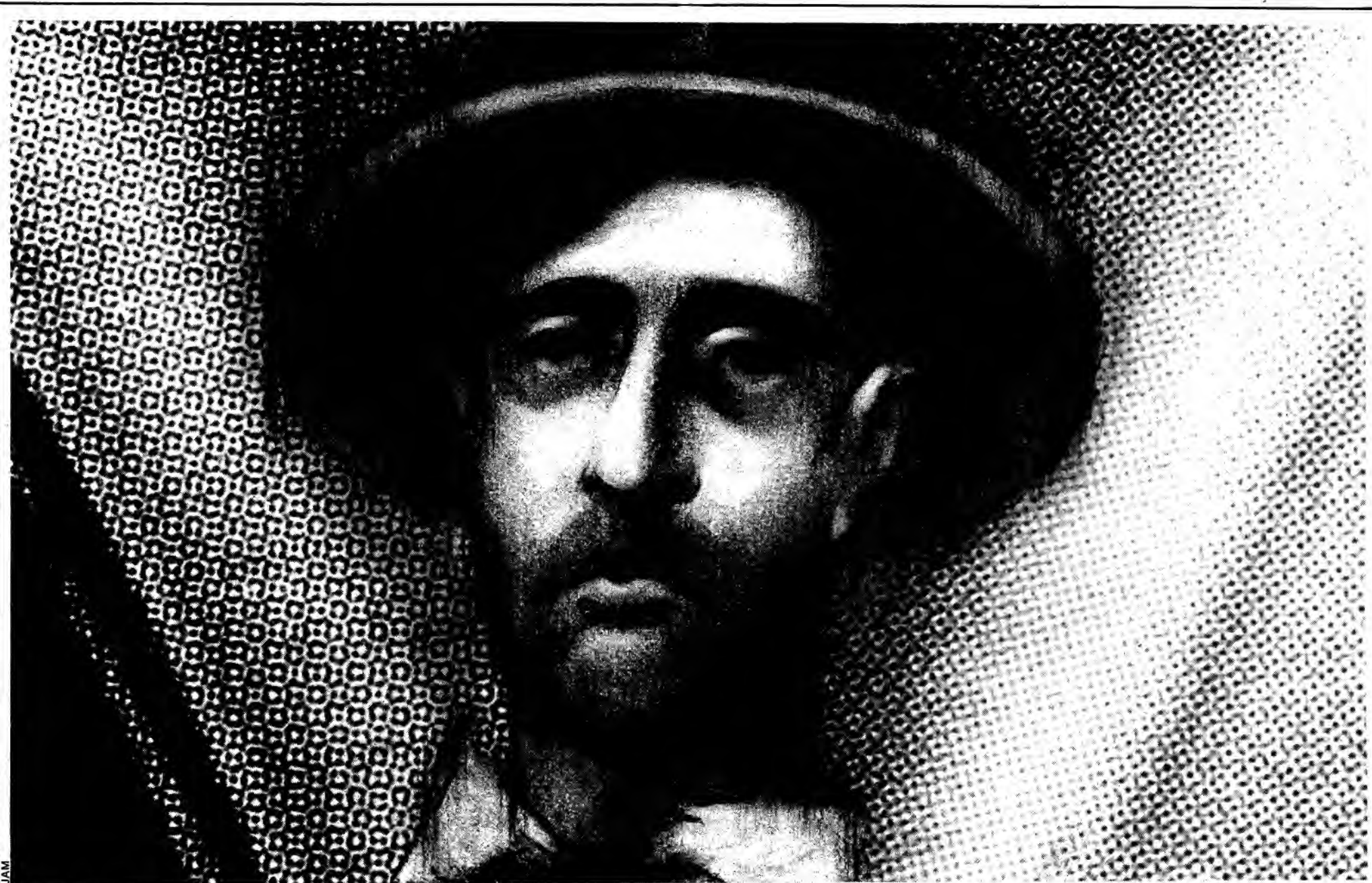
Cada escritor, cada romancista cria o seu leitor imaginário. Mas se assim é surge então uma nova personagem geralmente ignorada pelos leitores reais. Estes lêem a **Chartreuse** e descobrem uma dúzia de personagens: Fabrice, o conde Mosca, etc. Mas ignoram a outra personagem fundamental que intervém, entra no romance e tem tanta importância como as personagens visíveis: o leitor imaginário. E ler a **Chartreuse** omitindo-o da intriga falsifica a leitura pois foi a ele que Stendhal se dirigiu, foi para ele que Stendhal escolheu as suas palavras, estas e não aquelas, a organização, o tom da narrativa. Foi com essa personagem que

Stendhal conversou, foi ela o seu interlocutor verdadeiro — omiti-la da leitura, expulsá-la da narrativa é tão grave como ignorar Fabrice, é truncar o romance.

E assim da leitura faz parte a reconstrução dessa personagem fundamental.

Quem era Stendhal?, perguntamos muitas vezes, tentando compreender os seus romances. Não. A pergunta importante é outra: quem era, como era o seu interlocutor imaginário? Que espécie de leitor inventou ele e ao inventá-lo introduziu na acção dos seus romances? Porque um romance não é um monólogo, mas um diálogo com essa sombra que interrompe constantemente não só o romancista mas as outras personagens do romance. Multiplica as perguntas, torce o nariz. Ocupa um lugar na intriga ao lado de Fabrice e do conde Mosca.

E não será preciso acrescentar, todas estas coisas são conhecidas: para um romancista esse leitor imaginário será às vezes Balzac, a Princesa Adormecida ou o Grande Inquisidor. Era Fabrice o leitor imaginário da própria **Chartreuse de Parme**? Não sei. Mas diz-me com quem falas e dir-te-ei o que escreves. ■



A primeira retrospectiva que Paris por estes dias consagra ao pintor mais mítico do século XX revela Modigliani como um artista paradoxal. Diz-se também que é preciso libertá-lo urgentemente — das costureirinhas

Libertem Modigliani!

France Huser

Mais de cinquenta anos depois da morte, provavelmente graças à mais bela, à mais vasta exposição que alguma vez lhe foi consagrada, Modigliani pode enfim escapar às suas lendas e aos estereótipos que impedem o conhecimento que dele se pode ter. No termo dum percurso reunindo 80 pinturas, 120 desenhos e algumas raras esculturas que nos ficaram, ficará o visitante de posse da verdade? Escapará Modigliani ao seu mito, aos guiões tipo cromo de cinema ou a um romantismo tardio? Será considerado grande ou medíocre, pintor de que apreciamos alguns quadros, sempre os mesmos, graças ao conjunto da obra enfim mostrada, graças às obras vindas de todos os museus do mundo, Nova Iorque, Chicago, Los Angeles, Roma, Düsseldorf, Basileia, Milão, Londres...?

Ele tinha tudo para seduzir, para suscitar lendas. Primeiro, a beleza física: Vlaminck, quando se senta à mesa com ele no Café de La Rotonde, maravilha-se diante do «seu puro perfil de romano, o seu olhar firme». Ah, essa morte em plena juventude em que o seguiu a jovem companheira, Jeanne Hébuterne, grávida de oito meses, que se atira pela janela no dia do enterro! Ah, essa vida realmente devorada pela miséria, a doença, o álcool e a droga, que o colocava muito naturalmente ao lado dos mais célebres artistas malditos: entre os paraísos artificiais de Baudelaire e a orelha cortada de Van Gogh ou o absinto de Verlaine — porque é tranquilizador para os burgueses, e para todos, acreditar no génio desabrochado em meio aos pavores do sofrimento. E depois, pintor, ele tinha o bom gosto de ser italiano («Modigliani era todo o génio da Itália», resume Soutine), se bem que também judeu. Mas era preciso ainda encarecer: para dar mais nobreza à sua mi-

séria, pouco depois da morte, os hagiógrafos fazem do pai um rico banqueiro, da mãe uma descendente de Spinoza, ou explicam que a vocação de Modigliani, os seus dons prodigiosos para o desenho, se revelaram durante o delírio de uma febre tifóide...

Acumulam-se as anedotas: Modigliani bêbado, Modigliani cansado de trocar os seus desenhos por uma cerveja, em vez de lhes discutir o preço, oferece-os, a monte, num café, como papel de «toilette». Outra vez declama, na noite de Montmartre ou Montparnasse, versos de Shelley ou de D'Annunzio... Aliás, ele próprio cuidava das encenações: «É curioso», observava Picasso, «nunca se vê Modigliani embriagado no Boulevard Saint-Denis, mas sempre na esquina dos Boulevards Montparnasse e Raspail». Amedeo Modigliani, esse, escrevia: «Temos direitos diferentes dos outros, porque temos necessidades diferentes que nos põem acima — devemos dizê-lo e acreditá-lo — da moral comum».

Na verdade não sabemos grande coisa de Modigliani. Da sua pintura falava pouco; quadros, datava-os apenas. Dele ficaram escassas linhas: «Querida que a minha vida fosse como um rio, rica de abundância, que corresse sobre a terra com alegria.» Ou este conselho — dado a um amigo: «Habitua-te a pôr as tuas necessidades estéticas acima dos deveres dos homens.» Ou ainda — profecia da própria vida: «Não poderia a tua dor servir de esporão para conseguir fazer reencontrar-te e colocar ainda mais alto o teu sonho, torná-lo mais forte que o desejo?» Mas por trás desse sonho não há toda a ambiguidade das telas dos últimos anos, as mais conhecidas, em que as mulheres alongadas, estiradas, de longo colo gracioso, têm uma beleza frágil e melancólica? Como uma carícia, o traço fecha-se sobre este ideal feminino.

Uma arte toda de curvas e de doçura, à beira da graça pueril. Uma gravidade melancólica, o peso do silêncio e da an-

gústia mal o salvam da pintura de salão. Sim, há nesta pintura sentimental qualquer coisa dos sonhos das costureirinhas — e os sonhos pagam-se muito caros: por vezes chegam aos 300 milhões de francos antigos (36 mil contos).

Fragilidade que encorajará os falsários. Daniel Marchesseau, organizador da exposição, teve a ideia feliz e graciosa de encerrar esta primeira retrospectiva com falsos Modigliani, vários dos quais podem ter mais encanto que algumas das últimas obras do mestre. No entanto, se os falsários deram também às suas mulheres-ídolo esses olhos cheios de vazio que parecem aspirar o espectador, os raios X dos Laboratórios do Museu de França detectaram que, sob o verde desse olhar cego — tanto mais presente quanto mais simulava a ausência —, os verdadeiros Modigliani escondem realmente o desenho dos olhos. E também nos ensinam que o traço, a linha alada, fugidia e rápida, precederam sempre a pintura.

Outro elemento do êxito de Modigliani: esta pintura tranquilizadora na procura da figura humana respeita o modelo, fica acessível a todos, à mesma hora em que Kandinsky inventa a abstracção e Picasso ou Braque destroem uma perspectiva herdada da Renascença. A atitude de Jeanne Hébuterne, de mãos postas, em *La jeune femme de chambre* ou em *Hanka Zborowska*, de cabeça docemente inclinada, faz lembrar as virgens de Siena e as reproduções de pintura dos séculos XIV e XV com que Amedeo gostava de cobrir as paredes do quarto, embora fosse amigo de Picasso.

Quando Modigliani chega a Paris em 1906, um ano antes de Picasso pintar as *Demoiselles d'Avignon*, é em Steinlein e em Toulouse-Lautrec que se inspira. Mal escuta o eco dos Fauves, salvo na febre que vibra no espantoso retrato de Diego Rivera. Apenas retém do cubismo uma geometriação superficial, a decomposição em facetadas, um esquematismo das linhas ou a bidimensionalidade. Tenta por vezes

o pontilhismo. Recusa assinar o *Manifesto Futurista*. Unido ponto comum com pintores inovadores: a sua admiração por Cézanne, que a série de belíssimos retratos consagrados a Paul Alexandre testemunha de 1909 a 1913. Por vezes emudece, deixa de pintar, como se hesitasse entre vários caminhos. Nos anos seguintes, porém, pinta sem dúvida as suas mais belas telas: o rosto enternecedor da poetisa Béatrice Hastings, a irónica *Madame Pompadour*, ou essa amazona furiosa porque o pintor lhe trocou a casaca vermelha por uma amarela. Também Kissling e Juan Gris, Max Jacob, Cocteau ou Soutine.

Mas a revelação mais espantosa da exposição será a descoberta das esculturas. Ele próprio não se enganava quando, à chegada a Paris, ao encontrar Lipchitz, se apresentava como escultor. No entanto só esculpiu verdadeiramente durante quatro anos, de 1909 a 1913. O que o fez parar? Uma vez mais a pobreza, que o obrigaria por vezes a utilizar travessas do Metro, pedras de construção civil deixadas pelos operários. Talvez a doença, que o impedia de suportar a poeira da pedra. Porque ele esculpia directamente em pedra: nisso é inovador, nesses misteriosos ídolos, estátuas enigmáticas de que queria fazer «colunas de ternura». Afasta-se de Rodin para lhe preferir Brancusi, e também ali há, sem dúvida, algo da pureza da arte negra ou da arte etrusca, na simplificação extrema que dá às formas. De novo a pureza de traços.

Mas a bruteza do material vem corrigir toda a tentação de frivolidade. Outro mistério: a maior parte das suas esculturas encontra-se no fundo do canal de Livourne, para onde Modigliani as tinha atirado por não as poder armazenar. Esta exposição coloca, pois, entre outras, uma pergunta perturbadora — e se Modigliani tivesse sido maior como escultor do que como pintor?

Exclusivo «Le Nouvel Observateur» — JL

Walther von der Vogelweide

Tradução e nota
de David Mourão-Ferreira

A «tradução rudemente literal» de qualquer poema vivo não chega a ser nada; uma paráfrase em prosa pode constituir um auxiliar importante, mas não mais. Para encontrar verdadeiro eco, um poema deve provocar outro poema.

George Steiner

Considerado o maior poeta medieval da língua alemã, Walther von der Vogelweide, contemporâneo e súbdito do imperador Frederico II Hohenstaufen, nasceu perto de Viena cerca de 1170 e deve ter morrido por volta de 1230. Poeta do amor, poeta satírico, poeta político, em todos estes géneros manifestou a mais surpreendente inspiração e o mais extraordinário virtuosismo. A sua existência aventurosa fê-lo peregrinar pela Alemanha, pela França e pela Itália.

Julga-se que uma das suas últimas composições tenha sido justamente aque-

la de que a seguir se apresenta um ensaio de tradução e que é vulgarmente conhecida pelo título — apócrifo — de **Einst und Jetzt** («Outrora e Agora»). Trata-se de uma bela e pungente reflexão sobre a «mudança» dos tempos; e o que há de particularmente curioso, no caso deste poema, é o facto de o seu autor não proferir, de modo algum, a ver no passado um paraíso perdido de sisudos comportamentos (como acontece com tantos nostálgicos mais ou menos hipócritas), mas antes a entender e celebrar esse passado pelo que teve de livre, desenvolto, fulgurante — **alegre**, em suma. Em função desse critério de **alegria** é que ele fundamentalmente realiza a sua ácida e humoral crítica do presente, cuja «apagada e vil tristeza» só lhe entreabre como última perspectiva (que pode não parecer lá muito sincera) a de uma evasão como «cruzado»... Sabe-se, porém, que isso não passou de poético propósito e que Walther von der Vogelweide não chegou a emprender — «além-mar» — a sonhada peregrinação até à Terra Santa.

Refira-se que nos socorremos, para a versão a seguir apresentada, de uma tradução francesa (de René Lasne), de outra inglesa (de Leonard Forster) e, sobretudo, de uma italiana (de Giuseppe Zamboni).



Poesia e música associadas: o «Minnesänger» está ao centro da iluminura, em primeiro plano, rodeado por outros instrumentistas

Outrora e agora

Ai de mim, onde estão os meus anos passados?
Minha vida sonhei-a? Ou tê-la-ei vivido?
Imaginei acaso o que existiu de facto?
Terei estado a dormir, sem o ter entendido?
Mas agora acordei: mal reconheço os seres
que outrora conheci como a palma da mão.
As gentes e o lugar que me serviu de berço
parecem-me irrealis, estrangeiros me são.
Meus amigos de infância, ei-los velhos, tolhidos.
A terra foi saqueada, abateram as árvores.
Mais negro me seria ainda o meu destino
se não visse correr, como outrora, estas águas...
Nem chegam a saudar-me os que antes me falavam;
por toda a parte a vida está cheia de infortúnios.
Se recordo o fulgor dos dias que passaram
é como se no mar tivessem ido ao fundo!
Para sempre, ai de mim!

Ai de mim! Que tristeza a juventude de hoje!
Vê-se que só desgosto o seu peito alimenta.
Porque será que sofre e a cuidados não foge?
Por onde quer que eu vá, nem um rosto contente!
Danças, risos, canções? Tudo o cuidado afoga.
Aos olhos de um cristão, que desfile mais feio!
Vede como as mulheres se penteiam agora!
Vestem-se de vilões os nobres cavaleiros...
Já nem vêm de Roma as doces indulgências...
Consentem-nos o luto: alegria é que nunca!
Como a vida era bela! Agora, que dif rença!
Hoje, todo o meu riso em lágrimas se muda.
Mesmo as aves do bosque entristecem em torno:
outro tanto sucede à minha própria vida.
E se alguém vem aqui ver se alegria encontra
é que noutro lugar já a deixou perdida!
Para sempre, ai de mim!

Ai de mim! Como é doce aquilo que se perde!
Vejo boiar o fel no mel que nos conforta...
Das cor's que o mundo tem — branco, vermelho, verde —
é negro o coração, mais sombrio que a morte.
Os que o mundo seduz procurem sem demora
penitência conforme a seus grandes pecados.
Vós, cavaleiros, vós, com o elmo e a cota,
não deveis esquecer que é este o vosso caso.
Ah! quem me dera a mim atingir a vitória,
com broquel resistente e consagrada espada,
para ganhar, em vez de coisas preciosas,
uma grinalda só de pura eternidade!
E pudesse eu um dia ainda realizar,
como simples soldado a cantar de alegria,
a peregrinação dos que vão além-mar!
Oh cântico sem fim! Nunca mais se ouviria
dizer eu «ai de mim!»



O MUNDO DO LIVRO

LARGO DA TRINDADE, 12

GRAVURAS ANTIGAS E MODERNAS

PARA DECORAÇÃO DE HABITAÇÕES
ESCRITÓRIOS RESTAURANTES HOTÉIS

• LIVROS ANTIGOS E MODERNOS •

VISITE A NOSSA EXPOSIÇÃO

Aos Coleccionadores e Bibliófilos

Vende-se um exemplar do livro
«ANDAM FAUNOS PELOS BOSQUES»
de Aquilino Ribeiro. Tem no início do livro algumas
considerações do próprio Aquilino escritas pelo seu
punho, datadas de 1947.

Resposta a este jornal ao n.º 271.

Ratos e homens

Clara Queiroz

Em *Mon oncle d'Amérique* Alain Resnais escolheu um personagem diferente do habitual: o biólogo francês Henri Laborit, a quem é dada a palavra para expor a sua teoria do comportamento. O facto de a realização de Alain Resnais se colocar ao serviço da divulgação científica remete imediatamente o público para a posição de restringir a sua apreciação do filme ao campo cinematográfico. A ciência, que os meios de comunicação nos dão a conhecer, é para ser discutida por cientistas; ao público está destinado um papel passivo quando se lhe oferece o produto final da actividade científica. As razões por que se estudam determinadas áreas e as implicações que certas teorias podem ter são muito raramente debatidas publicamente.

E no entanto a ciência, como força de produção e meio de controlo social, não é neutra: desenvolve-se em estreita ligação com a sociedade em que se insere e serve-a fornecendo-lhe novas tecnologias, aumentando a capacidade industrial e a produtividade, propondo formas de controlo social e ideológico que visam manter a ordem estabelecida.

A meu ver, o determinismo biológico proposto por Laborit está longe de ser inócuo, pelo que penso valer o esforço do seu enquadramento ideológico.

Lumpenproletariado: o Q.I. baixo...

O reducionismo pressupõe uma disposição hierárquica das ciências, cujos respectivos fenómenos teriam uma correspondência directa, de tal modo que os fenómenos das ciências de topo (economia, sociologia) poderiam ser explicados pelas leis das ciências de base (biologia, química, física). O determinismo biológico é uma forma de reducionismo que pretende explicar a estrutura social humana, e as relações dos indivíduos na sociedade, a partir das estruturas biológicas subjacentes: agressão, inveja, egoísmo, altruísmo, inteligência, etc., seriam a expressão de imperativos biológicos determinados pela evolução, pelos genes, pelas hormonas.

Numa sociedade supostamente baseada no princípio da igual oportunidade para todos, mas em que a realidade mostra desigual distribuição do poder e da riqueza, o determinismo biológico vem «provar» cientificamente que a causa dessa desigualdade é inerente ao próprio homem, portanto insensível às transformações sociais. O argumento científico, que se pretende somente entendido na sua plenitude por uma minoria privilegiada, torna-se, deste modo, numa arma de controlo social, num poderoso argumento de autoridade. Conforme o contexto histórico-social em que se insere, e conforme os seus defensores, o determinismo biológico toma formas diferentes de que alguns exemplos nos dão conta.

O darwinismo social de Herbert Spencer justificou a sociedade vitoriana inglesa e a expansão imperialista pela «sobrevivência do mais apto» na luta entre os indivíduos. Defensores do determinismo biológico deram cobertura científica à política nazi da superioridade ariana. Há somente onze anos Jensen trouxe de novo à tona o determinismo biológico na defesa do racismo ao afirmar que o quociente intelectual é, em grande parte, herdado geneticamente. Embora a esmagadora maioria dos dados em que se baseia não sejam dignos de crédito, eles têm servido de suporte à alegada inferioridade intelectual dos negros dos Estados Unidos. Argumentos semelhantes levaram, poste-



Henri Laborit, biólogo, trazido ao cinema por Alain Resnais: do rato ao homem, um salto que não tem nada de inócuo

riormente, Eysenck a admitir que a existência do lumpenproletariado é devida ao baixo score de Q. I. dos seus componentes, e Richard Herrnstein, professor de Psicologia da Universidade de Harvard, a afirmar que toda a estrutura social de classes é determinada pelos genes.

A utilidade do argumento científico na manutenção do *status quo* social está patente nas restrições impostas à imigração nos Estados Unidos (*Immigration Act* de 1924) apoiadas no parecer de um comité de cientistas. Não foi também por acaso que o presidente da firma alemã de armamento, e defensor de Hitler, ofereceu um prémio literário submetido ao tema *O que nos ensina a teoria da hereditariedade em relação ao desenvolvimento interno e à legislação dos Estados*, nem que John D. Rockefeller afirmou que «o crescimento de uma grande empresa representa simplesmente a sobrevivência do mais forte... a implementação de uma lei da natureza e de uma lei de Deus».

O espectador explicado

É por estas razões que *Mon oncle d'Amérique* merece uma certa reflexão. E merece-a ainda porque tem recebido um acolhimento geralmente favorável do público e da crítica. É um filme diferente que entremeia a teoria de Laborit, sob a forma de documentário, com ficção a exemplificar essa teoria. Com uma certa tonalidade irónica, inclui um terceiro elemento: película de arquivo, cuja função é a de sublinhar a importância dos grandes mitos impostos pelo cinema. Esses mitos/heróis são incorporados pelos personagens confundindo-se com a imagem que cada um faz de si próprio. Esta teia, muito bem construída, proporciona uma leitura fácil do que Laborit quer dizer, com um elevado poder enigmático.

Penso que, para além das qualidades do filme, o espectador fica preso porque o filme fala dele, explica-o em aspectos do seu comportamento que ele próprio não consegue explicar. E a explicação é simples (simplista), embora mascarada pelo fascínio que para o público tem o mundo do laboratório do cientista-mito, mito muito mais poderoso e de maior universalidade do que os Jean Gabin, os Jean Marais ou as Danielle Darrieux. Ficamos a saber que os ratos de laboratório fogem quando se lhes aplica uma corrente eléc-

trica; que, se não podem fugir, e se estão na companhia de outro rato, lutam com este, etc.

Estamos em presença de um método experimental, largamente utilizado em biologia, cujas conclusões são válidas para aqueles ratos, naquelas condições laboratoriais. Sem aviso, contudo, Laborit/Resnais passam para o campo da ideologia e afirmam-nos que os comportamentos dos personagens do filme (e os nossos, espectadores, e os da humanidade), embora sofrendo superficialmente influências de carácter social, são regidos pelas leis que se aplicam aos ratos! Em nome de

argumento de que «um facto científico solidamente estabelecido utiliza-se, não se discute» (1) (sublinhado meu). No entanto, nenhum dado directo da ciência nos leva a crer que exista uma identidade de causa entre o comportamento humano e o comportamento de outras espécies animais, mesmo daquelas que nos são mais próximas.

E, através do constante paralelo entre o comportamento dos ratos e os comportamentos dos nossos simpáticos personagens, que se debatem com problemas que todos nós já alguma vez enfrentámos (contradições entre solicitações afectivas e o dever familiar imposto por uma sociedade baseada na instituição da família; contradições entre a paradigma da ascensão social e do poder e os interesses da sociedade — aqui exemplificados pelas transformações económicas desencadeadas pela entrada da França para a CEE —, etc.), somos levados a concluir que os problemas sociais só poderão ser resolvidos através do conhecimento do comportamento humano. Ou, pelo que o filme nos sugere, melhor seria dizer do

conhecimento do comportamento dos ratos...

Um outro evangelho, a ciência

Que não se trata de uma conclusão apressada, depois da simples visão de um filme, prova-o o próprio Laborit ao dizer «...é pouco provável que ao suprimir as classes sociais se suprima o instinto de dominação. Este parece intimamente ligado à propagação e à sobrevivência da espécie» (1). Quaisquer que sejam as intenções de Henri Laborit ao defender as suas teses, o determinismo biológico do indivíduo e das suas bases biológicas do comportamento que proclama, não deixam de se inscrever na lista das doutrinas reaccionárias, despolitizantes, que desencorajam o homem actuante na transformação da sociedade. Neste sentido Laborit afirma «todo o ser vivo procura a sua sobrevivência individual e, quando lhe falta imaginação, procura a segurança do grupo, sobretudo se este é fortemente estruturado: exército, função pública, partidos políticos; sindicatos» (1) e «o acto mais colectivo do indivíduo não será, antes de tudo, o de ser ele próprio na verdadeira expressão dos seus determinantes?» (1).

A propósito do modelo positivista que Laborit cultiva apetece-me mencionar o editor da revista *Nature* nos anos 30, Richard Gregory que teve o seguinte desabafo: «O meu avô pregava o evangelho de Cristo, o meu pai pregava o evangelho do socialismo, eu prego o evangelho da ciência.»

(1) H. Laborit (1970). *L'Homme Imaginant*. Union Generale d'Éditions, 10/18, Paris.



A malta da Rua dos Plátanos

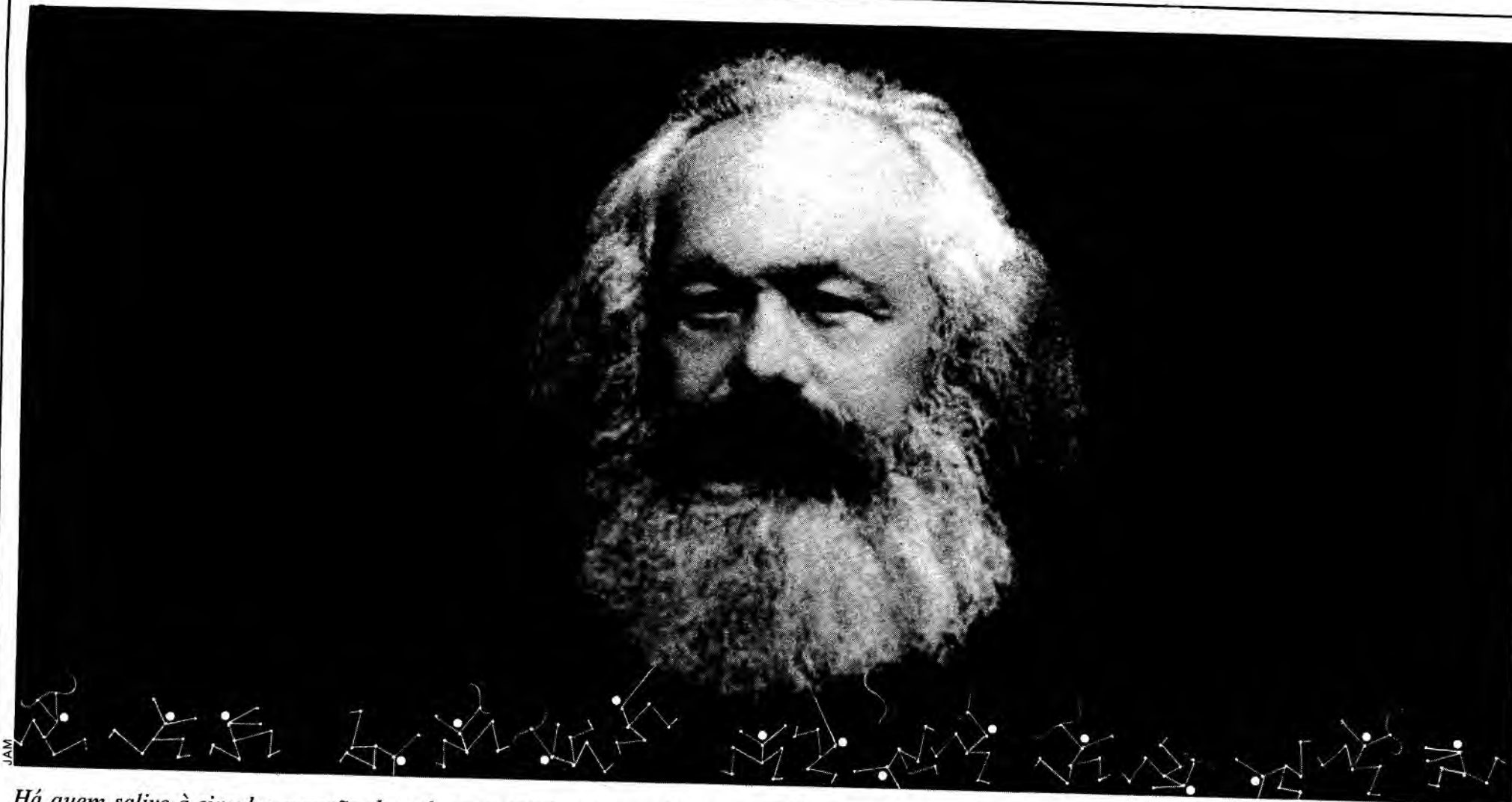
Garcia Barreto

Um novo autor, que nos leva consigo na viagem por uma infância que também é nossa, que também vivemos, que também sentimos necessidade de revisitar. Todas as esperanças da infância nas páginas de um livro obrigatório.



na estrada do futuro **editorial CAMINHO**

DA a distribuição



Há quem salive à simples menção da palavra «marxismo» — e há quem o dê por morto. A verdade é outra: ficaríamos mais desarmados se o deitássemos fora.

A questão do marxismo

José Fernandes Fafe

A questão do marxismo está na moda, e é irritante. (Desde logo por estar na moda.) Qualquer borra-botas se sente no direito de vir dizer que o leninismo, o marxismo, Marx..., estão mortos — fúria homicida que é mau sintoma. Mas adiante.

A coisa chegou a ponto de há meses Raymond Aron se ter visto na necessidade de defender Marx! Mas talvez não haja motivo para admiração: não se pode ter passado quarenta anos a fazer a crítica a Marx, e aceitar depois sem reagir, que Marx afinal é uma nulidade.

Muitos, entre os quais dos melhores, consideram que Marx, Freud e Nietzsche, «puseram os problemas do nosso tempo» — os problemas que nos fizeram, e com que nos debatemos. Pode haver indícios de que se está a mudar de problemas. Mas não se pode dizer que se tenha mudado. Vamos talvez a meio caminho. É ainda cedo para atirar Marx para «o caixote do lixo da História». Aliás pensa-se que se atira e não se atira. Pelo menos uma parte de Marx (se é preciso um exemplo, seja a sua análise da consciência) é eterna, como são eternos os grandes textos de Aristóteles, de Santo Agostinho ou de Descartes.

«Só está ultrapassado o que foi substituído», escreveu Kant no prefácio à *Crítica da Razão Pura*. Onde está o sistema que substituiu o marxismo?

Bem sei que nesta pequena frase há grandes problemas. Primeiro, o de saber se o marxismo é um sistema.

Não creio que se possa deixar de responder afirmativamente, ainda que reclamando para o marxismo a qualidade de sistema aberto, quer dizer, auto-obrigação de coerência interna e uma estrutura de acolhimento de factos e de problemas novos que obrigam o sistema a modificar-se.

Esta concepção de sistema aberto admite implicitamente a possibilidade de revisionismo. Mas a outra opção é a de um dogmatismo implícito, ou explícito, que faz dos princípios tabus.

Gonseth analisou bem o ponto em

questão. De modificação em modificação de teses intermédias pode chegar-se a ter que modificar os princípios. É um risco que há que correr. E se se tiver de alterar os princípios, que se alterem os princípios. Um sistema não é um dogma.

O segundo problema é o de saber se a nossa época, talvez melhor: a conjuntura actual, permite sistemas. De facto, ela não dispõe de sistemas, ou os de que dispõe não se encontram em bom estado. O de Marx mete água por muitos lados, e o de Freud tem sido ultimamente sujeito a agudas e fundas críticas. Como já alguém disse: «pensamos com fragmentos». Alguns de Marx?

Maurice Duverger dedicou-se a um exercício do género do que Croce havia feito com Hegel: o que está vivo e o que está morto no pensamento de Marx. Está vivo: o princípio da mudança permanente, o da interdependência dos elementos, etc. (v.pg. 33 e seguintes de *Les Orangers du Lac Balaton*; aliás o que é aqui importante não é o que Duverger separa como trigo e como joio — as suas listagens são mesmo bastantes discutíveis — mas a operação de separação do trigo do joio.) Estaria morta a tese da pauperização absoluta, etc. (v.pg. 43 e seguintes). Há pois para Duverger fragmentos aproveitáveis do pensamento de Marx. Para Duverger, para Kolakowski, para Aron... (ainda que possam não ser os mesmos, e quando o são não o sejam da mesma maneira), para todos os grandes críticos, afinal, do pensamento marxista, ou marxiano.

Agora uma outra questão. Não temos sistemas. Quer dizer que para sempre não temos sistemas?

Dá-se como exemplo do modo de pensar actual: «Para descrever a luz dispomos de uma teoria, a das partículas. E dispomos ainda de uma outra, a teoria ondulatória. Os físicos aceitaram trabalhar com as duas. Deixou de haver um único grande sistema de enunciação válido para um campo, ou para o conjunto dos campos» (Dominique Bouchet). Assim é. Mas assim será? A verdade é que os físicos não deixaram de aspirar a encontrar uma teoria unificadora de ambas. Para não falar da ambição da «teoria do campo unificado». A Razão aspira a reduzir a multiplicidade à unidade. É da

sua natureza. A não ser que esteja em mutação de natureza...

Não ironizamos. A termodinâmica empurra-nos para a conclusão de que o universo evolui para a dissolução de toda a estrutura organizada. Nesse caso, seria adequado pensar-se fragmentariamente, de acordo com os fragmentos em que o universo se vai tornando no seu processo de desorganização.

Ao chegar a uma nova concepção do universo, para aprofundá-la, terá a Razão entrado numa **transição-corte epistemológico**? É questão para que não temos resposta. Quem tem? Parece que estas coisas só se sabem bem a posteriori.

Provisoriamente, ou definitivamente, sem sistemas? Que fazer com o marxismo? As duas perguntas estão ligadas posto que, como vimos, o marxismo é um sistema.

Alguns agarram-se desesperadamente ao sistema esburacado do marxismo. É que ele constitui um quadro de referência relativamente simples (sobretudo quando simplificado), com efeitos securizantes. Só que as suas carências e as suas teses que a evolução da História não confirma se têm tornado cada dia mais evidentes.

Há porém uma outra atitude. Aceitar a inexistência (seja provisória ou definitiva) de sistemas, concluir que temos de trabalhar sem eles, que temos de «pensar com fragmentos» — de marxismo, de Psicanálise, de sociologia eleitoral..., de todos os utensílios que tivermos à mão, e que se nos afigurem, em princípio, fecundos. Não há porque envergonhar-se do ecletismo. É a conjuntura (pelo menos) que no-lo impõe.

Postos os fragmentos, e o que com eles se pensou, esboçar-se-á em nós um movimento para juntá-los coerentemente (sintoma da Razão, ou da antiga Razão)? Faça-se o **collage** possível. Haverá contornos para os quais não se encontre o contorno correspondente, faltarão peças para se poder terminar o **puzzle**? Já sabemos que não há (pelo menos neste momento) sistemas plenos, e os sistemas que há estão cheios de falhas...

Aliás quando havia esses sistemas plenos, pensava-se sobretudo que os havia. Era-se cego para os hiatos, ou minimizavam-se (a falta, ou a falta de desenvolvi-

mento, de uma teoria do Estado, de uma teoria da Nação, etc.). Hoje, a conjuntura talvez leve a maximizá-los, e há que não nos deixarmos levar na onda.

Varrer o marxismo (a coisa e a palavra)? Filosoficamente, não nos parece correcto. O modelo não dá conta do real? Em rigor nunca deu. Como explicação unitária, metem-se pelos olhos dentro as suas insuficiências e os seus erros? De acordo. Mas há fragmentos do marxismo (indicações heurísticas, conceitos, análises) que permitem pensar, ou ajudar a pensar, fragmentos do real, e nesses limites são úteis. Ficaríamos mais desarmados se os atirássemos fora.

Riscar o marxismo? Não seria melhor dizer-se: Não somos marxistas, mas utilizamos fragmentos do marxismo, como utilizamos fragmentos de outras teorias e de outros métodos?

Colocámo-nos no plano filosófico. Mas o problema talvez tenha sido posto no plano eleitoral. Com a eliminação da palavra «marxismo», com a declaração de que se o expulsa dos Princípios — quantos votos se ganham?

É verdade que há sujeitos que à palavra marxismo salivam, e que retirado o estímulo acabariam por descondicionar. Mas é desconhecer o poder dos condicionadores. Logo implantariam nos sujeitos (objectos) outro reflexo, à palavra **socialismo**, ou **partido**, ou ao artigo o...

Creemos que a atitude mais honesta (sobre, e por, filosoficamente correcta) é a enunciada acima. E a honestidade (uma vez não é costume) talvez hoje seja rentável. Os cidadãos estão cansados de se sentirem manipulados e enganados pelos «políticos». Não é em Portugal, é em todo o mundo. De forma que ser — e parecer (em política é importante) — honesto, cai com certeza bem nos eleitores.

Não há nisto nada contra os políticos. Há tudo a favor. Porque a descrença universal neles joga contra a Democracia. (Os políticos das ditaduras são políticos contra os «políticos», pelo que os cidadãos, feitos súbditos — administrados, os não vêem como políticos). E a democracia, estamos como disse Churchill: «é o pior dos regimes — à excepção dos outros». Deus — os políticos, e nós — nos livrem deles.



Sobreversões

História marítima, sem ser trágica

Nuno Júdice

Agora que o preço da gasolina torna as viagens um luxo, podemos começar a pensar em formas alternativas de deslocação. As mais simples são as que não exigem o movimento — deslocações interiores, viagens imaginárias como o Museu de Malraux, e não se pense que estou a incluir neste lote as viagens via oral ou injectável, ou a levitação estilo tibetano, yogi, ou outras variantes que o mercado oferece.

Desloquemo-nos, então, tão imóveis como o viajante do Ramos Rosa. Vou apresentar dois exemplos que poderão ser seguidos sem dificuldade: Pessoa e Almada, os dois clássicos da nossa exígia modernidade.

Um dos poemas em que Pessoa vai mais longe (na viagem) é *A casa branca nau preta* — vai aos antípodas na estrofe final:

«A casa branca nau preta...
Felicidade na Austrália...»

E isto sem sair da poltrona em que, no primeiro verso, se reclina, numa sala de quinta com as janelas abertas para as árvores, e com a gravura de uma partida de naus na parede em frente. A esse quadro sobrepõe-se a imagem da casa branca que lhe vem pela vidraça aberta, o que se traduz literariamente por «a casa branca» a que se junta aquilo que, tanto quanto me lembro de gramática, terá sido em tempos um **aposto** ou **continuado**: «nau preta». Seguindo o preceito de Boileau de que a boa poesia é a que se pode traduzir em boa prosa, isto dá que «a casa branca é a nau preta» com dois tropos lá metidos: a metáfora (a casa é nau) e o famoso —

desde Jakobson analisando Reis — «oxímoro dialéctico» (é branca e é preta). Assim, não estando em dúvida para Pessoa que a casa seja uma nau (logo, um meio de transporte), já os adjetivos nos põem perante uma clara contradição: o positivo (o branco) é o que tem alicerces na terra, o que está fixo, a casa; e o negativo (o preto) é o que se move, o que nos leva sobre a água (a nau).

Ora é esta oposição no centro do idêntico (a casa-nau) que vem abolir a distância de um ponto do mapa ao seu antípoda. Tal como entre o Pólo Sul e o Pólo Norte o essencial é o facto de ambos serem pólos, também aqui o essencial é a anulação do acessório (o branco e o preto) que vai permitir que a casa, sendo nau, leve o poeta aos antípodas sem se levantar da poltrona: «Felicidade na Austrália...»

Desta forma mata Pessoa dois coelhos de uma cajadada: o primeiro é a sua renitência em meter-se à água, tanto na *Ode Marítima* que o deixa, no cais, a desejar «boa viagem» ao «pobre vapor» na sua saída do porto de Lisboa, ou um pouco mais ousadamente «na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito» no final do *Ultimatum*; o segundo é o Aquiles do paradoxo de Zenão, vencido na corrida em que a meta é a Austrália pela tartaruga-Pessoa.

E passo, por analogia zoológica, para o **cágado** de Almada-Negreiros. Também aqui a personagem do conto vai aos antípodas perseguindo um cágado que se metera num buraco; lá chegado, encontra um mundo que o obriga a andar fazendo o pino, regressa ao seu lado da terra e, depois de tapar o buraco com a terra do qual fizera o monte mais alto da Europa, «reparou que o torrão estava a mexer por si, sem ninguém lhe tocar; curioso quis ver porque era — era o cágado». E recomeça tudo, como no mito de Sísifo,

suporá o leitor, já experimentado no ciclo (nos dois sentidos — de ciclo e de ciclista) dos mitos.

Substituindo o branco e o preto de Pessoa, temos em Almada o verso e o inverso: de pé deste lado, o herói faz o pino nos antípodas. Este rigor simétrico que, obviamente, decorre da dupla formação de Almada — escritor-pintor — tem desenvolvimentos menos óbvios, mesmo algo oblíquos e que, como o personagem a cavar a terra em busca do cágado, irei perseguir (lembrando que também eu, embora sentado, já estou em pleno mar alto, com a vantagem de não sentir os efeitos do enjoo dado estar em casa **now**).

Almada precisa de viajar por razões diversas das de Pessoa. Ele sente a destruição próxima, o terramoto se não físico pelo menos espiritual que se prepara, e — é humano... — prepara a sua sobrevivência. Encontra-a na Ilha. Depois de anunciar o desaparecimento do mundo (em «A cena do ódio» pela bomba «tamanho/que tenha dez raios de Terra» e dentro da qual cabem, entre outras coisas, os dois pólos — ver o que se diz acima sobre geografia polar aplicada à poética —; ou em *Litoral* pela «Grande Cheia atavismos do Dilúvio») ele prepara-se para reincarnar o Noé da Arca. Embarcado, põe-se-lhe a opção entre o Norte e o Sul. Ir para Sul será o regresso à infância, a S. Tomé onde nasceu em 7 de Abril de 1893 (Touro, como eu). Ora o regresso à casa do Pai não se coaduna com os Redentores, que nas mitologias antigas são crianças abandonadas ou órfãs (até os maiores, como Zeus ou Moisés, tiveram essa prova). Vamos então traçar uma linha para Norte, no meridiano de S. Tomé, e acabamos por dar, um pouco à esquerda, com a Irlanda (mesmo em cima tínhamos a Inglaterra, que não é bem uma ilha). Está encontrado o rumo: «BELFAST»,

nas maiúsculas do *Litoral*, ou «a minha santa Irlanda» em *A cena do ódio*, onde ele poderá assumir a sua orfandade de que «apenas ressuscitam sumidamente / as asfixias da física-mater, / apenas soam como revoltas / as pistolas do suicídio de meu pai, / apenas sinto infantilmente / no leito de uma morta / o gelo de umas unhas verdes...»

A Irlanda tem duas vantagens: a primeira é referida pelo jesuíta Francisco da Fonseca que, em 1707, passando por Inglaterra a caminho de Viena, foi informado de que lá «o ar é tão sadio que apenas se morre senão de desgraças ou velhice; não cria bichos peçonhentos»; e a segunda é ser uma ilha — lugar propício à construção de utopias, ou a que nela o futurista Almada instalasse o seu futuro mundo, cujo retrato se pode ler no **K4** o **quadrado azul**. Mas se o problema da quadratura do círculo é complicado, não menos o será o da conversão do quadrado de Almada no rectângulo de Portugal. Fica, assim, para outra altura, a menos que algum ousado matemático se me antecipe.

Resta-me, a concluir, esclarecer um ponto. Se Pessoa viaja sozinho, e a felicidade na Austrália se confunde com o gozo solitário do poeta reclinado na poltrona, já Almada, extrovertido, precisa de alguém para conversar. O caso do *Litoral* fê-lo encontrar Kean, marujo inglês, na Taverna Marítima; mas foi só porque a sua Irlanda estava em Lisboa. Na autêntica Irlanda de 1916, dir-lhe-iam ignorar o paradeiro de Joyce, algures no continente, talvez lhe dissessem que Yeats só viria quando as confrontações civis acalmassem, e aconselhá-lo-iam a esperar uns tempos antes de tomar o barco de regresso a Lisboa por causa dos torpedos alemães. Preso na ilha, Almada talvez desse razão a Pessoa — o viajante mental tem sempre garantido bilhete de ida e volta. ■

A «XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura» vai ter Lisboa como cenário. «JL» foi saber as coisas por dentro.

Descobrimientos: tema para 1983

Fernando António Almeida

Entre Abril e Setembro de 1983 Lisboa vai abrir os olhos para **Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento**: assim se intitula a exposição que será o grande acontecimento cultural do ano, não só a nível nacional, caseiro, mas também a nível europeu, já que o certame é o 18.º dos que o Conselho da Europa tem vindo a patrocinar desde 1954.

Para tanto está constituído um Comissariado a que preside o dr. Pedro Canavaro, que já começou a trabalhar na sua organização. Foi com ele que o «JL» procurou saber algo mais do significado e do modo como está organizada esta «XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura». E fique o leitor desde já conhecedor, antes que comecemos a conversa, que graças à exposição irá ter uma Casa dos Bicos novinha em folha, um Museu Nacional do Azulejo (na Madre de Deus) com casa à medida e que da malfadada Feira de Belém não ficará telha nem tijolo.

Digamos em síntese, reduzamos a conversa: uma novidade é que esta é a primeira das exposições europeias alargada à Ciência e à Cultura, já que as anteriores só tinham em conta a Arte. Diz Canavaro: «Há desde logo uma alteração na própria metodologia, que é a de procurarmos toda uma articulação entre dados artísticos, científicos, literários, musicais, pois todos eles podem constituir fontes de informação para o dado cultural mais vasto que é, neste particular, a temática da exposição de Lisboa.»

Consequências desta abertura? A realização de diversos trabalhos de fundo. «Por um lado o desenvolvimento da investigação na perspectiva do tema. Neste momento temos já cerca de sessenta colaboradores estabelecendo listagens de documentos a solicitar a museus, bibliotecas e arquivos não só europeus como de outras áreas, nomeadamente Brasil, Estados Unidos e União Indiana. No caso da Europa, já que existe uma recomendação do próprio Conselho para que sejam facilitadas as cedências para estas exposições, as coisas serão mais fáceis. Com os outros países há que resolver os problemas através de contactos bilaterais.»

Quanto a documentos que eventualmente venham a ser solicitados a organismos estrangeiros, o dr. Pedro Canavaro lembra as tapeçarias de Pastrana, bronzes de Benim, mobiliário indo-português, obras de arte Nambam, etc., salientando, todavia, que se está ainda numa fase inicial e que as listagens estão apenas a ser começadas a elaborar.

Perfil do «homem novo»

De notar que, a par do trabalho que consiste na selecção de peças a integrar nos vários espaços que a exposição irá utilizar (Museu da Madre de Deus, Casa dos Bicos, Fábrica da Cordoaria, Jerónimos, Torre de Belém e área da feira de Belém), irão decorrer colóquios sobre vários aspectos da problemática europeia e ligada aos Descobrimientos, o que

implicará a investigação de áreas ainda pouco estudadas. Canavaro fala-nos, por exemplo, do Direito Romano então imperante na Europa. Diz ele: «Há toda uma revolução trazida pelos Descobrimientos extremamente importante. É, no fundo, toda a condição do homem novo que pela primeira vez se contacta. Qual a legislação a aplicar a esse homem? Tem os mesmos direitos vivendo em áreas geoculturais diferentes da europeia? Depois há, portanto, toda uma legislação a elaborar. Há todo um diálogo jurídico a criar e a estabelecer, que vai alterar profundamente os conceitos europeus.»

E o nosso interlocutor continua: «Há uma série de rupturas que derivam da descoberta

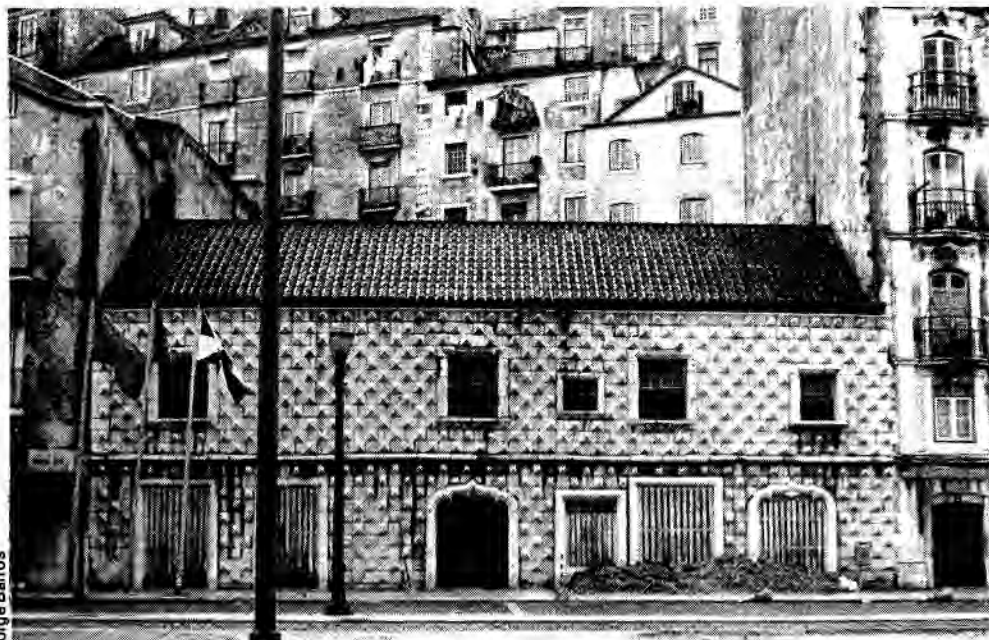


Pedro Canavaro: «há todo um passado histórico que nos dá um natural estar no mundo»

dessas novas áreas geoculturais. Rupturas não só pela descoberta de algo novo, mas sobretudo — e aí até muito positivas — pela nossa própria maneira de ser ao contactar com essas áreas, já que procuramos desde logo integrar esse homem novo, considerando uma certa condição humana na sua própria existência.»

Pedro Canavaro põe em relevo o «casamento» estabelecido pelos portugueses de Quinhentos entre duas culturas — a europeia e a dos mundos por nós visitados — o dar e receber de dados culturais:

«Esse casamento é que me parece extraordinariamente interessante de demonstrar. É isso que pode ajudar o homem de hoje a sentir-se enquadrado no mundo actual, com a dimensão da sua própria História e, ao mesmo tempo, dar-lhe já a consciência de como o universalismo, que hoje se procura e faz quase parte do nosso quotidiano de muitas maneiras, no fundo já foi extraordinariamente vivido pelo português de Quinhentos. É todo um passado histórico que nos dá um natural estar no mundo de hoje. E isso penso que é um tema que pode dar ao português de hoje uma grande compensação — chamemos-lhe assim — depois das alterações vividas em Portugal nos últimos anos.»



A Casa dos Bicos, onde se lembrará a dinastia de Aviz

Núcleos da exposição

A exposição vai utilizar espaços que abrigam núcleos específicos, espaços ribeirinhos, o primeiro dos quais é o convento da Madre de Deus, em Xabregas. Aqui procura-se, sobretudo estabelecer — e damos a palavra a Pedro Canavaro — «a interligação entre Portugal e a Europa, a convergência cultural que existe desde a fundação de Portugal com dados culturais europeus. Procura-se já apontar para o mar a descobrir e parece então haver já uma visão diferente desse mar por parte do homem europeu e do homem português. No núcleo da Madre de Deus procura-se, pois, alertar para as contribuições de dados culturais europeus em Portugal na Idade Média, até ao século XV.»

E caminhando na direcção do «mar oceano», passamos a outro núcleo, o da Casa dos Bicos. Aqui, através de uma galeria de retratos, está em lugar de honra a dinastia de Aviz. «Pretende-se chamar a atenção para o seu internacionalismo europeu e para o quotidiano e para as diferenças já existentes nesse quotidiano. Quer porque essas figuras mais ligadas à Europa demonstram um desejo nosso de copiar hábitos europeus, quer porque neste período já possuímos elementos de áreas extra-europeias e esses mesmos elementos começam a pesar no quotidiano europeu. Tanto o núcleo da Casa dos Bicos como o da Madre de Deus formam um núcleo-síntese dos antecedentes dos Descobrimientos.»

A partir daqui está criada a ponte para os núcleos da Cordoaria e da Torre de Belém, a partir da própria evolução da família de Aviz. Cordoaria e Torre de Belém cujos núcleos «serão apontados nitidamente para o século XVI, em que serão tratadas mais especificamente as letras, as artes, a construção naval, a cartografia, a ciência náutica, e no caso da Torre de Belém, a armaria.»

Dar e receber

A armaria, perguntará o leitor, ou se não pergunta perguntamos nós, que imediatamente não atinamos com a referência bélica. Pois a explicação aqui vai de viva voz, já que a descoberta e conquista andaram de mãos dadas: «... nesse momento, tecnologicamente, estávamos avançados uma série de décadas em relação à maioria dos países europeus. Evidentemente é por esse avanço que, quando é necessário, nos podemos também impor nesse movimento dos

Descobrimientos.» Mas Pedro Canavaro não deixa de salientar o valor artístico da armaria do tempo, o que retira um pouco o tom guerreiro a essas armas (hoje) inofensivas.

Recapitulando. Temos o primeiro núcleo-síntese (Madre de Deus / Casa dos Bicos). Depois os dois núcleos do século XVI (Cordoaria / Torre de Belém). Finalmente, e já na praia do Restelo, como quem quer partir mar fora, está instalado o grande núcleo-síntese, no Mosteiro dos (frades) Jerónimos. Voltamos a passar-lhe a palavra:

«Aí trataremos propriamente os caminhos da expansão. Não a expansão vista como um movimento tipo *rosa dos ventos*, só de dentro para fora, apontando só para onde os portugueses chegaram. Visto, sim, e sobretudo, como uma explosão cultural, dada por esse inter-relacionamento entre homens com uma determinada cultura que vão encontrar outros homens com outros tipos de cultura. Será o dar e o receber, a nossa abertura a outras culturas.»

O local é então o Mosteiro dos Jerónimos. Que tipo de documentos estarão expostos? A resposta aí vem; o tempo de acender um cigarro, e ei-la: «Penso que naturalmente a literatura de viagens, as especiarias (parêntesis: que tal um jardim de especiarias, ao vivo, leitor?), a farmacopeia, os marfins africanos, os bronzes de Benim, o mobiliário indo-português, os biombos e a arte Nambam em geral (outro parêntesis: o leitor já foi à Gulbenkian ver a exposição de arte Nambam?), etc. Teremos também o registo de construções, como as fortalezas, que se estendem do Brasil até ao Extremo-Oriente...». E Pedro Canavaro, em síntese: «Será o núcleo que, segundo penso, deve salientar-se como o grande núcleo de explosão cultural, das relações culturais criadas entre a Europa e as áreas extra-europeias.»

E pronto, a entrevista está acabada. Não, porém, antes de se explicar que a mal-nascida Feira de Belém vai dar lugar a um local onde, entre outros, se passarão em revista as 16 exposições patrocinadas pelo Conselho da Europa (num pavilhão provisório, que desaparecerá com a XVII Exposição) e com um núcleo de pavilhões, mas já de pedra e cal, inseridos no terreno de maneira a não quebrarem a leitura paisagística da área, destinados a albergar galerias de arte, espectáculos, e por aí fora. E comes e bebes também, diga-se em jeito de chave de entrevista, que mareantes, guerreiros e turistas o petiscar não dispensam. ■

“Inglêses” em S. Marçal

Abriu em fins de Março na Rua de S. Marçal e vende livros, mas só para quem sabe a diferença que vai de **Good Evening a Good Night**. Dezenas de milhares de alunos de Inglês na área da Grande Lisboa são o seu público potencial. O toldo tem as cores da Union Jack, vê-se bem. Nome do negócio: English Bookshop.

Especializada em obras de língua inglesa, a nova livraria, por enquanto em fase experimental, propõe-se preencher algumas lacunas do mercado português. De que maneira?

Fundamentalmente interessada em fornecer material didáctico, incluindo «cassettes», aos Ensinos Secundário e Superior, pretende apoiar e estimular não só os alunos como professores de Inglês, de Literatura e Cultura

Inglês e Americana.

«Aconselhar os professores na escolha dos livros e dar-lhes a conhecer as últimas técnicas pedagógicas, apoiadas por cursos didacticamente experimentados» são alguns dos objectivos apontados por Francisco Paulo, director-geral da Escolar Editora, à qual se deve a iniciativa.

A sensação é de que o poder de escolha relativo aos vários cursos, níveis e idades pode ter sido enriquecido. Da selecção de obras expostas o chamado «material suplementar» existe em profusão, nomeadamente, e apenas para citar alguns exemplos, todos os dicionários de língua inglesa, do **Chambers Mini Dictionary** ao **Websters' Third New International Dictionary**. Uma grande variedade de «Graded Rea-

ders», em «paperback», elaborados de acordo com os vários níveis da língua inglesa, destina-se a satisfazer qualquer competência linguística. Estas séries englobam, além de textos originais, edições simplificadas de clássicos famosos, «best-sellers» da ficção moderna, etc.

A mão no «pocket»

Mas o «espaço», pequeno e simpático, reserva ainda outras surpresas: os mais jovens foram contemplados com um significativo número de livros, que inclui enciclopédias, dicionários e outros de carácter recreativo.

Por outro lado, e para além da crítica literária, do ensino de Inglês e suas variantes (comercial, técnica, científica, etc.), da literatura e cultura, o leitor médio foi também preocupação nos critérios de selecção das obras. Nesse sentido dispõe de algumas centenas de «pockets» e de todos os títulos da Penguin (inclusive as últimas novidades).

De uma forma geral os diversos géneros literários e títulos abordando variadíssima te-

mática têm lugar no English Bookshop, sem excluir os mais recentemente editados em Inglaterra. Como alternativa às falhas existe sempre a possibilidade de encomendar: para isso basta consultar o catálogo geral por autores e títulos, aguardar no máximo um mês, como nos garantiram, e não esquecer que o preço da libra livreira «flutua», actualmente, pelos 180\$00...

Ainda e sempre, no âmbito do ensino da língua inglesa, para minorar as suas carências, contribuir para ultrapassar algumas das dificuldades com que se debatem estudantes e professores e incentivar novas motivações, os «inglêses» de S. Marçal tencionam estar presentes no Encontro de Professores (de Inglês) do Ensino Secundário, a realizar em Maio na Faculdade de Letras de Lisboa. Este encontro, denominado TESOL (Teaching English to Speakers of Other Languages), funcionará assim como um meio de divulgação complementar ao trabalho de Michael Barker, director da livraria. Barker que, aliás, é um conhecedor profundo da problemática do ensino do Inglês e se prepara para «globetrottar» através das escolas do País. ■

Pernambuco - Andaluzia ou as ternuras de João Cabral

Irineu Garcia

É certo que o diplomata é retribuído com alguma generosidade de pecúnia, mas se ocorrer que o diplomata seja também poeta, essa generosidade pode ser a amarga faturação de uma saudade permanente. Entre os brasileiros poetas-diplomatas, existem alguns casos interessantes de conhecidos, vivos e mortos.

Ribeiro Couto, que serviu em Portugal e aqui deixou grandes amigos, não escondia sua vontade de ficar definitivamente no Brasil, para cuidar de sua obra e reintegrar-se no seu meio. Essa ansiedade nunca foi ocultada e ele acabou atingindo a reforma como embaixador do Brasil em Belgrado. Retornando, adoeceu em Paris, onde morreu. Nem voltou a rever seu país depois da missão cumprida. Seu corpo viajou de barco, acompanhado da viúva, e sua obra acho que até hoje não foi ordenada e editada, como anunciado. Se foi, pouco disso se falou.

Vinícius de Moraes, desde o primeiro posto que ocupou em Los Angeles, foi um Deus nos acuda! Eram poemas, cartas, crônicas, telegramas, telefonemas. A saudade da paisagem, da comida, das garotas de Ipanema e outros bairros, dos amigos, do mar, da curva da amendoeira, de papo-de-anjo. E isso rendeu um tempão. Enquanto não deram um jeito dele ficar no Rio, não sossegou. O que foi muito bom, já que a música brasileira ganhou um grande poeta.

Raul Bopp, que também teve um tempo em Lisboa e ocupou um papel de destaque no grupo antropofágico liderado por Oswald de Andrade, foi o autor do importante poemadocumento *Cobra Norato*, datado de 1931, o que deixava vaticinar uma brilhante participação na literatura brasileira. Nada disso. O poeta foi solapado pela carreira diplomática. Hoje, com mais de 80 anos, reformado como embaixador, é quase desconhecido no seu país. Seu último livro passou praticamente despercebido, sem nenhuma repercussão. Bopp tem alguns poemas de profunda nostalgia — um deles é *O filho do cônsul*, que data da época que serviu em Viena. Bopp foi outro irremediável ausente saudoso.

Outro muito conhecido dos portugueses e que serviu muitos anos em Espanha é João Cabral de Melo Neto, mas aqui o caso é muito diferente. Se o forte da sua poesia é focado na sua região, o Nordeste brasileiro, mais precisamente o Estado de Pernambuco e em particular sua cidade natal, Recife, a Espanha transmitiu ao poeta, numa parte da sua terra, uma certa semelhança na paisagem, exatamente naquela parte que parece ser a mais árida, a mais pobre, mas possivelmente a mais apaixonante, a Andaluzia. Parece que aqui o poeta se reencontrou no Sertão, no agreste, na caatinga, no seu Recife. É muito possível aquela percepção mágica de sentir um pouco ou muito das raízes ibéricas do Brasil.

Há mais de dez anos, numa entrevista à revista *Veja*, no Rio de Janeiro, falando de Sevilha, disse ele: «...cidade onde vivi e gostaria de morrer». Ainda, há mais de dez anos, quando era cônsul em Barcelona, numa noite pachorrenta, depois de um jantar agradável entre amigos, a conversa foi noite adentro. Dentre os amigos estava Gabriel García Márquez (despontando com o retumbante *Cem anos de solidão*), que estabeleceu um diálogo com o poeta, em que ambos só falavam de Andaluzia e um pouco de Pernambuco ou Aracataca, a terra de Gabriel, na Colômbia. García Márquez em termos ibéricos é meio andaluz. Agora, um pouco antes do final de 80, o poeta que hoje é embaixador no Equador esteve de passagem pelo Rio e teve uma conversa informal com jornalistas — registrada pelo *Jornal do Brasil* — lembrando suas andanças pelo mundo como diplomata e fazendo algumas comparações: «A África me lembrava o sertão. Só que lá existem os baobás, imensos, aqui não. A Andaluzia, por onde estive antes, lembrava o sertão também. Cádiz, Sevilha e Huelva me fascinavam. Poucas serras, como na minha terra. Acho que só tem duas separando a Zona da Mata do sertão: Mimosos e



João Cabral de Melo Neto: o embaixador brasileiro em Quito volta com *A escola das facas*

Russas. Será isso? Ai, essa cabeça. Em Sevilha havia canaviais, também. Mas pequenos, criações caseiras, de fundo de quintal.»

Agora completando 61 anos, com uma bela carreira, o poeta fala de África muito por cima, e não esconde sua enorme ternura pela Andaluzia, o que acontece no seu último livro lançado no finzinho do ano passado, pela nobre editora José Olympio: *A escola das facas*, onde o poeta ameaça ser realmente seu último livro.

A imagem poética criada para o título é inspirada na brisa farfalhando nos coqueiros, palmeiras e canaviais, como que amolando facas, dando gume as folhas e chegando ao sertão, arrasando tudo. João Cabral, explicando o título, brinca com o assunto: «Jean Cocteau também escreveu uma *Escola de Maridos*, André Gide alguma coisa inspirada nesse título. Quer dizer, sou o terceiro a plagiar Molière.»

A escola das facas é sobretudo um poema de amor a Pernambuco e à Andaluzia. Duas regiões retratadas de muitas maneiras na obra do poeta e, agora de maneira cristalina na extensão de quase todo o livro, em poemas trabalhados com um raro poder de criação, e um sentimento transbordante, mas numa economia de linguagem de arrepiar:

Cortaram Pernambuco em prancha longa e estreita no Brasil nordestino de que era sabre e testa. Cortaram em trampolim, os seus nativos herdaram o saltar a que incita a mola que o entesa e dá ao salto o impulso que mais longe projecta, e atira para longes do que nele for cela.

O poeta exige uma maior participação do leitor. Não é uma poesia fácil mas, como bem observou o ensaísta Oscar Lopes, «o leitor atento sente como que um reptil permanente ao que já descobriu entre si e o mundo».

O último poema do livro, que intitulou carinhosamente e fielmente *Autocrítica*, enfeixa numa segura exemplar sua paixão Pernambuco-Andaluzia:

Só duas coisas conseguiram (des)feri-lo até a poesia: o Pernambuco de onde veio e aonde foi, a Andaluzia. Um o vacinou do falar rico e deu-lhe a outra, fêmea e viva, desafio demente: em verso dar a ver Sertão e Sevilha.

Na antepágina inicial de *A escola das facas* (94 p., 45 poemas) o poeta, no absoluto controle de sua emoção, afasta-se e deixa a dedicatória no verso de outro Gigante: *A Meus Irmãos «rooted in one dear, perpetual place»*. Nada mais terno e conciso que o verso de W. B. Yeats.

E agora, José?

Arnaldo Saraiva

No livro *Sequências*, o último Jorge de Sena que a Moraes publicou, vem uma «Glosa de dois versos de C. [o G impresso é evidentemente um G de gralha] D. de Andrade, e mais um», que diz assim:

Preso vou
minha branco
classe rua
algumas cinzenta
roupa agora
José

Os dois versos em causa são os do início do excelente poema «A flor e a náusea» do livro não menos excelente *A Rosa do Povo*, que por sinal Jorge de Sena foi dos primeiros a saudar, numa crítica publicada no *Mundo Literário* lisboeta (n.º 4, de 1 de Julho de 1946 — e não 1964, como por outra evidente gralha vem na *Poesia e Prosa* de Drummond editada pela Aguilar em 1979):

Preso à minha classe e algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.

(Por onde se vê que o singular «roupa» de Sena vale também como uma gralha, denunciada até pelo plural «algumas»).

Quanto ao «mais um», refere-se, como é óbvio, ao famoso verso «E agora, José» do poema «José» do livro que com este mesmo título apareceu integrado nas *Poesias* (1942).

Não vou agora ocupar-me com o «divertis-



Carlos Drummond de Andrade, bico-de-pena por Luís Jardim

sement» de Sena, nem discutir se sim ou não se trata de uma «glosa». Quero apenas referir que quando há uns anos comecei a ler sistematicamente as críticas publicadas sobre os livros de Drummond dei-me conta do interesse que haveria na publicação conjunta das referências, juízos, análises, variações, glosas, paródias, citações, etc. de dois poemas drummondianos: «No meio do caminho» e exactamente «José». Falei nisso ao Poeta, que logo me disse que também já havia tido a mesma ideia, e que em tempos chegaria a reunir alguns textos com essa finalidade; foi nesta al-

tura que me comprometi a coligir todas as alusões directas ou indirectas ao poema «No meio do caminho», que, acrescentadas e ordenadas por Drummond, acabaram por resultar no livro, para que escrevi uma introdução, *Uma Pedra no Meio do Caminho*, publicado em 1967.

No Verão passado, informou-me Drummond que estava decidido a publicar, finalmente, o livro sobre o «José»; que estou certo, não será menos interessante e modelar do que *Uma Pedra...*, embora o «poema da pedra» tenha provocado mais polémicas e ironias do que o «José». Este no entanto já deu azo a uma paródia tão tola como a de Petrarca (!) Maranhão:

E agora, Drummond?

Com a pena na mão
quer chamar a fama
seduzir a glória,
mas não existe cama.
Quer lançar-se ao vento
mas o ar parou.
Quer gozar do amparo
governamental,
mas o «deus» de outrora
foi-se para o «astral».

Mas a popularização do poema, e em especial do verso-refrão «E agora, José?» — questão sem resposta que traduz uma situação-limite, ou a crise de um presente pesado, ou a angústia de um futuro incerto para o José (Ninguém) que todos somos — não se ficou pelo Brasil. Em Portugal ela pode ler-se desde os títulos de jornal (Piteira Santos: «E agora, Eanes?» in *O Jornal* de 30.XII.1980; Joaquim Pacheco das Neves: «E agora José?» in *O Primeiro de Janeiro*, de 19.XII.1980 — título igual ao de um fundo do mesmo jornal no dia 23/X/1980) até ao título do livro de José Cardoso Pires (*E Agora, José?*, Lisboa, Moraes, 1977), desde a citação simples de um verso, por exemplo no final do prefácio a *O Nosso Amargo Cancioneiro*, de José Viale Moutinho, ou de vários versos e estrofes, por exemplo no artigo «E agora?» de João Conde Veiga (in *O Primeiro de Janeiro* de 24. V. 1979) até à citação complexa, «incorporada», como a da «Glosa» de Sena.

Diga-se no entanto que Sena já não foi o primeiro português a usar o poema de Drummond num poema seu. José Gomes Ferreira publicou em *Elétrico* (1956; mas os textos datam de 1943, 1944 e 1945) um poema que começa com a epígrafe «E agora, José?» seguida do verso — resposta: «Agora, apodrecer».

Inspirado neste poema e no de Drummond, um outro poeta que não se chama José, mas Casimiro — Casimiro de Brito —, publicou no livro *Jardins de Guerra* (1966) o poema «Terceiro José», que aliás segue o «José» drummondiano bem mais de perto do que o poema de José Gomes Ferreira:

Mas onde a porta,
a planura do mar,
mas onde o ciclone
para o mastigar?
Você é duro, José.
Já não sabe cantar.

Mas você não morre:
é de barro, é de pedra,
vai depressa, a galope
e o sol quase a nascer.
E agora, José?
Agora, apodrecer.

Caríssimo Drummond, impõe-se realmente a publicação da «biografia» deste outro poema, que faz parte não só da literatura brasileira mas também da portuguesa. Mais: que faz parte não só das nossas literaturas mas também das nossas vidas.

Stephen Reckert contra a gralha

Tínhamos prometido a Stephen Reckert que a revisão da sua nota de leitura a *Camões e a viagem iniciática*, de Helder Macedo, não seria incomodada em voo rasante pelas omnipresentes galhas, esse flagelo dos jornais. Vã promessa: «A viagem no texto. A viagem do texto.», *review* publicado no n.º 3 do «JL», de 31.3.81, p. 27, sofre da falta de uma linha no quarto parágrafo. Emenda em tempo: entre «transformada pela razão num «conheci-

mento e que os «diversos amores em que o amor se mani- há-de o leitor inserir que prefere 'verdades' a 'Verdade'». Dai, e só daí fica o texto legível.

A mão da redacção à palmatória amistosa do prof. Stephen Reckert, que no próximo dia 20 voa para Londres a ocupar o seu lugar na Universidade — em plena tormenta thatcheriana da compressão orçamental, que traz as escolas num susto.

O que a edição tem na manga

Da ficção à poesia, desta ao ensaio e ao documento: «JL» junta aqui algumas dezenas de títulos anunciados para breve ou mesmo já em distribuição mas ainda pouco vistos no comum das livrarias. A lista, dissemo-lo em idêntica circunstância há quinze dias, está longe de ser exaustiva, destinando-se tão-só à agenda do leitor.

Ficção e poesia

Ruy Cinatti, **56 poemas** (A Regra do Jogo); Regina Louro, **Pais e Lesbos** (A Regra do Jogo); Nuno Júdice (org.), **A poesia futurista portuguesa** (A Regra do Jogo); Manuel Rodrigues, **Novas peregrinações** (A Regra do Jogo); Dashiell Hammett, **O homem transparente** (A Regra do Jogo); Egito Gonçalves, **Os pássaros mudam no Outono** (Limiar); Políbio Gomes dos Santos, **Poemas** (Limiar); António Jacinto, **Poemas** (Limiar); Alves Redol, **Horizonte cerrado e Os Homens e as sombras**, reeds. (Publicações Europa-América); Hans-Helmut Kirst, **A felicidade não se compra** (Publicações Europa-América); J.R. Tolkien, **O Senhor dos Anéis — As duas torres** (Publicações Europa-América); Vergílio Ferreira, **Um escritor apresenta-se**, org. Maria da Glória Padrao (Imprensa Nacional); Luís de Camões, **Lírica, III**, org. Maria de Lourdes Saraiva (Imprensa Nacional); Vinícius de Moraes, **O operário em construção e outros poemas**, reed. (Publicações Dom Quixote); Dominique Lapierre e Larry Collins, **O 5.º cavaleiro** (Li-

vraria Bertrand); Teolinda Gersão, **O silêncio** (Livraria Bertrand); Jorge de Sena, **40 anos de servidão**, reed. (Moraes); Alexandre Vargas, **Vento de pedra** (Moraes); Ruy Belo, **Obras completas, I**, org. Joaquim Manuel Magalhães (Editorial Presença); Joaquim Manuel Magalhães, **Os dias, pequenos charcos** (Editorial Presença).

Ensaio

Michel Baniard, **A Alta Idade Média Ocidental** (Publicações Europa-América); Desmond Morris e outros, **Os gestos — suas origens e significado** (Publicações Europa-América); Manuel Maria Carrilho (ed.), **Filosofia e Epistemologia - III** (A Regra do Jogo); Joaquim Manuel Magalhães, **Dois crepúsculos** (A Regra do Jogo); Miriam Halpern Pereira, **A política de emigração em Portugal** (A Regra do Jogo); Leite de Vasconcelos, **Religiões da Lusitânia**, reed., três volumes (Imprensa Nacional); Fernando Cristóvão, **Maria de Dirceu** (Imprensa Nacional); João Gaspar Simões, **Crítica IV** (Imprensa Nacional);

Oliveira Martins, **Temas e questões**, antologia prep. por Guilherme de Oliveira Martins (Imprensa Nacional); Álvaro Salema, **Tempo de leitura** (Moraes); Pierre Maillet, **O crescimento económico** (Moraes); Jorge Dias, **Rio de Onor**, reed. (Editorial Presença); J.A. Silva Dias, **Os Descobrimentos e a problemática cultural do século XVI** (Editorial Presença); Erwin Panofsky, **Renascimento e renascimentos na arte ocidental** (Editorial Presença); Alves Costa, **Eric Von Stroheim** (Afrontamento); Marielle Christine Gros, **O alojamento social sob o fascismo** (Afrontamento); A.J. Ayer, **Hume** (Publicações Dom Quixote); e Emile Noël (org.), **O Darwinismo hoje** (Publicações Dom Quixote).

Memórias e correspondência

Alexandre de Gusmão, **Cartas**, org. André Crabbé Rocha (Imprensa Nacional); D. Francisco Manuel de Melo, **Cartas**, ed. integral, org. Maria da Conceição Quadros (Imprensa Nacional); e Vitorino Nemésio, **Quase que os vi viver** (Livraria Bertrand).

Os fantasmas de García Márquez

Há um mês a organização guerrilheira colombiana M-19 lançou uma ampla ofensiva militar nas zonas selváticas do Sul do país, não longe da fronteira com o Equador. Foi um malogro: fala-se de quinze guerrilheiros mortos e mais de setenta capturados, entre eles dois dos chefes históricos do Movimento, Carlos Toledo Plata e Rosemberg Pabón. Mas as consequências foram espectaculares: o Governo de Quito interveio para entregar ao de Bogotá duas dúzias de guerrilheiros asilados no seu território; a Colômbia suspendeu as relações diplomáticas com Cuba, acusando-a de ter treinado e armado a guerrilha; e, como em ricochete, o famoso romancista Gabriel García Márquez pediu em Bogotá a protecção diplomática da Embaixada do México e refugiou-se neste país, perseguido, segundo disse, pelas autoridades militares colombianas, facto que o Governo nega.

É possível que o gesto do escritor se destinasse muito simplesmente a lembrar que também no seu país acontecem coisas graves. Porque entre a sangria incessante da América Central e as pompas cerimoniais das ditaduras militares do Cone Sul, instaladas para a eternidade, a Colômbia tem um rosto de democracia exemplar.

Amnistia ou amnésia

Realmente a Colômbia é governada ininterruptamente, desde há anos, por presidentes civis: existe um Parlamento, fazem-se eleições livres, embora pouco concorridas; e há liberdade de Imprensa. Mas ao mesmo tempo o país vive desde 1956 em estado de sítio, a repressão sindical e campesina é bastante grande e o poder dos militares, já de si considerável, cresceu assombrosamente nos dois anos e meio de Governo do presidente Turbay Ayala, em particular graças ao chamado «Estatuto de Segurança», que transfere inúmeras competências dos tribunais civis para os juizes militares. Desde a sua promulgação, em finais de 1979, tornaram-se rotina as denúncias de torturas e mesmo — num par de casos — de assassinios nos quartéis.

Enquanto foram exclusivamente rurais, a guerrilha e a repressão, se bem que endémicas, não eram muito visíveis. Mas o aparecimento, anos atrás, do grupo urbano M-19 converteu-as em notícia inclusiva para a Imprensa internacional, mercê de umas quantas acções de grande espectáculo: o roubo de sete mil espingardas de um quartel do Exército na noite de Ano Novo de 1979 ou a prolongada ocupação, há um ano, da Embaixada da República Dominicana em Bogotá com cinquenta diplomatas lá metidos, entre os quais o nuncio da Santa Sé e o embaixador dos EUA.

Contra a opinião dos militares, partidários de recuperar a Embaixada pela força, com todas as suas consequências, o presidente Júlio César Turbay Ayala negociou com o M-19 uma saída sem sangue. E pouco depois o seu partido (Liberal) propunha ao Congresso uma Lei de Amnistia bastante generosa para os vários grupos insurrectos em armas. O M-19 de princípio aceitou-a, mas não assim as guerrilhas campesinas das FARC (Forças Armadas

Revolucionárias Colombianas) ou de outras organizações mais dizimadas, como o ELN (Exército de Libertação Nacional) e o EPL (Exército Popular de Libertação).

No entanto as pressões militares foram diluindo a proposta de amnistia até deixá-la convertida numa caricatura: não se aplicaria nem aos guerrilheiros já julgados e a cumprir condenação, nem aos que, presos, aguardam julgamento, nem ainda aos que tenham participado em «delitos de sangue». Quer dizer, não se aplicaria praticamente a ninguém.

Dunkerque na Colômbia

Em resposta a essa «amnistia», que considerou como uma burla inaceitável, o M-19 iniciou a sua recente grande ofensiva. Uma expedição de 180 homens desembarcou no litoral colombiano do Pacífico, apetrechada com armamento moderno: morteiros, bazucas, metralhadoras pesadas — um salto qualitativo que traz preocupadíssimos os militares, habituados a uma guerrilha armada de velhas «Mauser». Depois da tomada da povoação de Mocoa e do fracasso do ataque a Puerto Asís (onde se encontram as instalações da Texas Petroleum Company), o Exército respondeu com milhares de homens, aviões e helicópteros. Não é boa terra para tanques.

Consumada a vitória, os militares anunciaram que os guerrilheiros capturados tinham reconhecido haver-se treinado em Cuba durante vários meses, para dali passarem ao Panamá, onde adquiriram as armas no mercado livre. (Diz-se que García Márquez é acusado de ter participado nesta transacção). E veio então a suspensão — não ruptura — de relações diplomáticas.

Cuba negou a sua participação, qualificando de «cínicas» as explicações colombianas. E na realidade surpreende um pouco que Havana, no seu crescente isolamento continental, tenha querido intervir nos assuntos internos de um dos raros países relativamente democráticos da zona, coisa que não fazia desde os anos 60. Nos últimos cinco anos, e após quinze de bloqueio imposto pelos EUA, a Colômbia e Cuba vêm mantendo relações amistosas; não parece, pois, verosímil que as autoridades de Havana pretendessem arriscar-se a uma empresa guerrilheira pouco rentável. O presidente Turbay declarou que a suspensão de relações não obedecia a «motivos ideológicos» — quer dizer, à sombra de Ronald Reagan —, mas a actividades hostis dos cubanos. Prova desse facto é que Turbay acaba de concretizar uma viagem longamente adiada à URSS, e logo a seguir à China, para que pluralismo não falte.

García Márquez afirma que na confusa situação colombiana «às vezes os políticos não sabem o que está a passar-se com os militares». E isso explica, por exemplo, que o Governo possa dizer de boa-fé que não há qualquer perseguição contra ele enquanto as autoridades militares, com a «guerra» pelo seu lado, estão resolvidas a detê-lo. O presidente Turbay, no entanto, não parece compartilhar das mesmas inquietações — foi dar a volta ao mundo, deixando em casa os militares. ■

© Exclusivo «Cambio 16» — JL

RESPOSTA A MATILDE

de

FERNANDO NAMORA

“...Vêm na linha dos contos picarescos ou de certas estórias do inesperado em que Namora é mestre.”

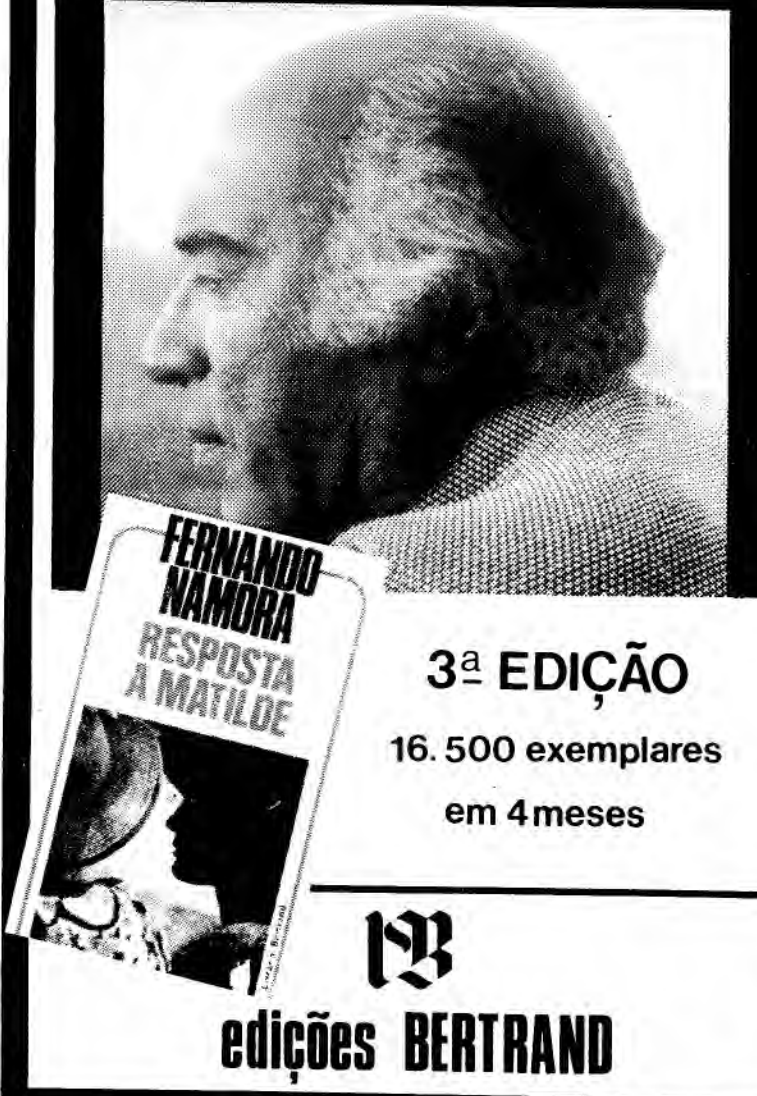
Urbano Tavares Rodrigues - Jornal de Letras, Artes e Ideias

“...Fernando Namora acaba de nos dar uma pequena obra-prima.”

Pericles Leal - Diário Popular

“É verdadeiramente o cume de uma obra.”

Carl-Gustaf Berglin - O Jornal



FERNANDO NAMORA
RESPOSTA A MATILDE

3ª EDIÇÃO
16.500 exemplares
em 4 meses

edições BERTRAND

Luís Rocha sobre "Cerromaior": "O ponto de chegada é que conta"

Maria João Duarte

Cerromaior, filme de Luís Rocha adaptado do romance homónimo de Manuel da Fonseca, tem estreia marcada para o próximo dia 24 no cinema Quarteto, em Lisboa. Uma vez mais o exibidor Pedro Bandeira Freire aposta abertamente no cinema português, e pode dizer-se que depois dos êxitos de **Manhã submersa** e **Kilas**, tem razões de sobejo para estar confiante com esta terceira aposta.

Cerromaior foi livro antes de ser filme. Do trabalho de Luís Rocha disse Manuel da Fonseca: em entrevista a António Tavares Teles na revista **Arte Opinião**.

«Eu entreguei-lhe esse livro porque vi um outro filme nele. A fuga e, ao vê-lo, pareceu-me que, em situações onde normalmente o cinema pouco ajudado de técnicas, como o nosso, cai no ridículo, não há um momento nesse filme em que aparece ao de cima, descabeladamente, a «careca» da construção dessas cenas que noutros filmes nos fazem rir. Não há um segundo disso. Eu disse: Porra! Este homem tem mão! Isso não é fácil de fazer à escrita, nem em poesia, nem em romance, nem em cinema. E ele faz essas cenas com uma simplicidade, um sentido de síntese e uma austeridade notáveis. Por isso eu disse: este tipo pode falar do alentejo, que tem isso tudo, não é?»

E mais adiante afirma ainda o escritor:

«A sensação ao ver o filme foi a de ver uma coisa inédita. Não a que eu escrevi, mas uma outra, que eu poderia ter escrito. Não vejo o meu romance ali. Vejo qualquer projecção dele que eu não escrevi. E isso torna-me aderente ao filme como quem vê uma coisa nova. Afinal, eu poderia ter escrito assim. Isto, para mim, é o máximo da crítica que eu posso fazer ao filme.»



Carlos Paulo, do elenco da **Comuna**, está no «cast» de **Cerromaior**, o filme homónimo do romance de Manuel da Fonseca

«Não sei se mereci o livro de Manuel da Fonseca»

O livro é de Manuel da Fonseca, o filme é de Luís Rocha. Da relação entre livro e filme, das preocupações de Luís Rocha ao adaptar o livro ao cinema, disse o realizador ao «JL»:

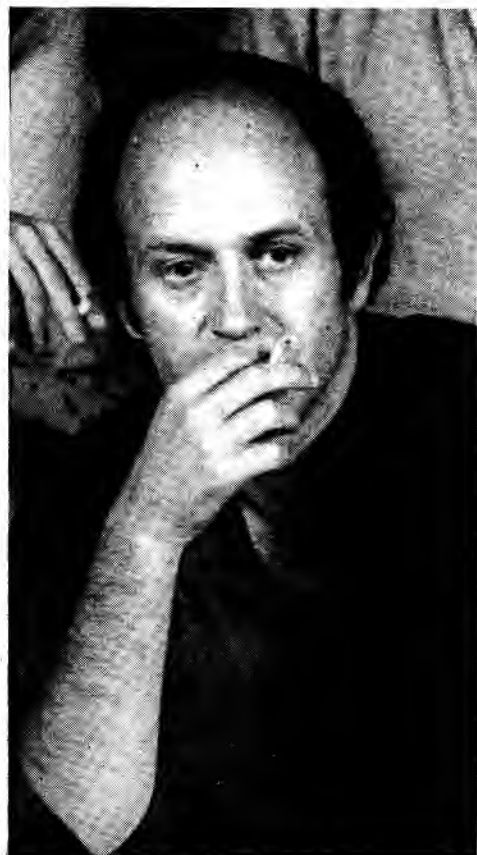
«O livro foi o meu ponto de partida e é sabido que, em arte, o que conta é o ponto de chegada, o resultado final. Neste caso beneficieei de um material já de si riquíssimo: o livro de Manuel da Fonseca e o Alentejo. Não sei se os mereci, pois o filme é sem dúvida uma pessoalíssima visão de ambos. Não me preocuparam questões de fidelidade e montei uma obra minha. Fui fiel apenas a mim próprio. Se errei é culpa minha. Mas, se eventualmente aceitei, então, sim, devo-o também ao Ma-

nuel da Fonseca e ao Alentejo. A minha preocupação maior ao fazer o **Cerromaior** foi ser autêntico, expressar-me o mais profundamente que sou capaz, aqui e agora, sem querer agradar a ninguém em particular, e muito menos a todos em geral. Respeitei o livro na exacta medida em que sem o livro eu teria feito outro filme. Trata-se de uma «lapalissada» que serve para afirmar que respeitei o livro na exacta medida em que me respeitei como autor. Creio que é a melhor homenagem que posso fazer ao Manuel da Fonseca.»

«Não me preocupam as modas»

Um livro que é um clássico do neo-realismo, um filme feito em 1980. A opinião de Luís Rocha:

«Tenho 33 anos e guardo do neo-realismo a memória comovida de algumas das obras ca-



Luís Rocha: «Faço cinema nos anos 80»

pitais da minha adolescência. Nada mais. Faço cinema nos anos 80. Não me preocupam as modas nem as correntes estéticas. Faço como sei e vivo e sinto no meu tempo. Culturalmente preocupa-me a cultura portuguesa num momento em que nos querem fazer ser mais europeus do que nunca (ou brasileiros...). Nada tenho contra isso, desde que não me roubem o ser também e sobretudo português. O meu filme é, pois, um filme que tenta erguer uma imagem cinematográfica genuinamente portuguesa, a partir daquilo que a realidade e a História do nosso país têm de mais intimamente seu (nosso!). Tem sido esse o meu trabalho e o da maior parte dos meus colegas. Cada um pelo seu próprio caminho, cada um com a sua voz particular, creio que todos trabalhamos mais ou menos no mesmo sentido. **Cerromaior** é uma minha contribuição, como cineasta, para a identidade própria da cultura portuguesa. ■

Garcia Barreto: quando a Amadora era outra

Rogério Rodrigues

«Comecei a escrever poemas. É assim que muita gente começa. Depois larguei.»

Está a acabar o curso de História, mas o seu universo não passa pela faculdade.

Garcia Barreto é hoje empregado na secção de produtividade e organização da CEL-CAT. Trabalha numa fábrica, estuda numa faculdade e escreve aos sábados, domingos e dias feriados no sexto andar dum prédio incaracterístico da Amadora, rodeado de cachimbos e claridade.

Tem 32 anos e a Editorial Caminho publicou-lhe, já em fins de Janeiro do presente ano, o romance **A Malta da Rua dos Plátanos**, na colecção «O Campo da Palavra».

Vê-se da janela a Amadora que já tem memória, embora curta.

«Foi aqui que nasci. Na Rua dos Plátanos, agora Diogo Bernardes.»

Regressado da guerra — o tempo da sua geração passa por África —, trouxe consigo, não o futuro, mas o passado, um certo mergulho nas origens.

«Comecei a pensar nas crianças depois de vir da guerra.»

E daí edita três livros: **Botão procura casa** (Plátano Editora), escolhido pela Direcção-Geral do Ensino Básico para figurar nas bibliotecas escolares; **História das três janelas e outras histórias** (Plátano Editora); e **NA-NU que estudava num livro de pedra** (Editorial Caminho).

«Mande um original à Plátano. O António Torrado deu-me a mão. Ao fim dum mês chamou-me e disse: Ó pá, vamos publicar o teu livro.»

Os plátanos adormecidos

Há 20 anos ainda os plátanos eram melancolia e sombra nos bairros da Amadora. E as oliveiras fugiam à vista nos campos circundantes do Bairro de Janeiro e as figueiras,

austeras, resistiam ao prenúncio apocalíptico das máquinas.

«Os bairros dormitórios já começavam a aconecer.»

Garcia Barreto pegou nos putos da sua infância, com o olhar mortificado de quem viera da guerra, acontecera em Abril e permaneceu no seu terreno, que hoje é cidade, desorganizada, disforme e à procura de espírito e presença próprios.

«Quis dar um pequeno panorama da vida dos bairros e adultos da classe operária e dos problemas que tinham para sobreviver.»

Escreve Garcia Barreto na **Malta da Rua dos Plátanos**: «Nós éramos filhos de operários, alguns dos nossos pais só tinham a categoria de operários, alguns dos nossos pais só tinham a categoria de servente e, por conseguinte, o nosso mundo era outro. Nada de misturas. E para realçar bem a diferença, basta dizer que o pai da Becas possuía carro, tomava café no Central numa roda de cavaleiros bem educados e lia o **Diário de Notícias** todos os dias, enquanto os nossos pais se arrumavam pela Tasca do Tomé jogando dominó ou sueca e beberricando copos-de-três até toldarem a razão.»

São três os tempos que marcam a obra de Garcia Barreto — a malta da Rua dos Plátanos, a guerra que destrói a malta da Rua dos Plátanos, o 25 de Abril que recupera e consciencializa a malta da Rua dos Plátanos e a dispersa, homens feitos, família constituída, pela periferia da Grande Cidade.

Literatura militante?

«Quase todos os neo-realistas me influenciaram: a primeira fase do Namora, José Cardoso Pires, Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol, José Gomes Ferreira, também Garcia Márquez, Vargas Llosa, Hemingway, Somerset Maugham, Pablo Neruda.»

Um pouco a desordem, o que pode chegar, por empréstimo, por biblioteca, a quem começa a ganhar a vida aos 14 anos como empregado da Livraria Portugal. Escritores? «Eu conheci-os praticamente a todos mas eles não me conheciam a mim.»

África, África...

Logo no início do livro há cenas de alguém que é procurado e perseguido pela PIDE no bairro.

«Trata-se de Piteira Santos, que morou perto da Rua dos Plátanos. Ouvi contar muitas histórias sobre ele ao meu pai e ao meu avô. O meu avô falava-me dum senhor da República que tinha o bigodinho todo retorcido e que era pai do Piteira Santos.»

O livro acaba em Abril em páginas excessivamente comprometidas com o imediato.

«É agora?»

«Agora preparo um livro sobre a guerra.»
Título provisório: **As desventuras aventurosas dos rapa-malgas e companhia**.

«O Dinis Machado veio provocar uma espécie de viragem na malta. É um marco para novos escritores em luta com a problemática urbana. Depois dele foi o Lobo Antunes. E começa a surgir uma literatura sobre a guerra colonial.»

Garcia Barreto vive num meio onde nada acontece.

«As pessoas que me conhecem de pequeno vêm-me e dizem: olha o Barreto! Mas como é que vão ler o livro que eu escrevi? As pessoas que hoje compram os livros são as mesmas que os compravam antes do 25 de Abril. Apesar de tudo houve boa reacção na fábrica. Os operários têm comprado o livro às mãos cheias. Eu vejo-me aflito, e pertencço ao escalão médio, para comprar livros. Os preços são inacreditáveis.»

Está a acabar o curso. Trabalha com a mulher na investigação sobre buscas e rusgas no consulado de Sidónio Pais, sob o estímulo de João Medina. Mas continua a ir todos os dias à fábrica. Que lugar lhe resta?

«É um problema levado da breca. Para começar agora a dar aulas já tenho uma vida estabilizada. Além disso, quero continuar na fábrica. Sempre fui contra os escritores que se fecham numa torre de marfim. O escritor tem que actuar, tem que ter uma intervenção. É um cidadão como qualquer outro.» ■

ACABA DE APARECER

Código de Processo Civil

Anotado pelo Dr. José Alberto Reis Volume 3.º — Reimpressão

1 volume com 463 páginas . . . 550\$00

Estudo e projecto de revisão da Constituição

pelos Drs. A. Barbosa de Melo, J. M. Cardoso da Costa J. C. Vieira de Andrade

1 volume com 326 páginas . . . 450\$00

O computador, e a avaliação da aprendizagem

pelo Prof. Nicolau de Almeida J. Raposo

1 volume com 250 páginas . . . 320\$00

O corpo dos números reais — exercícios

pelo Prof. Eugénio Monteiro, Professor do Instituto de Engenharia

1 volume com 280 páginas . . . 320\$00

O argumento cinematográfico

por Ramiro Ramires

1 volume com 150 páginas . . . 150\$00

Pedidos à
COIMBRA EDITORA, LDA.
Apartado 101 — Telef.: 25459
3002 Coimbra Codex

Centenário de Béla Bartók: na Hungria, com emoção

Fernando Lopes-Graça

Pode-se certamente calcular não ter sido sem funda emoção que eu recebi o desvanecedor convite do Ministério da Cultura da Hungria para passar duas semanas em Budapeste, justamente por ocasião das comemorações do primeiro centenário do nascimento de Bela Bartók. Emoção justificada, creio eu, dada a minha conhecida admiração pelo grande mestre húngaro, em toda a sua rica e fascinante personalidade — o compositor genial, o pianista exímio, o folclorista eminente, o ardente patriota, o provado antifascista —, cuja arte e cuja figura, permita-se-me que o diga sem qualquer sombra de vanglória, julgo ter ajudado um pouco a conhecer em Portugal. E sem esquecer o quanto lhe devo na formação de certos aspectos da minha própria linguagem e estilo musicais, que, já se deixa ver, ficam léguas e léguas aquém do seu preclaro modelo.

Naturalmente que as comemorações bartokianas não se circunscreveram àquelas minhas duas semanas na capital húngara (na realidade tratou-se de três semanas; todavia, a primeira dessas semanas, de 16 a 22 de Março, foi ocupada por trabalho profissional — gravações de obras minhas e de Joly Braga Santos para a Discoteca Básica Portuguesa, a cargo da Secretaria de Estado da Cultura). 1981 é o Ano Bartók, segundo determinação da Unesco; e natural é que, na própria pátria do compositor, tal «ano» tenha uma mais lata amplitude artística do que alhures. Não sei, não pude averiguar, desde quando a figura do autor da *Cantata Profana* vinha ali a ser invocada; mas já bem antes de partir de Lisboa tinha notícia de algumas realizações no âmbito das comemorações do Centenário; e, a partir de 16 até ao meu regresso, a 5 de Abril, essas realizações sucediam-se a bem dizer diariamente, e por vezes até em locais diferentes

e com programas diferentes.

Budapeste tem uma vida musical surpreendente. Dois teatros de ópera, a pequena e a grande sala de concertos da famosa Academia de Música Ferenc Liszt, a sala do Vigadó e mais um ou outro local que não recorde, alimentam a grande paixão pela arte dos sons de uma cidade de dois milhões de habitantes. Orquestras de primeira qualidade, regentes famosos, quartetos de arcos célebres, como o Quarteto Tatrai, instrumentistas e cantores de perfeita formação técnica e estética, magníficos coros — tudo foi mobilizado para as celebrações bartokianas. Estas centraram-se, para assim dizer, no dia 25 de Março (dia natalício do compositor), num concertosolene na Academia de Música, a que não pude assistir, pois que à mesma hora se realizava no Teatro Erkel (uma das duas casas de ópera da cidade) a representação das três obras cénicas de Bartók, a ópera em um acto *O Castelo do Duque Barba-Azul*, o bailado *O Príncipe de Pau* e a pantomima *O Mandarim Maravilhoso* — obras que eu nunca tivera ocasião de ver no palco e que, sabendo-as em cena durante as comemorações, já em Lisboa havia manifestado ao embaixador húngaro (que foi quem gentilmente me transmitiu o convite do seu Governo) o meu grande desejo de não perder essa oportunidade única para mim. E foi, de facto, única, pelo alto nível de apresentação das três famosas criações bartokianas, cantadas, bailadas, tocadas, regidas e encenadas por artistas húngaros de primeira plana que deram, dessas criações, versões que se me afiguraram exemplares.

E, já que abordei o capítulo do teatro, não posso deixar de referir outro espectáculo fascinante, previsto no bem cheio programa da minha quinzena em Budapeste, que havia sido cuidadosamente estudado. Trata-se de uma sessão do Teatro Nacional de Títeres com quatro obras, não propriamente concebi-



Béla Bartók em 1909, fotografado durante uma viagem de estudo à Transilvânia

das por Bartók para tal fim, mas baseadas, construídas sobre música do mestre magiar: os *Dois Retratos*, para orquestra (1907-1916), a *Suíte de Danças*, também para orquestras (1923), as *Cenas de Aldeia*, já para piano, já para vozes femininas, com orquestra de câmara (1924-27/30), e a *Cantata Profana* (1930). Nunca imaginei que se pudesse levar a um tal grau de requinte, de poesia e de apuramento técnico uma representação desta natureza, na sua encantadora associação do actor vivo (usando embora máscara) com o «actor» articulado, o títere.

Não relatarei por miúdo os concertos bartokianos (no total ou em parte) que estavam previstos no meu programa: o recital de dois pianos pelos jovens e extraordinários virtuosos do teclado Zoltan Kocsis e Dezső Ranki; o concerto da excelente Orquestra de Câmara

de Budapeste com o Coro Feminino de Györi e o Coro Masculino do Exército; os recitais de piano de Ferenc Rados e de canto do soprano Ilona Tokody com o tenor Denes Gulias, todos artistas de grandes méritos. No programa estavam ainda previstos outros itens, dos quais só um tinha alguma relação com as comemorações bartokianas: a gravação que fiz na Rádio Húngara da II e V Suintes do meu *In Memoriam Bela Bartók* para piano, a par com uma entrevista para o novo noticiário musical da mesma Rádio. Depois, duas saídas de Budapeste: a primeira, uma visita ao Lago Balaton, com dormida na histórica cidade de Veszprém, onde assisti a uma excelente audição da *Paixão Segundo S. Mateus*, com esplêndidos solistas, a Orquestra Filarmónica e o Coro da Ópera de Budapeste, sob a direcção do afamado regente Andras Kórodi; a segunda, a Kecskemét, cidade natal do amigo e companheiro de Bela Bartók, o ilustre Zoltan Kodály, ocasião para uma visita ao famoso Instituto de Pedagogia Musical que tem o seu nome e que me deslumbrou pelas suas magníficas instalações e pela sua história no campo do moderno ensino da música.

Entretanto, assistência, na Academia de Música, a uma aula de Composição do prof. Soproni, onde (pasmai, pedagogos e escolas de música de Portugal!) uma jovem aluna mostrava e discutia com o seu mestre um exercício no estilo de... Webern). Ainda visita à casa-museu Bela Bartók, que, confesso-o, me deixou frio no seu bonito arranjo, sim, mas desabitada do calor e da intimidade do grande músico. Visita ao Arquivo Bartók, pobre de documentação pela dificuldade em reunir as peças mais valiosas (partituras, manuscritos, etc.) do espólio do compositor, em mãos dos editores ou retidas nos Estados Unidos da América, onde, como se sabe, o mestre húngaro veio a morrer (1945), e pobremente, no seu exílio voluntário, fugido ao nazismo imperante na sua pátria durante a Segunda Guerra Mundial. E, ainda, extraprograma, visitas a museus e exposições, dentre as quais uma bastante eloquente: a homenagem dos pintores húngaros a Bela Bartók, onde, entre as belas obras expostas, figurava uma litografia da nossa ilustre compatriota Vieira da Silva, casada com um conhecido pintor húngaro, Arpad Szenes, que também se achava presente na exposição com a sua «Hommage à Bartók».

E assim se encerra esta minha simples reportagem-homenagem a Bela Bartók no primeiro centenário do seu nascimento. ■

TV 15

A ideologia e as séries

José Vaz Pereira

Dallas e *Os Ropers* cada um no seu género, reflectem dois rostos diferentes da América. O primeiro, apesar dos seus particularismos locais, tem averbado um sucesso monstro. O segundo, com a sua filosofia bonacheirona, é francamente cómico. Pela sua irradiação, ambos provam a vitalidade agressiva das subculturas que não «têm complexos» em descer à vulgaridade.

Dallas lida com problemas de poder à escala familiar e isso é sempre apaixonante. *Os Ropers* observam, com indulgência, o vizinho que empata vizinho. Característica comum: uma certa eficiência (mais notória em *Dallas*), um discurso narrativo directo e sem complicações, e uma técnica de «despachar», de resolver o assunto em pouco tempo, que corresponde à essência do espectáculo televisivo.

Dallas tem algo de um «Western» no tempo da NASA. O esquema do pai autoritário, do filho mau, do filho bom e do filho proscrito, a trindade de mulheres mais ou menos sufocadas por um organograma paternalista, o culto das dinastias familiares, tudo isso funciona, ao nível emocional, com uma envolvimento muito directa. Depois, dentro de uma linha de continuidade, cada episódio é uma história com princípio, meio e fim. Dá a impressão de que nada se perde falhando um ou outro, mas, por eles serem completos em si mesmo, as pessoas desejam-nos ver todos. E depois estabelece-se o jogo: conseguirá J.R., homem sem vezes odioso, levar a sua avante? Ou Pamela, sua cunhada e intrusa no seio do clã Ewing, logrará escapar às intrigas e às armadilhas que lhe preparam?

Nos EUA a saga de *Dallas* começou em Abril de 1978, faz agora três anos. Com o correr do tempo passaria a ser a telessérie dramá-



«Dallas», o poder à escala familiar

tica com maior audiência ao nível nacional (de acordo com os célebres «Nielsen Ratings», que dizem, com a crueldade das percentagens, se um programa está em cima ou em baixo no aspecto de popularidade). Mesmo em todo o mundo, o simplismo de *Dallas*, que muitos considerarão primário e desprovido de subtilidade, encontrou eco, ameaçando mesmo o seu rival n.º 1, *Os Marretas* («The Muppet Show»), até agora considerado o programa mais popular a nível internacional.

No meio de manobras ilícitas, rivalidades e adultérios, a série tem a nostalgia das monarquias absolutas. Jock é o rei, J.R. o herdeiro contestado e os Ewings a casa reinante. Os

políticos funcionam dentro do seu esquema, ainda está para se ver os que são eleitos sem a sua protecção e o seu apoio. Clifford Barnes é oposição para provar, em certa medida, que o sistema existe. Os Ewings não têm soldados nem precisam. Petróleo e terras significam poder. Um imponente edifício em Dallas e o rancho Southfork (admirável espaço para TV) são os sinais exteriores, a imagem de marca desse poder.

A piscadela cúmplice

Os Ropers não conhecem o drama. Os seus problemas são mais corriqueiros, do dia-a-dia ou, principalmente, de fim-de-semana. Os argumentistas procuram tirar um partido risinho das pequenas catástrofes, invejas e obsessões da classe média americana. O êxito continua a ser o grande mito e todos queremos ser melhores (ou mais espertos) do que os nossos vizinhos. Em *Os Ropers* os homens defendem-se, com piscadelas cúmplices para a audiência, das tentativas das mulheres, dentro da tradição matriarcal, para dominarem a cena. Embora sob uma forma cómica, a misoginia não anda longe do deixa-correr da série, apesar de os homens aparecerem, à primeira vista, como as grandes vítimas das suas próprias manobras.

Ao contrário de *Dallas*, não há vencedores e vencidos. Geralmente, os «matches» são nulos como um empate ao «ping-pong» conjugal e a família não treme nos seus alicerces. *Os Ropers* são concebidos como divertimento e máquina de fazer rir, e conseguem-no. Mas a ideologia que espreita sob as roupagens da comédia não é 100 por cento inocente: vive-se numa sociedade tão perfeita que os grandes problemas são ir ou não com a secretária para umas férias em Acapulco ou arranjar um jardineiro no domingo à tarde.

Tal como as «télés» brasileiras, *Dallas* e *Os Ropers*, duas faces de uma realidade, são concebidos, planeados e executados como espectáculos de massa (um episódio decisivo de *Dallas* conseguiu, na Grã-Bretanha, pátria da BBC e das boas séries, o número impressionante de 30 milhões de telespectadores). E é dentro desse ângulo que devem ser apreciados.

Chuvvas de Abril

Em matéria de cinema temos amanhã, 15, uma estreia. Trata-se de *Uma criança está à espera*, o filme de John Cassavetes, produzido por Stanley Kramer. Relata a experiência de uma mulher (Judy Garland) que começa a trabalhar numa escola para crianças com problemas. Entre os intérpretes destacam-se Burt Lancaster e Gena Rowlands, que este ano ganhou uma nomeação para o «Oscar» da melhor actriz pelo seu trabalho em *Gloria*, também dirigido por Cassavetes.

Hoje, 14, será exibido, salvo mudança de programação de última hora, *Montparnasse 19*, de Jacques Becker, uma longa-metragem sobre o pintor Modigliani. Haverá oportunidade de rever Gérard Philippe, actor excepcional que recria na tela a figura atormentada de «Modi». Becker (1906-1960) foi durante muitos anos assistente de realização de Renoir. O seu gosto pelo pormenor, pelo plano minucioso, pela meticulosidade, juntamente com a sua visão realista, fez dele um dos cineastas franceses com mais interesse na época. Gostava de contar histórias populistas com o rigor de um grande clássico. O seu *Casque d'Or*, com Simone Signoret e Serge Reggiani, transformou-se num filme inesquecível.

No dia 18 a RTP-2 exibirá, de Frank Capra, *Do céu caiu uma estrela* («It's a Wonderful Life»), um filme produzido em 1946. Durante muito tempo denunciada como melodramática e panfletária, esta obra de Capra tem vindo, com o rodar dos anos, a ganhar particular ressonância no período de ouro de Hollywood (onde se alinham competidores de vulto, obras de excepcional classe) e nos estudos que se consagraram a esse período. *Do céu caiu uma estrela* é realmente Capra no seu melhor: polémico, reformista, liberal, ingénio e comovente, falando-nos do que seria uma pequena cidade se um homem de boa vontade não vivesse no meio dela e não se opusesse às manobras de um magnate local, convertido em tiranete.

No dia 25 de Abril veremos provavelmente a comédia de Manuel de Oliveira cujo título, de certo modo, tem algo a ver com essa data: *O passado e o presente*. Um filme irónico, mordaz, feito com grande distanciamento, marcou o progresso de Manuel de Oliveira a um cinema ambicioso e controverso que, por circunstâncias de vária ordem, deixara de fazer

Teatro na Caixa prepara Tchekhov

Depois de **Hipopótamos**, em 1973 e 1974, alguns trabalhadores da Caixa Geral de Depósitos voltam a reunir-se para fazer teatro — «teatro na Caixa». Com outros elementos e, necessariamente, outras perspectivas, outros modos de pensar o trabalho teatral: da difusão de textos dramáticos importantes até ao prazer de mostrar como é o teatro amador feito por quem teima em vencer condicionais de tempo e cansaço do trabalho quotidiano através do entusiasmo de preparação de um espectáculo.

Em digressão, e em Lisboa, para colegas ou público em geral, teremos em breve uma produção de teatro amador — a montagem de **Tio Vânia**, de Tchekhov, com encenação de Rogério de Carvalho. Contando com o apoio dos Serviços Sociais da CGD, esta actividade teve, no entanto, de ultrapassar uma dificuldade que toca todos os que pretendem fazer teatro: encontrar um local que não seja apenas um sítio de passagem de algumas pessoas durante um certo tempo. Instalado o Teatro na Caixa na Casa do Algarve sem que o trabalho avançasse, houve necessidade de procurar um lugar para fazer **Tio Vânia** e para «sonhar» outros projectos — exposições, teatro infantil, intercâmbio cultural — com que os elementos do grupo pensam continuar a sua actividade.

Surgiu assim um belo espaço que logo seduziu os membros do grupo e que estes pretendem habitar de múltiplas maneiras. Por isso ocupam muito do seu tempo construindo-o e, ao mesmo tempo que preparam o primeiro espectáculo, partem à descoberta das possibilidades que o espaço encerra. Em finais de Abril contam mostrar quanto dele já dominam.

Até lá trabalham um texto há muito eleito por todos, uma aposta no acto de dar a conhecer um texto do «profissional», um desafio à inércia e, agora, a vontade de mostrar como «Tio Vânia» se sente bem no palacete da Avenida da República.

Teatro Construção convoca festival

O teatro na província não é tanto que não tenha importância na actividade persistente de vários grupos, amadores e profissionais, por essas aldeias do interior fora. Um deles é a Associação Teatro Construção, com sede no lugar do Telhado, Joane (Famalicão).

Em Lisboa, possivelmente, ninguém ainda deu por ela. Todavia, grande número (milhares de pessoas ao todo) de habitantes de pequenas povoações do Norte viu teatro pela primeira vez com a Construção. (Mas, além da Construção, há mais: o TEAR, em Viana, o Teatro de Ensaio de Gaia, os Plebeus Avintenses, o Vida, em Gondomar, o TAL, na Vila da Feira, o Gruta em Viana também, a Centelha, de Viseu, a Juventude em Palco, de Guimarães, o Capoeira, de Barcelos, o Teatro Movimento, de Vila Real, etc. etc.. O «JL» procurará falar da importante acção cultural destas e doutras associações em regiões que são, mais que arredores, quase os antípodas da cultura que se faz em Lisboa.)

Para já uma notícia: a Associação Teatro Construção vai promover, durante o mês de Maio, o seu IV Festival (o IV!), que levará dezenas de grupos da província a localidades como Joane, Vermoim, Famalicão e Seide. Exposições de jovens pintores da região, um concurso de desenho e pinturas de crianças e adolescentes, música, folclore, conferências, etc., estão previstos paralelamente ao festival.

O Teatro Construção, que tem representado autores como Camilo Castelo Branco, Helder Costa, Jaime Gralheiro, Gil Vicente desde há seis anos, que igualmente promove o desporto e o campismo entre os seus associados, bem como programas de alfabetização, actua numa área onde, apesar das telenovelas, pode ser motivo de escândalo pôr um actor em cena a dar um beijo na testa de uma actriz (o actor faz de padre, a actriz de baronesa no «O Morgado de Fafe em Lisboa», de Camilo)... Escândalo tão grande que o grupo foi proibido de actuar por isso numa freguesia do concelho de Guimarães, onde a «cena» se passou. Porque, no interior, para «fazer cultura» não basta, às vezes, ser culto, é preciso também ter coragem.

“Criar uma, duas, três, muitas Culturonas”

Miguel Serras Pereira

«Chamava-se ela Marta», e ele — nem rico nem titular —, José. Eu ia à procura de saber melhor o que era e como passava a Culturona: foi assim que nos encontramos. Continuamos a encontrar-nos e a encontrar em redor cada vez mais. Quantas histórias semelhantes (encontros, reconhecimentos, descobertas de amigos e projectos, alternativas, mudanças de vida) terão acontecido, propiciadas por este grupo de artesãos e artistas, com qualificação ou sem ela, instalado num belo e velho edifício da Avenida D. Carlos I, em Lisboa?

O edifício, porém, está ameaçado de demolição, tendo esta sido já legalmente aprovada. E a Culturona vê-se hoje sob o risco de despejo sem contrapartida de espaço. Não se trata apenas de evitar a liquidação da Escola de Artesanato (que a Culturona também é). Trata-se de garantir a continuidade de uma busca, iniciada na extensão das actividades do grupo do Teatro Emarginato, visando outros modos de ocupação do espaço e do tempo quotidianos, da cultura, da cidade, da individualidade de cada um e do que nela é abertura para os outros.

«A prática do artesanato» — diz-me o José Manuel, presentemente um dos organizadores de trabalho — «está ligada à procura de novas formas de estar e viver. Há já bastante tempo que a recusa do sistema de organização social dominante se manifesta, de formas muito diversas e até contraditórias, num número crescente de jovens e não só. Tornar essa recusa positiva, torná-la afirmação de modos autónomos de viver e conviver, desde já praticáveis pelos interessados, é, no meu entender, a **necessidade histórica** a que a Culturona corresponde».

Do «desenrasca» à invenção

A partir da primeira Feira do Desenrasca, em Junho do ano passado, alguns dos participantes na iniciativa instalaram oficinas de cerâmica, pintura, carpintaria, fornos solares, tecelagem e música, «arrancando» com cursos de formação e pesquisa para artesãos e/ou artistas. Surge assim, sem programa prévio nem estatutos, uma nova fase do movimento, que o Teatro Emarginato de algum modo iniciara, aglutinando gente independente das promoções políticas da esquerda «clássica» (gente com ou sem efectiva militância anterior sindical ou partidária, conforme os casos), mas empenhada quotidianamente na busca e aprofundamento dessa experiência de libertação e da vontade de autonomia, que jamais sucumbe às tradições, degenerescências, der-



Este foi o Teatro Emarginato dos primeiros tempos, núcleo de onde arrancou a Culturona

rotas ou ilusões de qualquer modelo ou conceito de revolução.

Enquanto o José Manuel me fala da história da Culturona e da actividade da «sua» oficina de olaria (reiterando uma concepção do artesanato que «não é o regresso ao do século XIX e anterior, mas criação de novas formas de produzir e de novas relações com a produção, devendo integrar aquilo que consideramos hoje próprio da Arte»), a Marta, o José, a Luísa, o João Pedro e mais tarde o Luigi (decisivo animador do Teatro Emarginato), a Eduarda e a Isabel (também «organizadora de trabalho» do grupo), sublinham, cada um deles, aspectos diferentes e «singularizantes» da causa comum.

«Da Culturona, sobreviva esta ou não à grande ameaça exterior do momento, vai surgir outra coisa, vão surgir outras coisas. Há grupos ou tipos isolados que aqui chegam e daqui partem, por vezes em conflito com outros sectores do grupo, para outros lugares e actividades. Partem e alguns voltam pouco tempo depois, trazendo até outras pessoas e contactos... Outros instalam-se algures: por exemplo, um núcleo, reunindo alguns dos membros mais activos do Teatro Emarginato, instalou-se agora num monte alentejano perto de Évora, para experimentar outro caminho... Mas nem sempre é fácil tudo isto.»

«Como o primeiro amor»

Há quem acentue, enquanto falamos, as rupturas, divergências, fricções internas, e os impasses que estas provocam. Outros estão mais apaixonados pela comprovação da possibilidade de coexistência e confirmação multilateral (nem sempre pacífica embora) de atitudes existenciais diferentes. Todos, porém,

incluindo alguém que está a pensar afastar-se por uns tempos da plena participação no grupo, me fazem sentir e assumem a sua presença na Culturona como experiência decisiva e, por vezes, autenticamente «desenrascadora» frente ao pior, nas suas vidas.

«É como o primeiro amor» — explica o José Manuel, uma vez mais —, «que continuará vivo e a actuar sobre tudo o que vier depois, quer continue ou acabe».

Impossível, seja como for, fixar uma oposição entre o aspecto «sentimental» da Culturona e o seu aspecto interventivo. Das Feiras do Desenrasca às primeiras reuniões de homossexuais publicamente convocadas em Portugal, passando pelos comandos teatrais (que, por exemplo, em Novembro último, representaram na rua, frente a um ministério, o fuzilamento dos desempregados), sem esquecer os cursos artesanais em funcionamento efectivo, a loja-livraria aberta diariamente no rés-do-chão do edifício — a Culturona tem desempenhado um papel de animação cultural, de agitação cultural, indo extremamente longe e fundo.

«Qualquer pessoa que esteja interessada em trabalhar ao nível do artesanato pode aqui aparecer e juntar-se aos grupos já em funcionamento ou pôr em prática uma nova ideia, para a qual existam condições mínimas.»

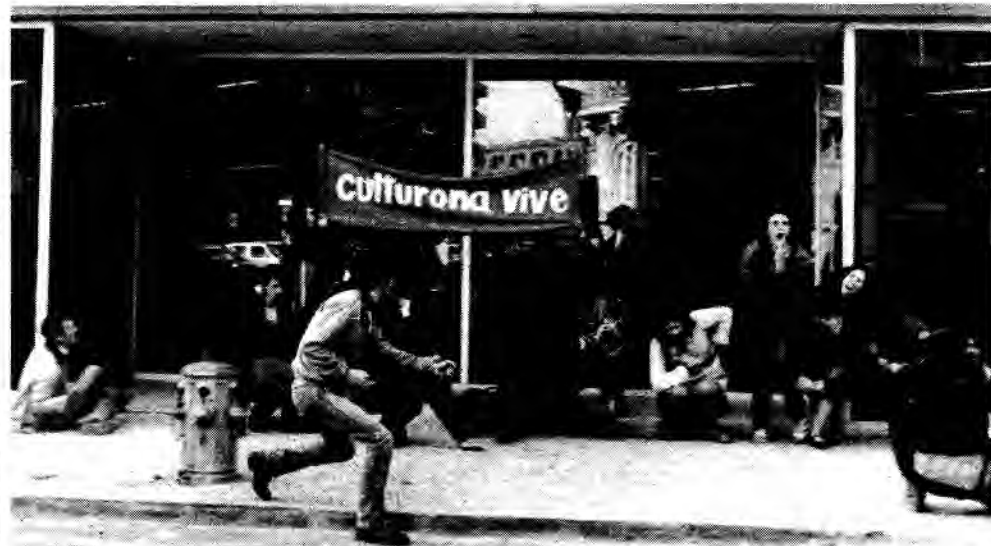
De resto, outros projectos existem: por exemplo de edição (já em curso). Enfim iniciativas de toda a espécie, que permitam, como alguém aproximadamente me diz agora, «reformular os problemas que se nos põem nesta sociedade, e dar um salto qualitativo no modo de nos relacionarmos com a cultura, a política, a cidade, o sexo, etc.».

Solidariedade e autodefesa

Uma e outra vez, no entanto, convém sublinhar que este espaço de abertura e ensaio de novas constelações entre os corpos, as coisas e as palavras tem de se haver agora com uma ameaça de morte, de liquidação física sumária. A obtenção de reconhecimento legal para a Escola de Artesanato já existente e em acção poderá ajudar a evitar o pior? É, em qualquer caso, insuficiente.

Não cabe aqui discutir os processos que permitam superar as irregularidades legais da actual situação. Seja como for, a Culturona precisa da solidariedade activa e inventiva de todos os que se sentem individualmente ameaçados pela condenação que o actual estado de coisas exerce sobre todas as experiências que, sem aceitarem bater-se no terreno de luta próprio do **Establishment** (a cena política clássica, estatal, nomeadamente), comprovam que a realidade social dominante não é a única e melhor possível, que é incapaz de impedir que a instalação permaneça e que, por outro lado, há sempre quem não se resigna à negatividade, ouse assumir-se como invenção e excesso.

Fala-se, ao que parece, em meios da «esquerda revolucionária», deste grupo como de um **ghetto**. Será uma razão para não sentir-se a própria casa a arder quando se preparam para o queimar? Por tudo o que fica dito, por tudo o que pude ver e pelo mais que o leitor destas linhas, indo à Culturona, poderá descobrir por e em si próprio, a solidariedade confunde-se neste caso com a autodefesa, e podemos estar certos de que defendendo este **ghetto**, esta escola de artesãos, esta oficina de artistas, ou como se queira, estaremos, cada um de nós, a defender a própria liberdade. ■



«Fuzilamentos» diante da sede da RTP, na Avenida 5 de Outubro: um público alarme para a asfixia do grupo

Curso de Teatro começa hoje

A Culturona resiste — e precisamente hoje, dia 14, enceta nas suas instalações da Avenida D. Carlos I um curso de Teatro dirigido por Luigi e João Grosso. Convite geral aos interessados para aparecerem. Um pouco de dinheiro no acto de inscrição. Espírito de aventura

no melhor dos sentidos, esse, sim, é indispensável.

O curso, com «aulas» às 18 horas, dura até sexta-feira, 17, terminando com um espectáculo no sábado. Muito provavelmente haverá participantes que vão ter lugar nele, o que será um bom fecho para a iniciativa. ■

O «travesti», que durante algum tempo foi entre nós apenas uma expressão menor de espectáculo (rapazes mais ou menos bonitos a encarnarem mulheres sempre bonitas) está agora a ganhar criatividade, raízes e corpo próprios.

Lydia Barloff: o anti-travesti

Fernando Dacosta

Despretensioso mas interveniente, ele começa, como manifestação viva e espessa, a fazer já parte da cultura marginal portuguesa. A boa, castiça revista topara-o, aliás, há muito, em números, em figuras de êxito memorável.

Radicalizando essa marginalidade, assumiu-se hoje por pistas de bares exíguos e condizentes onde a burguesia caseira o vai, mansarrona, deglutindo sem engulhos.

Do Parque Mayer galgou às esquinas rascas do Bairro Alto e, destas, aos arrabaldes chiques do Estoril, com incursões crescentes à Caparica, ao Algarve, ao Porto e à Madeira.

O picante da novidade pôde muito: era a transgressão permitida, a viagem às gaiolas mágicas, dos espelhos sem proporções nem referências. Reflectidas, raparigas coleantes tornaram-se depressa vedetas irrecusáveis no submundo penúmbreo e cúmplice da cidade.

«Travesti» à portuguesa

Os seus espectáculos profissionalizaram-se, aprofundaram-se, passaram a exigir autores, encenadores, técnicos e coreógrafos. Como o teatro comercial, ele transformou-se numa actividade planificada, rendibilizada.

«Scarlaty Club», «Finalmente Club», «Ronda Club» são o seu triângulo sagrado, o seu «zoo» turístico. Mas, também, a sua subversão.

A sua subversão.

No segundo daqueles clubes, José Manuel Rosado, um actor de talento e golpe de asa

ousou, com efeito, desmontar/remontar o conceito, a actuação, o significado, o objectivo do «travesti». Para isso serviu-se do humor e da crítica, da imaginação e da comunicabilidade. E criou um género com vida, palavras e riso autónomos. Um «travesti» à portuguesa, desbragado, chulão, sentimental. Lydia Barloff é dele/nele a expressão, a contidência.

«Assim como o Sam criou a figura do Guarda Ricardo, eu, José Manuel Rosado, criei a Lydia Barloff. É um «boneco», um personagem com características particulares que não tem nada a ver comigo. Concebi-o em termos de caricatura para poder criticar, para poder gozar um bocadinho e para que os outros gozassem também. Aliás preocupo-me sempre em que as pessoas que vão aos meus espectáculos se divirtam, que haja neles um clima de boa disposição, de alegria compartilhada.»

Ultrapassar o jogo sexual

Distanciado, o actor (que se destacou em peças como «A porta fechada» de Sartre, «A estalajadeira» de Goldoni, «O Príncipezinho» de Saint Exupéry) saboreia a receptividade do público, inesperada e crescente, para com o seu duplo-ficção que pode devorar-lhe, ameaça já, a sua individualidade-real.

«Tentarei que isso não aconteça, que não fique submerso pela Lydia Barloff. Terei cuidado... mas se ela atingir, como parece, os fins em vista, não me repugna nada dar-lhe até maior destaque. Em termos de espectáculo ela vai mais longe do que eu próprio. O ambiente de teatro está muito estratificado, enquanto o do «travesti» não porque é uma coisa ainda nova, diferente. Daí o sentir-me nele melhor, mais criativo. Aliás se for feito com dignidade, isto é, se se ultrapassar o jogo sexual, pode



As «Bruxas» ao ar livre, em pleno Rossio: meio escândalo e êxito completo

ter muito interesse. Lydia Barloff não é bonita nem está interessada em sê-lo. Isso criou-lhe dificuldades no início pois o público, habituado ao tradicional, pôs-lhe reticências. Mas foi apenas uma fase, há já outras pessoas que estão a procurar criar novos bonecos.»

«Dança das bruxas» é o «show» onde, no «Finalmente», pontifica Lydia Barloff, «clown» com apelido de paródia a um certo imaginário «vampírico» do Leste. O espectáculo, girândola de revista e circo, de piada directa e canção gravada, de monstros e beldades,



Lydia Barloff, criação de José Manuel Rosado, numa caricatura para poder criticar

des, de textos e de improvisos, jamais se leva a sério, a não ser no humor mordaz e carnívoro às plumas, lantejoulas, batons, seios, anéis, rendas, luzes, palmas, a não ser na invenção do mundo do delírio, do desmesurado.

O reino do fingimento feminino

Adolescentes esvoaçam protegidos/as à Lydia-mãe, Lydia-pujante que os vai amamentando na antropofagia do riso, enquanto os Marretas dilatam o «nonsense» e a provocação ricocheteia sobre o público ávido.

Os alibis funcionam nos dois sentidos, as ambiguidades tornam-se espirais de música, de vibração. É o reino circular do feminino, o fingimento do absoluto da mulher. «O homem, em termos deste espectáculo, não tem defesa, não dá para ser caricaturizado, é um elemento pobre, pouco expressivo. A mulher, sim, tem os gestos, os vestidos, as pinturas, as palavras, os requebros, os penteados, é inesgotável!»

A fragilidade dos valores (culturais, morais, sexuais, afectivos) é total. José Manuel Rosado joga nela a fundo, até à perturbação, à vertigem. A ruptura é, porém, habilidosamente evitada pelo humor, pela representação da representação. Daí o êxito do desafio, daí o «travesti» estar a tornar-se também espectáculo de intelectuais, daí — e por que não? — o interesse nele-aqui.

O burlesco da ternura

Desmanchada, palavrosa, malandra, Lydia Barloff é a inconveniência no «travesti», é o anti-travesti, a inversão do marialvismo português, o burlesco felliniano da ternura, o fado (entre)cortado de «rock», a sardinha assada com vodka.

Um lampeão, uma cantadeira, uma ruela, um ceguinho, um chulo, e o quadro desfaz-se à gargalhada, única maneira plausível de hoje, se sofrer a canção nacional.

Já que não existe de momento nada de novo, sobreviva então a anedota-amarga, o machão-fêmea, a cultura-in. Sobreviva a ideologia do corpo, a política da caricatura, a arte da chacota.

Lydia Barloff ao poder, que os «travestis» já lá estão!

Prémio de Ficção 1980 da Associação Portuguesa de Escritores



**EDITORIAL
PRESENÇA**

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

Crónica

Mário Eloy, retrato do bailarino

Mário Cláudio

Atravessamos as três ou quatro salas deste Museu Nacional de Arte Contemporânea, ainda hesitante, ao que parece, na definição de seus propósitos.

Deparamos com a grande tela, tão inesperada quanto escolar, e interrogamo-nos modestamente sobre o que mais nos interessa — o retrato do retratista Mário Eloy ou o do bailarino Francis Graça, encaixados ambos entre a falta de memória de quase todos e o revivalismo de alguns descobrimentos tardios.

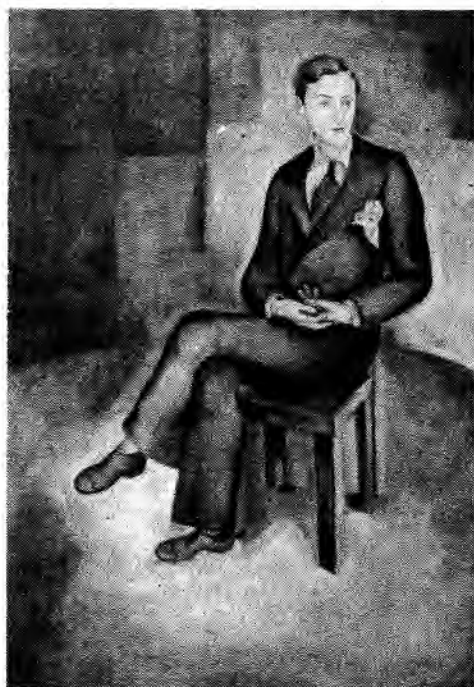
É o vulgar comentário de um artista sobre a figura de um outro, decidido entre azuis e verdes e cinzentos, com uma rápida mancha fulva de cabelos.

Mas isso bastará?

É também o quadro da inércia, da intrigante febre de ressuscitar dos mortos alguns vivos implacavelmente condenados à pena capital.

Essas mãos abandonadas, sem intenção nem regaço; esse lenço ao peito, mais *monchalant* que boémio; esse cezannesco fundo sem fundo, onde toda a coreografia se impossibilita — disto se levanta o nosso próprio retrato, visitantes interditos de um museu sem projecto.

Ele passa entre Austerlitz, a Pampilhosa e as duas guerras do século, com os figurinos e



«Retrato de Francis Graça», óleo sobre tela, de Mário Eloy (período 1930-1935)

cortinados de cena de Diaghilev enfardados em todas as fronteiras, as alocações de Ferro apontando uma direita baixa sem saída para qualquer bastidor.

Mas não é trôpego o bailarino, como não é o pintor Eloy, nem nenhum de nós que o retratamos aqui.

É certo que ninguém lhe denota o esdrúxulo músculo de Nijinsky, a imaginação de Fokine, a segura elevação de Nureyev, a demorada elasticidade de Baryshnikov.

Lembrar Francis ou Eloy, ou o casual visitante, é ainda, pois, lembrarmo-nos de nós.

O modelo tem o olhar espantado e ausente de quem, existindo hoje em dia, viaja por uma escada rolante, no passageiro limbo entre uma e outra terra firme.

O Francis de Eloy é, a seguir, este homem que avança ao longo da gare, em certa tarde de finalmente chuva, anónimo, sem cidade natal nem agregado doméstico.

Com quem falou? Onde veio? Qual o menu do seu almoço? Tudo isso o preocupa.

Faz mais, no entanto, do que o mínimo indispensável à celebridade paroquial — desde inventar danças populares a dirigir coristas, desde ser cartaz nas capitais da Europa a morrer quase só numa cama de hospital.

Vêm-no uma vez ainda, fora do palco, decaído já e sem patrono, a boca rudimentar, as sobrancelhas delgadíssimas, nem campino nem Odette, mas boneco-de-corda e ganso vulgar.

Voltemos, porém, a Eloy, isto é, a Francis, isto é ao nosso auto-retrato, isto é, aos utentes do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

E veremos esta aposta de sobrevivência à morte, que o encontraria não loiro, insolvente e escanzelado, supurando de quanto de crónico não deixou de grassar em Portugal: a distracção, o preconceito, o abandono, o insaciável culto dos falecidos a que este texto se associa.

Pelos dedos de Mário Eloy, haverá de ficar — é com ele o retratista e nós todos — vítima desse infundável enredo de leitaria esconsa. Mas a ele só pertencerá o branco de quanto é de seu ofício: o giz das marcas, o talco das tábuas de cena, o alvaide das faces, o gesso das sapatilhas.

Num país do bonançoso e requentado passado, será essa a circunscrita homenagem a Mário Eloy e a Francis Graça, a *tutti quanti*, ao acaso de uma fugida ao museu, entre uma sanduíche e um encontro de trabalho.

Para ambos, em sua sala recôndita, mal aquecida e vazia, o pretérito daqueles a quem se não confere o direito de votar no futuro. Lápide.



Daguerreótipo

Aquilino, Gualdino e Abel Manta

Separa-nos, sensivelmente, meio século desta fotografia em que se vêem (da esquerda para a direita) três amigos famosos: Aquilino Ribeiro, Gualdino Gomes e Abel Manta.

Aquilino foi apadrinhado por Gualdino Gomes o boémio, o grande contador de histórias, a língua acerada (a sua mesa no café era uma mesa de anatomia, como ele costumava dizer). Abel Manta foi o testamenteiro do espólio e memória de Gualdino Gomes, esbanjador de talento e personalidade injustamente (não actualmente: pois não escreveu praticamente nada...) de que em breve o «J.L.» conta poder dar largo e documentado conhecimento aos seus leitores.

De Gualdino Gomes escreveu Mestre Aquilino quando lhe dedicou o seu livro *Estrada de Santiago*: «A sua sombra, sr. Gualdino Gomes, é, se volto os olhos à retaguarda, uma das que encontro sobre os meus passos aprazi-

vel e tutelar. Vejo-o lá longe no meu começo, apadrinhando o *Jardim das Tormentas* com a astúcia e a bondade secreta dum filósofo da Eleia. Você que conhece todos os livros e ninguém vê com um livro, metera-o no bolso do jaquetão e dias a fio subiu o Chiado e desceu o Chiado, à espreita a imagem verde, flamante, que lhe alegria a capa. Por este meio singular e outros, alvoroçou a curiosidade dos que o conhecem — ia dizer, chamou a atenção da confraria em que capricha manter-se irmão leigo. Quando em Paris fui informado, enterneci-me. E, eu lhe digo, nessa circunstância, o impenitente perdulário do espírito, o amável zombador, que em si deslumbram, ofuscaram-se ante o homem de ânimo benigno, talhado dir-se-ia sobre um padrão de Anatóle. se espontaneamente, visceralmente não fora essa a sua índole, muito sua por obra e graça de Deus.»

Sartre de quem se fala extensamente nas páginas 8 a 11 deste «JL», seguiu desde a primeira hora a situação portuguesa criada pelo 25 de Abril. Este é talvez o último documento que nos mostra o seu empenhamento. Trata-se de um documento inédito, sobre o caso dos presos do P.R.P., e que hoje podemos revelar na íntegra.

Em 1979 Sartre interessou-se pelos detidos do PRP

Paris, 18 de Outubro de 1979

Senhor Presidente da República

Continuo a seguir com atenção e interesse a evolução da democracia no seu país, e tomei recentemente conhecimento da situação preocupante de quarenta detidos políticos do P.R.P., presos desde há dezasseis meses, e susceptíveis de beneficiarem da lei da amnistia votada pelo Parlamento português em Junho passado.

No décimo oitavo dia da greve de fome que iniciaram reivindicando a aplicação dessa lei, a saúde deles, e em particular a de Carlos Antunes, conhecido como militante antifascista activo no movimento de libertação de 25 de Abril de 1974, arrisca-se a ser gravemente prejudicada.

Na medida em que a resolução da situação depende apenas da autoridade de Vossa Excelência, penso que lhe será grato tomar as disposições necessárias para que ela ocorra o mais rapidamente possível, conforme o espírito humanitário e democrático da sua recente visita em França.

Na expectativa da sua decisão, peço-lhe que aceite, Senhor Presidente da República, a expressão da minha consideração

Jean-Paul Sartre



Sartre em Portugal, em 1975. Quatro anos depois, a sua última manifestação de interesse relacionada com acontecimentos no nosso país

Saramago: «Viagem a Portugal»

«Viagem a Portugal» é o título de um livro, profusamente ilustrado a cores, da autoria de José Saramago, que o «Círculo dos Leitores» vai lançar. O autor percorreu todo o país e trabalhou dois anos nesta obra que pretende ser «a história de um viajante que soube reflectir as imagens exteriores, os valores artísticos e as pessoas que constituem a verdadeira face da terra portuguesa».

Ou, como escreve Saramago na breve nota introdutória, «é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de objectividade e subjectividade».

...e os 10 anos do Círculo de Leitores

O lançamento deste livro, uma edição de 30 mil exemplares, (ao preço de 850\$00 para já; 980\$00 depois) integra-se nas comemorações dos dez anos do Círculo, integradas nas quais irão lançar ainda, em breve, um importante Cancioneiro Popular português organizado por Michel Giacommetti.

Anulada a homenagem a Óscar Lopes

Foi anulada a anunciada homenagem a Óscar Lopes por ocasião dos 40 anos da sua actividade literária. A notícia chega ao «JL» proveniente da Comissão Executiva da homenagem, que em comunicado anuncia ter recebido daquele professor, ensaísta e crítico «uma carta em que lhe solicitava a redução» do programa previsto a «simples encontros ou actos de convivência em termos de amizade ou cooperação cultural, sem qualquer carácter espectacular, panegírico ou oficioso (sessão solene, jantar comemorativo, medalha, espectáculo público ou comissão nacional de honra de personalidades relevantes)».

Segundo fontes que consideramos bem informadas, residiria neste último aspecto, e especificamente no facto de para a comissão de honra haver sido convidado o secretário de

Estado da Cultura, a razão de o homenageado ter tomado a posição agora conhecida. Entretanto, naquela sua carta, Óscar Lopes não se lhe refere, dizendo que «nas actuais circunstâncias tais manifestações o perturbariam de modo indesejável, além de que as sente como despropositadas, inoportunas e desajustadas ao seu modo de ser muito impessoalista».

Naquele comunicado a Comissão Executiva (a que pertencem Nuno Teixeira Neves, Egito Gonçalves e Arnaldo Saraiva, entre outros) escreve que «quereria satisfazer o pedido do homenageado», «mas, depois de ter dirigido convites às personalidades que integram a Comissão de Honra, não lhe é possível optar por essa alternativa», resolvendo assim «suspender a sua actividade».

Recorde-se que Óscar Lopes é um dos mais prestigiosos ensaístas e críticos literários portugueses, autor também — de parceria com António José Saraiva — de uma substancial **História da Literatura Portuguesa**. Sempre tendo lutado contra a ditadura e por ela sido perseguido, ensinou num liceu do Porto, e só após o 25 de Abril pôde ser professor (e, aliás, também director) da Faculdade de Letras naquela cidade. Óscar Lopes é ainda membro do Comité Central do Partido Comunista Português.



João Abel Manta: «Antes de mais nada sou um pintor. Comecei com os «cartoons»: por precisar de um certo tipo de intervenção»



José Cardoso Pires: desfolhar os álbuns de Manta é como que rememorar uma ficha do país

João Abel Manta — debate na Comuna

«Um pintor segundo o exemplo de Goya. Alguém que, como Goya, ou além de Goya, como Daumier, não resistiu à coragem de fazer o comentário político do seu tempo» — assim começou José Cardoso Pires por se referir à obra de João Abel Manta, e mais especificamente aos seus «cartoons» políticos, tema de uma sessão no passado sábado, no Teatro da Comuna.

Cardoso Pires deu ao público, que por completo enchia a sala do «casarão cor-de-rosa» da Avenida Calouste Gulbenkian, uma ampla e inteligente visão da obra de João Abel Manta como pintor, ilustrador e «cartoonista», sem esquecer ainda outros seus aspectos, incluindo a cenografia.

«Às vezes penso em João Abel, neste meu amigo de visão global e poliédrica, e vejo-o em dimensão renascentista» — afirmou o autor de «O delfim». «Ele que me perdoe a lisonja, mas vejo-o. Por vezes tem para mim os vícios aristocráticos e individualistas do espírito da Renascença, mas tem a imaginação, o rigor e a coragem que fazem a amplitude dos humanistas. Todas as técnicas e todas as expressões do nosso tempo o desafiam e **lhe são dele** enquanto traço e cor; toda a comunicação, todos os **Media** o provocam como partes duma exploração do homem global.»

Os álbuns de João Abel Manta editados por «O Jornal» — «Cartoons» e «Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar», de que se projectaram alguns desenhos, comentados também por Cardoso Pires — foram objecto da sua análise. Terminando o escritor por sublinhar que desfolhá-los «é como que rememorar uma ficha do país. É ir à História, aos infernos da Pide e da Censura para, em verdade e em grandeza, se saber a conta-corrente de um povo e da sua liberdade. Uma conta onde está para sempre averbado o nome de João Abel Manta para exemplo e gratidão do nosso tempo.»

Depois falou José Carlos de Vasconcelos, que sublinhou nomeadamente o significado exemplar da intervenção cívica, ao nível do «cartoon» ou da caricatura política, nos grandes meios de Comunicação Social, de um artista raro como João Abel Manta. Falou dessa intervenção antes e depois do 25 de Abril, dando a propósito um testemunho pessoal sobre diversos dos seus aspectos, e lembrando designadamente o processo e julgamento, em que foi seu advogado de que o artista foi vítima durante o fascismo, por causa dum «cartoon».

O director de «O Jornal» e do «JL» referiu-se ainda, além do mais, à excepcional colabora-

ção de João Abel nos dois, assim como a que deu ao «Diário de Notícias», logo após o 25 de Abril, quando também já tinha funções de direcção: «D.N.» de que João Abel foi, então, colaborador constante, de primeira página, com uma série de desenhos notáveis, e com uma importância e influência na época perfeitamente marcantes.

Seguiu-se o debate, com um aliciante invulgar e de certo modo inesperado: a presença de João Abel Manta, que sempre se furta a tais sessões, mas desta vez esteve presente. E do «debate-papo» que se seguiu regista o «Debate-Papo» o sentido fundamental de algumas das suas palavras:

Antes de mais nada sou um pintor. Comecei com os cartoons por sentir necessidade de um certo tipo de intervenção. Senti que devia fazer, tinha que fazer, alguma coisa contra o fascismo. E nesse sentido entendi dever ter este tipo de intervenção como artista, que me pareceu ser, no meu caso, a mais eficaz;

As «Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar», foram também uma espécie de libertação freudiana das figuras de Salazar e Caetano. O livro, que constituiu uma homenagem aos que lutaram contra a ditadura, pretende ser uma obra global, em que fiz uma espécie de recuos no tempo histórico português, situando Salazar no contexto e na evolução das instituições que em parte justificam o seu aparecimento;

A caricatura é extremamente eficaz para destruir qualquer coisa. Mas já é muito mais difícil fazer com que ela contribua positivamente para construir outra;

Considero o cartoonismo uma arma extremamente perigosa e por vezes excessiva. (...) «É um tipo de intervenção do artista plástico que acaba sempre por chegar a um beco sem saída pois, para ser eficaz, tem de ser imediatamente legível, o que a condiciona; assim, ao contrário da pintura, da ilustração, etc., não tem horizontes ilimitados;

Isto agora é uma gargalhada pegada, de manhã até à noite. (...) E resolvi, também por motivos egoístas (João Abel Manta respondia a um participante que lhe perguntava porque deixara de fazer caricaturas de intervenção política) retomar de uma maneira mais disciplinada à pintura, o desenho e até algumas «aventuras» que plasticamente me interessam na arquitectura. Considero, por outro lado que o que faço para o «JL» também é uma forma de intervenção que, ao mesmo tempo, me permite manter um cordão umbilical com a ilustração, o que me agrada.



Uma família de actores: uma das últimas fotografias de Elvira Velez, à esquerda, com sua filha Irene (a famosa Lélé, dos diálogos radiofónicos com o Zequinha, isto é: Vasco Santana), e o genro, Igrejas Caieiro

Elvira Velez, a última «característica»

Vítor Pavão dos Santos

«Relaxações em minha casa não admito! Lá deboches e porcarias, não, enquanto eu for viva!» — era assim que a terrível D. Patrocínio das Neves metia na ordem o seu sobrinho Teodorico Raposo, que ia manhosamente, acatando a hipócrita disciplina conventual daquela casa, ali ao Campo de Santana, com o olho guloso na choruda herança da titi beata.

Foi talvez a figura criada por Eça de Queiroz que mais palpitante de vida saltou para o palco, essa **titi** que Elvira Velez criou, na versão teatral de **A reliquia** que, em 1970, com enorme sucesso, animou meses a fio o Maria Matos.

Era dela que, à saída, o público mais falava e ela será talvez, de todo esse espectáculo, quem deixou uma mais forte impressão.

Então já à beira dos 80 anos, Elvira Velez fazia a sua última aparição no palco e concentrava, nessa **titi**, o vasto saber acumulado durante uma carreira teatral iniciada em 1913 e quase toda dedicada a um tipo de personagem dos mais típicos: a «característica».

Noutros tempos, quando os géneros teatrais estavam bem definidos, a idade contava pouco: podia ser-se ingénua até aos 50 anos, como a apaixonante Rosa Damasceno, ou então começar-se a ser característica antes dos 30, como foi o caso da genial Maria Matos.

Elvira Velez foi toda a vida uma característica. E a «característica» nunca mudava muito de peça para peça: ora era a sogra terrível, virando de pernas para o ar os lares mais har-

moniosos; ora a tia, solteirona ou viúva, mas sempre moralista, impondo regras implacáveis, quantas vezes ocultando uma frustrada aventura romântica que, subitamente, se dispunha a reassumir, numa serôdia e patética tentativa de recapturar a mocidade desperdiçada.

A «característica» era indispensável na farsa, na opereta, na revista. Eram sempre dela as gargalhadas mais sonoras, mas, não raro, puxava «uma furtiva lágrima».

Numa carreira de quase 50 anos, Elvira Velez, passando por todos os géneros alegres, misturada em elencos onde cintilavam os grandes nomes dessas épocas fartas em cómicos famosos, conseguiu impor a sua graça e a sua grande simpatia, passando depois, com êxito, ao cinema, à rádio e, mais tarde, à televisão, que a tornou popularíssima. Sendo sempre uma «característica» exemplar, dava ao público exactamente aquilo que o público esperava dela. Nunca desiludindo quem já a conhecia, não parando de atrair novos adeptos a rir com ela.

A sua presença era marcante, a sua cara bem vincada, a sua voz inconfundível. Morreu agora, com 88 anos. A queirozeana tia Patrocínio foi assim como que o seu testamento. Para que as gerações mais novas, e ignorantes desse antigo teatro submetido a regras bem definidas, pudessem ainda saber o que era uma «característica» dominando em pleno, o que era essa raça de sogras e titis de que ela foi a última representante e com ela parece agora extinguir-se em definitivo nos palcos portugueses.

Novo Abelaira, um «anti-romance»?

O Triunfo da Morte, de Augusto Abelaira, teve honra de lançamento, com cravos vermelhos na mesa, na Livraria Sá da Costa, no dia 10 de Abril corrente.

Fernando Namora, um dos primeiros leitores do livro, encontra-o «perturbador, em que as virtualidades literariamente subversivas do autor atingem o cume».

Braz Teixeira, secretário de Estado da Cultura, esteve presente, o Presidente da República também, por interposta pessoa, o capi-

tão António Ramos, e gente do mesmo ofício — Carlos Oliveira (tanto mais significativa a sua presença quanto refractário a acontecimentos deste género), José Cardoso Pires, Eduardo Prado Coelho, Vasco da Graça Moura, Nelson de Matos, Saudade Cortesão.

Augusto Abelaira, ligado a «O Jornal», e «JL» desde a primeira hora, cronista daquele, coordenador deste, tem já na forja mais duas novas ficções: **Em Abril águas mil** e **O bosque harmonioso**.

Serigrafia de Maria Velez

comemorativa do 25 de Abril

O Clube Militar Naval vai editar uma serigrafia de Maria Velez, comemorativa do 25 de Abril. O ano passado o Clube editou também, com a mesma intenção, uma serigrafia, essa da autoria de Vespeira, de que restam poucos exemplares, que podem ser adquiridos (preço: 1500\$00) apenas na sua sede, Praça Marquês

de Pombal, 2, ou na Livraria «O Jornal», no Centro Comercial Guérin, nos Restauradores.

As comemorações do 25 de Abril pelo Clube Militar Naval incluirão este ano, a festa que já é tradicional, na sua sede, na própria noite de 25, debates informais com conhecidos nomes do MFA, das letras, das artes, do jornalismo, etc.

O livro da quinzena

O socialismo morreu. Viva o socialismo

Segundo Alain Touraine, o modelo político da esquerda francesa não corresponde a qualquer realidade. (E o da esquerda portuguesa?). Assim, no seu último livro, *L'après Socialisme*, põe algumas questões decisivas. Nomeadamente: que formas de iniciativa política devem substituir os programas dos partidos que já só visam o reforço do Estado. «JL» apresenta aquela obra e extrai algumas passagens da sua tradução, que em breve será lançada em Portugal pelas edições Afrontamento.

António Fonseca Ferreira

L'après-Socialisme
Alain Touraine
Grasset, 1980

«O discurso político tornou-se um baile de fantasmas. Por favor, um pouco de luz para afastar estas sombras.

(P. 14)

Editado há cerca de um ano, *L'Après-Socialismo* (1) é, simultaneamente, um texto rigoroso, simplista, equívoco, salutar antes de mais.

Não se pretende, aqui, realizar a leitura crítica de um livro denso de reflexões sociológicas e políticas, arrojado em conceitos e propostas. É objectivo desta nota, tão somente, referenciá-lo, evidenciando algumas das questões que analisa e suscita.

Depois de vinte e tantos anos de crescimento económico e progresso técnico, no pós-guerra, o capitalismo mergulha, a partir de 1973, numa crise profunda, cuja saída não se anuncia próxima. O desemprego e a inflação, a degradação dos modos e quadro de vida (nem sempre do nível de vida), instalam-se e progridem. É bem patente o agudizar das contradições do modo de produção capitalista.

Aparentemente, a esquerda prepara-se para a resposta, para o aproveitamento de «condições objectivas» que, acredita-se, proporcionarão a conquista e o exercício do poder pelas «forças democráticas e populares».

Em França, na sequência do «grande choque» que foi Maio 68, é constituída, entre o PS, o PC e os Radicais, a «União da Esquerda». A opinião pública é conquistada, Mitterrand fica a menos de 1% da vitória, nas eleições presidenciais de 1974, a coligação progride, vence as cantonais de 1976 e as municipais de 1977. Em Paris, em reuniões dos estados-maiores, rotativamente nas sedes dos três parceiros, trabalha-se afanosamente, e sem sobressaltos, no acerto do programa de governo e na partilha das pastas ministeriais. As legislativas, na Primavera de 1978, estão próximas e com elas, parece adquirido, com a maioria na Assembleia, o governo.

Repentinamente estala a discórdia, abrem-se as hostilidades entre PS e PC, trocam-se acusações e insultos. O número de filiais das grandes empresas a nacionalizar é o pomo da divergência, dizem-nos. A derrota virá nas urnas, em Março de 1978, mas já estava traçada (decidida?), pelo menos desde Setembro de 1977, pelas direcções socialista e comunista.

Este insucesso da esquerda francesa segue de perto os do Chile e Portugal, acumula-se com o beco sem saída a que chegou a estratégia do Partido Comunista Italiano. Derrotas em condições e com pressupostos diferentes, sem dúvida, mas que não deixam de convergir num sentido-força: o *impasse* estrutural em que se encontram as forças de esquerda dos países capitalistas, nos inícios do último quartel do século XX.

A Leste, há muito que o socialismo-modelo perdeu o socialismo para restar modelo de outras coisas, tais como: do objectivo da

ditadura do proletariado se passa à prática da ditadura sobre o proletariado; se passa da abolição do Estado, como programa, para a realização da sociedade-Estado; de novas relações de dominação, com as mesmas (sob outras formas) relações de produção. Daí (e aí) há muito que não sopram os ventos da esperança.

Do arrebatemento ao vazio, da descrença à inquietação, do refluxo à «viragem à direita», é um percurso curto que a opinião pública e o eleitorado de vários países, as camadas sociais mais diversas, a juventude, trilham de forma que parece imparável. «A crise económica e política internacional reforça a necessidade de segurança e de protecção, acentua a rejeição das minorias, provoca a autodefesa, o medo da agressão e a procura de bodes expiatórios» (p. 22).

Alain Touraine convida-nos a uma reflexão que se pretende preventiva e heterodoxa, teoricamente inovadora e globalmente articulada. Com ele percorremos: a crise da sociedade industrial, dos seus valores e conflitos sociais próprios; a impotência das formas de pensamento e acção da esquerda convencional; a inadequação dos seus instrumentos organizativos e objectivos programáticos, concebidos para a transformação de uma sociedade que já não será a nossa; as novas contradições e actores emergentes na sociedade. Previne: «Se a determinação dos novos centros do poder tardar, cairemos na sua dependência. Ao contrário, reconhecendo-os a tempo, estaremos a apoiar os que começam já a combatê-los» (p. 110).

A sociedade pós-industrial

A revolução tecnológica, pela qual passam as sociedades ditas avançadas conduz-nos, na expressão de Touraine, a «sociedade programada», portadora de novas formas de produção de bens e culturais, diferentes relações e conflitos sociais. Esta é uma das teses estruturantes do pensamento do sociólogo francês.

O fenómeno da transição para a pós-industrialização vem sendo glosado por políticos e ensaístas de diversos matizes ideológicos. Está agora a merecer a atenção e o investimento dos senhores do mundo como, em prosa aliciante e arrebatada, no-lo demonstra Servan-Schreiber, no recente «Desafio Mundial».

Nascente, como o Sol, no Japão, sob o impulso dos «choques petrolíferos» e dos fabulosos progressos tecnológicos dos últimos vinte anos, «a sociedade informática», como a designa o conhecido político e jornalista francês caracteriza-se pelo recurso intenso progressivamente generalizado, à electrónica. Acessível em complexos informáticos ou em portáteis microprocessadores, a capacidade de tratamento e transmissão de dados e informações apresenta-se, já hoje, susceptível de provocar «uma transformação fundamental, não só nos modos de produção e de consumo, mas nos modos de vida, na organização do tecido social, nas necessidades» (JJSS, p. 297) opinião coincidente com a de Touraine que analisa as alterações das formas de produção e de cultura, nessa mudança de sociedade, «...a partir do momento em que o investimento se aplica, não já à organização do trabalho, mas sim à própria capacidade de produção» (p. 117).

Mas, onde Servan-Schreiber visiona abundância, pleno emprego, realização integral do homem, harmonia social, detecta Touraine, sob o comando das tecnoestruturas e das potencialidades de manipulação cultural e genética, a extensão do campo das opressões e dos conflitos, sob novas formas e envolvendo novos actores sociais. «Entramos mais do que nunca, nos redemoinhos da luta de classes...» (p. 110), porque a nova sociedade «... nasce da estratégia de uma classe dirigente em procura de novos lucros e de uma saída para a crise que assinala a decadência da sociedade industrial» (p. 138).

Esquerda: Do socialismo ao estatismo

Enquanto a burguesia procura e prepara

activamente uma resposta para a crise a esquerda, os partidos que tradicionalmente a representam, encontra-se no *impasse*. Crise de militância, de democraticidade, negando-se a si próprios na função, que é a sua, de transformação da sociedade. Surgindo cada vez mais como o suporte e agentes do reforço de uma estatização castradora das liberdades e iniciativas, individuais e colectivas, cristalizadora das próprias relações de produção capitalista. Reportando-se à situação francesa, escreve o autor: «Desde há anos, a vida política da esquerda não é senão o interminável espectáculo das suas estratégias e rivalidades» (p. 12). O *impasse* a que chegaram as forças do socialismo, o desencontro entre as aspirações à mudança, das massas populares, e a acção dos partidos da

para o *Adeus ao Proletariado* e as cerimónias fúnebres do socialismo. As teses do autor atingem aqui a sua maior intensidade conceptual e implicações políticas. Todavia, a forma, frequentemente deturpada, como se utilizam as categorias marxistas (modo de produção tomado por formas da produção por exemplo), que servem de suporte à teoria do socialismo, a confusão que se estabelece entre este conceito e configurações históricas das lutas, levam a interrogarmo-nos sobre se não há troca de identidades, se não se estará a enterrar o doente, tomado pelo cadáver. Nas clínicas da teoria política, como nos hospitais, tal facto não nos surpreenderia.

A luta que continua, a esperança que renasce

Admitindo que as contradições e as lutas não teriam já a fábrica como lugar privilegiado, e os patrões e operários como actores principais, o autor, optimista, convida-nos a olhar à nossa volta e a examinar a «natureza económica da sociedade programada, as relações sociais de produção que a dominam e os movimentos sociais que as revelam» (p. 126).

Para o autor, na sociedade emergente as contradições fundamentais deslocar-se-iam do campo da produção para os da gestão e da cultura. A realização do lucro e reprodução do sistema, os potentes meios produtivos, impõem e possibilitam a criação de novas necessidades e consumos, de penetração extensiva e alienante, degradantes da relação do homem consigo próprio e com o meio que o envolve.

Mas eis que, contra «os aparelhos dirigentes das grandes organizações», a tecnocracia dominante, os modelos de conduta — «ideologia da normalidade» — que impõem, isto é, contra as novas opressões e classes dominantes, já irrompem largos movimentos de protesto e luta, os «novos movimentos sociais». «Do feminismo ao movimento das mulheres, da defesa de uma região em crise a um movimento de desenvolvimento regional autónomo ou de libertação nacional, do medo do nuclear à luta contra o poder nuclear...» (p. 165), seriam estes (e outros) movimentos, com particular realce para o movimento anti-tecnocrático, dispersos e descoordenados ainda, de «carácter múltiplo e mesmo contraditório», embora, os portadores de uma nova esperança. Apontados como o principal «actor colectivo» na sociedade pós-industrial, destinados a «desempenhar amanhã o papel que no passado foi o do movimento socialista», abrem, na opinião de Touraine, novos horizontes e métodos de acção política, prenunciando melhores resultados sociais e históricos. Com uma condição, previne-nos: que se preserve a respectiva identidade e autonomia, que sejam compreendidos e apoiados em vez de hostilizados, esquecidos ou utilizados pelos aparelhos políticos.

Aqui, diversas dúvidas nos assaltam: Como poderão estes movimentos sociais, para já «mistura confusa de utopias, de inovações culturais, de medo da mudança e de protestos radicais», tornar-se o motor determinante de transformação de uma sociedade na qual são tão poderosos os meios de dominação? Porque desaparecem, subitamente, as lutas operárias, se as formas de produção industrial não serão dissolvidas, de um momento para o outro, pela «nova sociedade»?

Mas, não tomemos este texto por aquilo que não é (não podia ser): a resposta a todos os *impasses* teóricos e práticos da esquerda. Encaremo-lo no seu exacto propósito e dimensão (conseguidos): abertura de novas pistas para a compreensão das realidades vividas e pressentidas, instrumento e estímulo para um debate político sem dogmas paralisantes, o tratamento de choque para a esquerda moribunda e teatral. «Chegou o momento do cair das máscaras, de romper os silêncios palavrosos e de reconhecer que o modelo político da esquerda francesa já não corresponde a qualquer realidade, a não ser aos interesses de alguns aparelhos» (p. 22). Isto aplicar-se-á, somente à esquerda francesa? ■



esquerda, tornados mudos e surdos ao movimento social, o seu funcionamento, são objecto de análise rigorosa e da crítica impiedosa de Touraine: «Os partidos que se reclamam do socialismo tornaram-se coligações políticas defensivas e, cada vez mais, agentes do reforço do poder de Estado» (p. 15).

Eis-nos chegados a uma questão-chave da maior actualidade: *Socialismo, via para a abolição do Estado ou o caminho mais curto para a transformação da sociedade em Estado?*

As forças de esquerda, nos seus programas, no discurso, ou na prática de governo invocam a intervenção do Estado como meio táctico para o controlo do poder económico, para a satisfação alargada das necessidades sociais, para vencer os obstáculos que o MPC opõe ao desenvolvimento das forças produtoras e à democratização da sociedade. Mas a história, os exemplos conhecidos, revelam que o Estado de meio táctico se transforma a breve trecho, em fim estratégico. Ele próprio obstáculo primeiro à ultrapassagem das relações de produção capitalista e à transição para o socialismo.

«Usado e pervertido», o vocabúlo e o projecto, pelas experiências autoritárias de Leste e sociais-democratas de Oeste, eis o socialismo, de bandeira de uma luta pela transformação da sociedade, travestido em nome do poder de Estado, de partidos ou programas. Nas transformações históricas dos meios e formas de produção, o autor colhe argumentos para a sua tese do esvaziamento actual da ideia socialista, para a caducidade da teoria-programa de Marx e Lenine. O socialismo foi a ideologia do movimento operário empenhado na luta contra os patrões da industrialização e das fábricas e pela utilização democrática das forças materiais, intelectuais e morais de produção da sociedade, presentes na sua fase industrial» (p. 15). Com o declínio e a ultrapassagem da sociedade industrial e a própria natureza das relações sociais de produção que, para Touraine, se altera, arrastando a diminuição da classe operária e o esgotamento do seu papel motor nas transformações históricas. Alain Touraine junta-se aqui a André Goez

Alain Touraine: extractos de "L'après-socialisme"

O projecto socialista

O pensamento socialista reconhece que os homens fazem a sua história, mas acrescenta imediatamente que eles não sabem que a fazem, o que equivale a dizer que não são os agentes mas apenas os instrumentos. Não existe portanto movimento socialista, união entre um movimento operário e uma acção política, senão por intermédio de uma filosofia da história e dos intelectuais seus portadores. O papel destes não é o duma categoria procurando duma forma egoísta defender os seus próprios interesses ou confiscar o poder em seu proveito, mas consiste em ligar a acção social e a intervenção histórica, a luta de classes e o poder de Estado.

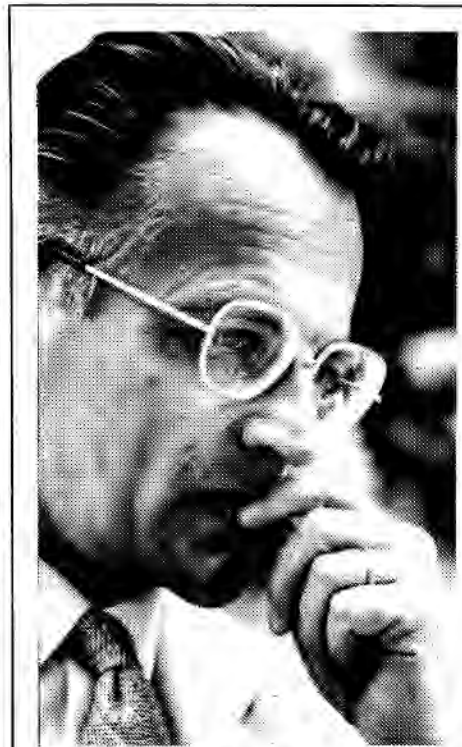
O socialismo é portanto a associação de três elementos fundamentais: a acção operária, a destruição pelo Estado dos obstáculos ao desenvolvimento económico, a crença no progresso natural das forças de produção. O primeiro pode dizer-se social, o segundo político e o terceiro ideológico. Associemo-los mais estreitamente uns aos outros: o socialismo é a acção de transformação da luta de classe operária em acção política ao serviço do progresso material e social. Verifica-se que o socialismo está historicamente ligado à sociedade industrial, na medida em que é nela e só nela que a acção de classe operária se situa no domínio da organização do trabalho e apela, para além desta, ao movimento natural das forças de produção.

O socialismo é inseparável da ideia revolucionária e, onde a mudança gradual duma sociedade parece assegurada, o socialismo desaparece em proveito dum sindicalismo progressista. Mas fala-se tão frequentemente e a propósito de tudo de revolução, que a expressão deve ser definida histórica e não doutrinalmente. A revolução é a associação dum movimento de classe popular e a destruição de um antigo regime. Foi Lenine quem mais claramente deu esta definição: ninguém escolhe, diz, entre uma via revolucionária e uma via reformista: onde existem mecanismos institucionais de mudança social, eles devem ser utilizados; é onde não existem ou já não existem que a situação é revolucionária. Na condição de que os golpes de Estado assim tornados possíveis sejam associados a uma luta de classes e através desta provoquem uma ruptura revolucionária: ligação que se não estabelece facilmente e que se produz sobretudo desde que rebente uma crise geral da ordem social, particularmente um pretexto militar que ameace o Estado, a sua soberania e o seu poder. Eis porque a história sempre nos mostrou a união entre a guerra e a revolução.

O socialismo não se define em si como um projecto político mas como resposta a uma necessidade histórica: se não triunfa, será a barbárie. Não é naturalmente revolucionário na medida em que não pode associar a defesa operária e a conquista do Estado senão em situação de crise geral do capitalismo.

A crise do socialismo

O inultrapassável horizonte do socialismo foi ultrapassado. Mas o que é que assim desaparece? Uma ideia, um período da história, uma força política? Afastemos rapidamente esta última hipótese. Nada do que precede significa que os partidos socialistas, socialdemocratas ou comunistas tenham chegado ao fim da sua carreira. A maior parte destas observações era já válida há cinco anos, em pleno período de ascensão do partido socialista. O facto é que, em compensação, os partidos de esquerda são mais embaraçados que ajudados pelo recurso à ideologia socialista, que é chegado o momento de darem uma outra definição de si próprios. Não se apresenta o partido comunista como o defensor da França pobre, e o partido socialista como o campeão da justiça, da liberdade e do progresso, programa apesar de tudo aceitável por socialistas mas que não lhes pertence propriamente? O fim do socialismo é a desapareição de um modo de acção política, dum tipo de ligação dos valores entrançados, os interesses ou os movimentos sociais e a acção propriamente política. Ligação livremente fundada, na qual a história legitimaria o Estado ou o partido que quisesse tornar-se Estado que legitimaria a



Com 55 anos, Alain Touraine é um dos mais importantes sociólogos franceses, sendo o seu trabalho teórico fundamental para o conhecimento das categorias sociais que estruturam a sociedade contemporânea.

Partindo do princípio de que a sociologia é essencialmente o estudo das relações sociais, Touraine considera que a sociedade se produz, ou seja, se institui e se cria, através das suas lutas, e que é a própria dinâmica dos conflitos sociais, produzidos, em última análise, pela tentativa de apropriação da história, quem define o sentido histórico da sociedade. Daí que defenda que o sentido dos comportamentos dos actores sociais deva ser explicado pelas relações sociais em que estão empenhados, e não pela sua própria consciência ou pela situação em que se encontram.

Deste modo, Touraine recusa a existência de qualquer motor exterior à acção social, seja ele Deus, o Progresso ou o Desenvolvimento das forças produtivas. É por isso que se pode dizer que a sociologia de Touraine, tendo por base o pensamento de Marx, se constitui contra o historicismo marxista (incluindo o princípio de que é a instância económica a determinante) e contra o funcionalismo sociológico.

Da sua obra salientamos os seguintes títulos: *La Civilisation industrielle*, NLF, 1961; *Sociologie de l'action*, Seuil, 1965; *La Conscience ouvrière*, Seuil, 1966; *La société post-industrielle*, Denoel, 1969; *Vie et mort du Chili populaire*, Seuil, 1973; *Production de la société*, Seuil, 1973; *Pour la sociologie*, Seuil, 1974; *La société invisible*, Seuil, 1977; *La voix et le regard*, Seuil, 1978 (balanço teórico e metodológico); *Lutte étudiante*, Seuil, 1978; *La mort d'une gauche*, Galilée, 1979; *La prophétie antinucleaire*, Seuil, 1980. O seu livro *L'après-socialisme*, publicado também em 1980, é a primeira intervenção política sistematizada de Alain Touraine — que foi um dos mais entusiásticos apoiantes da hipótese de uma candidatura de Michel Rocard.

acção social.

O alfa e o omega do socialismo era o partido, onde o movimento da história, a intervenção do Estado e a luta operária se uniriam ao ponto de ele se tornar o juiz das ideias, o senhor da força e o patrão da economia. Na parte do mundo em que o socialismo nasceu, uma das razões da sua decadência é precisamente a recusa dessa unificação dos poderes e a força do apego à democracia, definida com uma brevidade perfeita por Giovanni Sartori como poliarquia electiva. A maioria das correntes de opinião que pouco a pouco mudam a nossa cultura política apelando à separação das componentes da acção política e são portanto essencialmente hostis ao Grande Partido: movimentos sociais que se recusam a recorrer à intervenção do Estado e pelo contrário procuram limitá-la; iniciativas políticas que visam reforçar a democracia local; temas culturais que, longe de qualquer filosofia da história, falam mais de comunicação que de forças de produção, de identidade que de divisão do trabalho. Face a esta escalada de uma nova cultura e de novas formas de acção política, o socialismo já não é um conjunto de ideias, de forças políticas e de interesses sociais, mas um simples programa de governo.

A sociedade programada

Na sociedade programada, não é o estatuto profissional que é determinante, mas a relação com a organização e sua gestão. A distinção entre empregados e operários, por exemplo, já não terá muito sentido. Melhor seria distinguir os tecnocratas, que participam na definição dos fins da organização; os tecnocratas, que escolhem, controlam e impõem os meios de os atingir; o conjunto dos operadores que não participam na definição dos fins nem dos meios, mas que pertencem à organização, partilhando a sua sorte, frequentemente protegidos pelo seu poder, os ajudantes que não são protegidos por nenhum estatuto, particularmente os trabalhadores interinos e os assalariados das empresas de subtração, e, finalmente, os peritos, que são definidos pela sua pertença não a uma empresa mas uma profissão com competência socialmente reconhecida.

A importância central dada à participação na organização prepara-nos para compreender a natureza dos conflitos e dos movimentos sociais próprios da sociedade programada. Mas primeiro é preciso definir a natureza da dominação exercida pelos aparelhos sobre o conjunto da sociedade. Eles produzem modelos de conduta mais do que bens, uma cultura mais do que máquinas: eis o essencial. A acção dos aparelhos é tanto mais impressionante quanto se desenvolve quase simultaneamente em todos os domínios da vida social: saúde, informação, educação, investigação e experimentação tecnológica, análise económica, etc. Com a industrialização os bens foram submetidos à tecnologia e ao lucro, ou ainda à vontade política. São agora os serviços que deixam de ser geridos por profissões definidas pela competência, a responsabilidade moral e o corporativismo. O círculo do poder alargase imensamente e de súbito somos encadeados por fogos acesos em todo o lado. A sombra onde se abrigava o padre desapareceu há muito; a que protege o médico, o educador, o trabalhador social, o jornalista, irá ela também desaparecer, substituída pelas luzes frias da tecnocracia?

A forma mais visível da dominação dos aparelhos é a capacidade de o poder emitir mensagens e a redução dos cidadãos a uma massa de consumidores e de espectadores. As decisões são tão complexas, comprometem um futuro tão distante, são tomadas tão longe de nós, que pensamos já não poder influenciá-las. Mas a novidade principal é que a nova classe dirigente, a tecnocracia, produz a procura de consumo e fá-la corresponder à oferta que controla. A este respeito a informação é o exemplo mais nítido.

Novas formas de luta de classes

Estávamos habituados a criticar as relações de produção e a invocar contra elas as forças produtivas. As máquinas, a informação, a mudança, eram em si próprias valores positivos: a cultura estava acima da sociedade. E eis que essa confiança num mundo superior ao das relações sociais se desmorona. Já não há nem fuga nem recurso possível. O poder está em todo o lado, e nós não lhe escapamos invocando os deuses, o Homem ou a História. Só podemos contar com as nossas próprias forças, com a nossa vontade de liberdade e com os movimentos sociais que ela possa animar.

Novas relações de dominação tomam lugar, ao mesmo tempo que um novo campo cultural. A sociedade programada não emerge do nada; nasce da estratégia duma classe dirigente que procura novos lucros e se inscreve na crise que assinala o esgotamento da sociedade industrial. Se a análise sociológica deve começar por definir a cultura pós-industrial, a observação histórica lembra que, nas sociedades «centrais» que produzem elas próprias a sua mudança em lugar de a receber de fora, a nova cultura e as novas formas de produção e de organização social estão submetidas à lógica da elite dirigente, que nos nossos países continua a ser em grande parte a classe capitalista. Daí o retardamento das forças de oposição que subestimam gravemente as iniciativas dos seus adversários, por não verem que já não são aqueles que estavam habituadas a combater. Os partidários da contracultura fazem mal em só denunciarem a tecnologia ou a cultura de massa. Não vêm que as lutas de classe, longe de estarem ultrapassadas por novos conflitos, tomam elas próprias uma nova forma. É preciso compreender e ao mesmo tempo acelerar o movimento pelo qual se hão-de constituir, sempre com atraso, sempre diminutas, novas forças de oposição social e política, novos movimentos sociais.

Luta social e intervenção do Estado

Hoje já não se pode pensar que o socialismo possa ser ao mesmo tempo movimento social e poder de Estado. A força do movimento socialista foi a de querer ser um e outro; mas isto só é concebível num tipo particular de sociedade, a sociedade industrial, e numa certa categoria de países, os mais próximos do centro da economia capitalista. Hoje, movimentos de luta social e Estados libertadores e industrializadores separam-se e mesmo opõem-se. Em muitas partes do mundo, estes Estados impõem o seu poder absoluto e as lutas sociais são substituídas pela defesa dos direitos do homem contra esse absolutismo. Na nossa, pelo contrário, surgem lutas sociais que já não apelam a uma intervenção do Estado mas à autogestão de colectividades. Esta separação entre a luta social e a intervenção do Estado marca o declínio do modelo socialista.

Não há movimentos sociais sem democracia

Sempre que a acção é vigorosa e autónoma, sempre que o conflito entre as classes sociais ocupa um lugar central, a sociedade transforma-se por efeito desse conflito sobre as instituições políticas e sobre a organização social. Pelo contrário, sempre que a classe operária é fraca e são fortes as contradições da ordem social dominante, a ruptura revolucionária substitui a luta social e a transformação do Estado substitui as reformas da sociedade. É preciso opor estes dois recursos das forças populares: as instituições e o Estado. Aqueles que lutaram contra os senhores da terra, do comércio e das fábricas não fizeram apelo ao Estado mas às instituições políticas e judiciais, portanto à lei. Pelo contrário, os que se submeteram a um senhor estrangeiro ou a uma ordem autocrática tentam apoderar-se do poder de Estado.

Na tradição socialista, as duas ideias estão presentes: a classe operária luta contra o senhor capitalista e apela à lei e à negociação colectiva; os partidos socialistas preparam a conquista do Estado para libertar os trabalhadores, as forças produtivas e a nação. Durante muito tempo estas duas orientações estiveram misturadas; o socialismo anti-reformista mas não comunista apresentou-se como agente da sua síntese, que pensava realizar através de reformas de estrutura. Pelo contrário, a experiência histórica mostra que as duas vias se separam cada vez mais. Chegou o momento de escolher entre a preparação da revolução de anteontem e a transformação da sociedade por meios institucionais. É preciso desiludir os que pretendem ultrapassar a contradição entre o reformismo e estatismo refugiando-se na fusão mística da democracia com a revolução. O local dessa fusão não existe. A utopia que o descreve é muito forte, mas uma utopia não é um programa. Nada pode atenuar a nitidez da escolha que deve ser feita: os movimentos sociais têm necessidade da democracia, as revoluções invertem e produzem um Estado absolutista. Já não há que escolher entre uma luta de classes que seria revolucionária e uma pressão democrática que seria reformista. A luta de classes não é revolucionária, e o seu complemento normal, necessário, é a democracia. Onde está o Estado e a revolução, não estão nem a acção de classe, nem a democracia. Nenhuma luta de classes pode existir sem uma certa abertura política, sem a possibilidade para as reivindicações, as ideias críticas e as pressões políticas de se manifestarem. E desde que a classe dirigente detenha um poder absoluto e se identifique com um Estado autoritário os movimentos sociais devem transformar-se em partidos clandestinos para preparar uma revolução.

A democracia assenta em dois princípios. Primeiro, a separação do Estado e da sociedade, que implica a autonomia do sistema de representação política relativamente ao poder de Estado; em segundo lugar, a livre eleição dos decisores, o que supõe a liberdade de informação e de discussão. Não existe qualquer razão para limitar a democracia no domínio das instituições ditas políticas. De há muito os sindicatos lutam, com um certo sucesso, por fazer entrar a democracia nas empresas. Por limitados que sejam os seus poderes, os comités de empresa não são menos assembleias em que os representantes do pessoal são eleitos. É absurdo recusar a priori a ideia de que a democracia possa penetrar na escola, no hospital ou na caserna. Entre os movimentos sociais e a democracia, a ligação é directa. As assembleias políticas não existiam senão na medida em que eram impostas pelos movimentos populares; os comités de empresa foram criados sob pressão dos sindicatos. Os que opõem a democracia real à democracia formal, as liberdades proletárias às liberdades burguesas, mostram apenas que são estranhos ou hostis à democracia.

O guarda-livros

Poesia

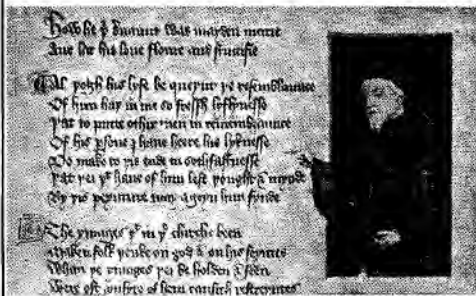
Alexandre Pinheiro Torres, **O ressentimento dum ocidental**, pref. de Helder Macedo, Moraes Editores, Círculo de Poesia

Pinheiro Torres pretende demarcar-se de uma tradição demasiado lírica do nosso lirismo e propõe-se uma espécie de prosa desarticulada com estruturas deliberadamente bruscas e endurecidas. Procura assim a apreensão de um certo concreto português — aqui atravessado pelos jogos de intertextualidade que vão de Cesário a Camões. O projecto visa promover uma incomodidade de leitura que seja expressão da «síntese inconclusa que é o Portugal de hoje» (como diz H. Macedo). As balizas desta poética são formuladas em «O homem da guitarra verde»: não se trata de cantar «o além de nós», porque «uma guitarra verde / não pode sonhar os sonhos que são nossos // pois não chega ao sonho de um só homem». Face a esta impossibilidade, restam o sarcasmo, a agressão verbal, a desarmonia lírica, o ressentimento do texto. Contudo, se no seu livro anterior (*A terra de meu pai*), a poesia de Pinheiro Torres era sustentada por uma tensão emotiva constante que aflorava em cada poema, com *O ressentimento de um ocidental* corre-se, por vezes, o risco de o ressentimento se sobrepor ao sentimento, e de quase tudo ficar na abstracção de um projecto também ele frustrado.

Geoffrey Chaucer, **Os Contos de Cantuária**, tradução, prefácio e notas de Olivio Caero, Brasília Editora, Coleção Poética.

GEOFFREY CHAUCER

OS CONTOS DE CANTUÁRIA



Tradução directa do inglês, assinalada prefácio e notas por OLIVIO CAERO

coleção poética • Brasília Editora

Um clássico da literatura medieval que nos surge agora traduzido e apresentado por Olivio Caero numa edição extremamente cuidada. Estes textos causaram algumas dores de cabeça aos alunos de Germânicas das Faculdades de Letras. A actual edição pretende que, uma vez superadas as naturais dificuldades de acesso linguístico e esbatida a relutância que as obras medievais por vezes provocam, se acaba por descobrir toda a riqueza estética e humana de uma obra que é o primeiro contributo para o nascimento de uma literatura tipicamente inglesa.

Eugénio de Andrade, **Antologia breve**, Moraes Editores, Círculo de Poesia (3.ª edição)

Eugénio de Andrade, **Coração do Dia** (7.ª ed.) e **Mar de Setembro** (8.ª ed.), Limiar, Obra de Eugénio de Andrade

Federico García Lorca, **Pequeno Retábulo de D. Cristóvão**, tradução de Eugénio de Andrade, o Oiro do Dia, col. Alegria Breve

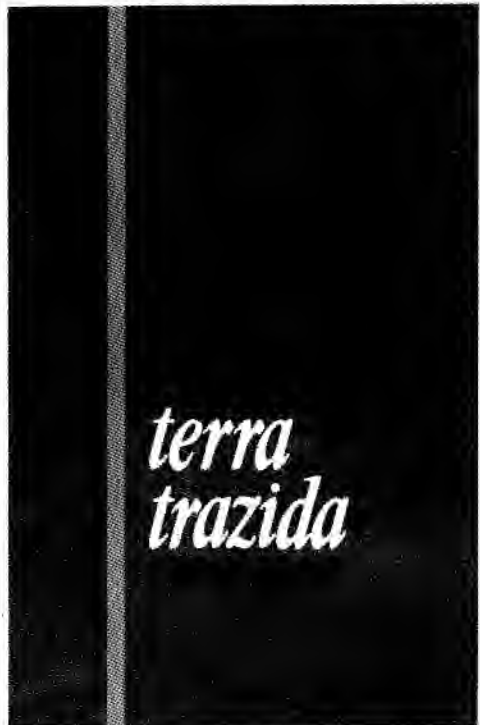
Eugénio de Andrade, **Júlio Resende entre a Angústia e a Esperança**
Um feixe de edições que documentam toda a extraordinária actividade de Eugénio de Andrade como poeta, ensaísta e tradutor. Mesmo depois da *Poesia e prosa reunida pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda*, as reedições dos livros de poesia de Eugénio de Andrade continuam a verificar-se, assim como a da sua tão conhecida *Antologia breve*, que se vai tornando menos breve à medida que publicações mais recentes nela se vão incorporando: neste caso, é a vez de *Matéria solar* fazer a sua entrada com dezassete poemas aqui novos.

Mas vale a pena referir um aspecto menos conhecido do trabalho de Eugénio de Andrade: a sua admirável capacidade para dizer a pintura. E a pintura dita ganha uma visibilidade impressionante: de Resende dirá Eugénio de Andrade que «a melancolia é a mais bela das suas cores. A outra, fundamental, é a cor da terra mordida. Com estas duas cores, pintou Resende essas figuras da planície e da

beira-mar como se fossem blocos de sombra: paradas, como quem dispõe de algum vagar para iludir a vida; majestosas, como nostálgicas de uma grandeza que se foi convertendo em mito; discretas, como quem sabe, embora sem conhecer as palavras com que dizê-lo, que nenhum regresso é possível».

Ficção

Manuel Ferreira, **Terra trazida**, 2.ª ed., Plátano Editora, Obras de Manuel Ferreira



Um velho livro agora reeditado. Manuel Ferreira, director da revista *África*, e excelente conhecedor da literatura africana em língua portuguesa, nunca deixou de obsessivamente falar da terra por si trazida da sua experiência em Cabo Verde. Este livro anda em torno de quatro pólos de referência da gesta caboverdiana: a morna, a busca de comida, o círculo do mar e o terra-longismo.

Ensaio

Sousa Dias, **Mil experimentações, o pensamento e o mundo**, Livraria Civilização Editora, colecção Ideologia e Informação

Conhecíamos Sousa Dias apenas como tradutor de parte de *Lógica e conhecimento científico*, obra colectiva organizada por Jean Piaget, e em vias de tradução pela Livraria Civilização. Mas *Mil experimentações* é uma reconfortante surpresa. O título, obviamente, aponta a referência maior: a reflexão de Gilles Deleuze. Apesar da evidente preparação epistemológica do autor, a sua proposta apresenta-se de um saudável radicalismo anárquico: «Não há ciência, mas devires-científicos e devires-não-científicos de dispositivos teóricos, conceitos, métodos, etc., retomados e abandonados em novos regimes de consistência funcional, em novas sínteses problemáticas.» *Mil experimentações* — assim se diz e exalta a explosão da pluralidade. E Sousa Dias irá encontrá-la nas obras de Edgar Morin ou René Thom. Já Piaget fica do outro lado: «Piaget desconhece as fendas vitais irreversíveis, irremediáveis, fundo de toda a *hybris* criadora. É pelo preço deste desconhecimento que o Logos adquire uma prova experimental.» Breves apontamentos circunstanciais sobre Barthes e Sartre fecham este interessante conjunto de ensaios.

César Oliveira, **A preparação do 28 de Maio**, Moraes Editores, col. Pistas

César Oliveira apresenta-nos as famosas entrevistas de António Ferro com que a *Imprensa portuguesa* preparava o clima de «ordem e autoridade» que o 28 de Maio iria exigir. Este estudo é tanto mais interessante quando alguma da nossa *Imprensa contemporânea* nos gostaria também de preparar qualquer coisa de semelhante: um «25 de Abril apeado», como, no gosto fácil do trocadilho jornalístico, um diário da manhã nos propunha há dias. António Ferro, esse, também não tem o sentido do ridículo. Trémulo de suor, fala-nos de Mussolini em crónicas «húmidas de emoção» e assim nos diz «a verdade que (me) corre dos bicos da pena como a água de uma fonte...» E de Mussolini assim tão encharcadamente transcrito ficamos informados que as palavras fundamentais são: Estado, Nação, Autoridade, Igreja, Rei, Disciplina, Trabalho, Família. A gente sabe. Mas lendo António Ferro a dimensão kitsch vem ao de cima. E há no jornalista pormenores que comovem: «Mussolini, que está mais gordo sem estar inchado...»

F.E.S. / I.E.D., **Problemas relacionados com a adesão de Portugal à C.E.E.**, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento

A Fundação F. Ebert — em colaboração com o I.E.D. — promoveu um colóquio sobre este actualíssimo problema, em que participaram, pelo lado português, entre outros, João Ferreira do Amaral, Vítor Constâncio, João Cravinho e Jorge Miranda. São focados sucessivamente os aspectos políticos da adesão à Comunidade Europeia, os aspectos económicos gerais, e ainda os problemas relativos ao sector industrial, à agricultura e pescas, ao mercado de trabalho e ao direito de circulação dos trabalhadores. O presente caderno é uma síntese extremamente clara das conclusões do Encontro. A ler para quem quer ficar com o essencial do problema.

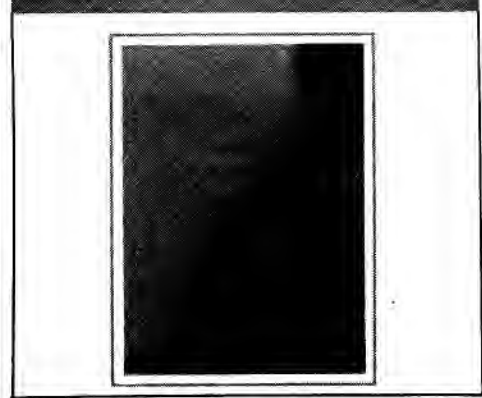
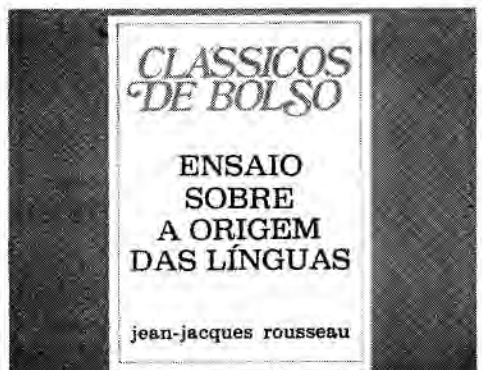
Dominique Simonnet, **O ecologismo**, Moraes Editores, Pistas

«Se se tiver em conta o tempo real concedido ao automóvel — a soma dos tempos de trabalho necessário para pagar a sua compra, a sua manutenção, o seguro e os tempos de transporte, engarrafamentos e procura de estacionamento compreendidos — e examinando a distância real percorrida, obtém-se uma velocidade média 'generalizada' de 9 km/h. Contudo, se for um quadro superior, tal número passará a 14 km/h; mas, para um modesto assalariado, o número desce para 4 km/h. Eis um exemplo de contraproduktividade: um utensílio a partir de certo limite tem mais efeitos negativos do que positivos. Daí a importância da pequena dimensão: «small is beautiful». E mais: certos utensílios tornam-se tão possessivos que passam a ter um efeito de droga. E outros tornam-se monopolistas e ganham o controlo absoluto da satisfação de uma necessidade. Estes são alguns dos temas da excelente síntese de Dominique Simonnet. Trata-se de aproveitar indicações de uma ciência dos equilíbrios naturais (a ecologia) e ver como elas sustentam uma ideologia que se divide em movimento social e movimento político (um ecologismo). Esta ambiguidade justifica a multiplicidade de frentes que este livro aborda.

Geoffrey Barraclough, **A História** (2 volumes), Livraria Bertrand, Ciências Sociais e Humanas

Uma síntese excelente de todos os problemas que se colocam hoje para uma efectiva renovação da teoria e da prática dos historiadores. A crise dos modelos clássicos, a influência crescente das ciências sociais, os novos domínios que se abrem à *História Contemporânea* — eis alguns dos campos onde Barraclough nos conduz com uma erudição que nunca chega a pesar sobre o leitor. Para o autor, o predomínio actual das ciências sociais escamoteia a dimensão temporal. É preciso por isso relançar as virtudes e capacidades da *História* para que se consiga compreender inteiramente o funcionamento dos processos sociais e das instituições sociais através do tempo.

Jean-Jacques Rousseau, **Ensaio sobre a origem das línguas**, tradução, introdução e notas de Fernando Guerreiro, Estampa, Clássicos de Bolso



Um texto fundamental, mas mais do que isso: uma edição cuidadosamente preparada, apesar de discutível em aspectos de tradução e de interpretação. Porque Fernando Guerreiro não se limita a apresentar-nos academicamente uma obra — fala-nos dela na medida em que ela o afecta. E disso nos dá conta na sugestiva introdução intitulada «Da mimesis à metáfora e da metáfora à verdade» — que nos conduz de Rousseau a Hölderlin. Porque

Rousseau é aqui salvo na medida em que «constantes injeções de subjectividade o salvaguardam das ilusões (impeçoais) da 'teoria' e que a fixação no horizonte da utopia o soltou dos limites que o seu tempo, sob a forma de 'sistemas', lhe oferecia».

Louis Althusser, **A transformação da Filosofia**, seguido de Marx e Lênine perante Hegel, Estampa, col. Teoria

Louis Althusser

TEORIA TEORIA TEORIA

A Transformação da Filosofia seguido de Marx e Lênine perante Hegel

Um dos últimos textos conhecidos de Althusser: uma conferência de 1976 proferida na Universidade de Granada. E uma vez mais se confirma: poucos ousaram pensar de tal modo no interior do marxismo. E por isso Althusser se desloca ao longo do seu pensamento. Aqui Althusser define a filosofia como algo que se pensa sem espaço exterior; e assinala a importância do marxismo como afirmação da exterioridade das práticas sociais em relação à filosofia. Daí o paradoxo da «filosofia marxista»: tem de ser uma filosofia que seja uma não-filosofia. E o estalinismo aparece-nos, nesta perspectiva, caracterizado como uma filosofia que se pretende ainda filosofia. E, por isso, como afirmação totalitária de uma totalidade sem exterior — caindo no «partido do Estado». Mas este desejo admirável de racionalidade não permitiu a Althusser ver o exterior da Razão: a Loucura que o silenciou.

Revistas

Revista Brasileira de Língua e Literatura, n.º 6, 4.º trimestre de 1980 (distribuída em Portugal pela Livraria Almedina)

Mais um número desta excelente revista dirigida por Leodegário A. de Azevedo Filho. Desta vez temos ensaios recolhidos das intervenções no XII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura: de salientar, além da contribuição do próprio Leodegário (sobre um dos seus temas predilectos: o corpus da lírica de Camões), os trabalhos de António Houaiss e de Pedro Lyra, e ainda o discurso aos participantes de Gilberto Freyre. Temos a sublinhar neste número uma curiosa peça polémica: António Sérgio Mendonça e Alvaro de Sá denunciam a levandade com que José Guilherme Merquior trata alguns temas da psicanálise contemporânea no seu livro *O fantasma romântico e outros ensaios*. Óbvios exercícios de lacanagem... o número 6 desta Revista, tão atenta à vida cultural portuguesa, inclui excertos da Lusitânia de Almeida Faria — comprovando uma vez mais como esta Lusitânia anda pelo mundo em pedaços repartida.

Nova Renascença, volume 1, número 2, propriedade da Associação Cultural «Nova Renascença»

O ponto forte é, sem sombra de dúvida, a publicação de inéditos de Pessoa sobre a génese de *Orpheu*. Por eles se fica a saber como algumas das transgressões de *Orpheu* se regiam por este princípio de uma clamorosa evidência: «A falta de fim justifica os meios.» Daí que tudo servisse, incluindo as gralhas. O que não desvaloriza, longe disso, antes valoriza pelo lado outro do que para nós são valores. É nessa «falta de fim» que tudo se joga. Neste número de *Nova Renascença*, para além de um interessante ensaio de Diogo Alcoforado sobre a pintura de António Pedro, encontramos um insólito texto de Manuel Canijo intitulado «Pessoa e depois». Em *Nota Prévia*, diz-nos o autor que redigiu o ensaio referido há mais de dez anos para uma fracassada edição dos *Cahiers de l'Herne* sobre Pessoa, e acrescenta: «Convidam-me agora a deixar publicar aquele texto.» E Manuel Canijo, embora afirmando que «o impulso dominante seria o da recusa», deixou. Respiramos de alívio: olha se não deixava!

G.L.

Armar o amor

Ana Mafalda Leite

Cela 1
José Craveirinha
Edições 70, col. Autores Moçambicanos
130\$00

José Craveirinha inaugura com *Cela 1* uma colecção das Edições 80 (Autores Moçambicanos), que fará a divulgação de algumas importantes obras escritas em Moçambique durante o período colonial e simultaneamente funcionará como mola propulsora de jovens escritores. O poeta, uma das figuras mais destacadas e representativas da literatura moçambicana, traz finalmente a público um novo livro, após alguns anos de silêncio editorial. Sabia-se que em *Karingana Ua Karingana* (Lourenço Marques, 1974; livro que será reeditado nesta colecção) não estavam ainda incluídos os poemas escritos acerca e durante o período de prisão (1965-69). As gavetas iam em segredo e lentamente amadurecendo, retardando, o trabalho que surge agora.

Neste livro são feitas alusões ao clima de clandestinidade e de luta que se vivia nas cidades, nos centros que normalmente eram considerados exteriores à guerra que percorria o interior do País. Também ali se travava uma demorada guerrilha, embora as armas e as condições fossem diversas: um estado de alerta permanente. *No auge dos mútuos / gemidos contemporâneos dos nossos ósculos / as artérias deflagram os poros / na mesma trincheira / de nervos* (p. 17), uma atenção posta no mínimo mover de palavra ou de silêncio, *Operacionais / mesmo na cidade vigiada / aos beijos um ao outro / não nos detectam (...)* a

cochicharmos atrás das janelas / intensos como profecias (p. 52 e p. 54), um medo perceptível devido ao desconhecimento da sorte que porventura o dia seguinte iria revelar. *Agora / a memória vasculha / os quatro cantos da cidade / e encasacados os ex-amigos / rastejam emaranhados nas raízes subterâneas do seu medo (...)* e *se há mais do que eu digo / também o meu medo / encasacado instiga-me ao segredo* (p. 61).

A par de tal clima insuspeito de tão suspeito, apresenta-se a normalidade alheada do quotidiano solar da cidade: *Na tarde viscosa de sol / joelhos puros de raparigas canibalizam / os olhos masculinos nas esquinas das ruas. / E ao ritmo / da contradança de joelhos nus nem parece / que algures há cartilagens sangrando / a esfolar-se no chão das cadeias* (p. 10). Repare-se no entanto, apesar do alheamento, na existência de um simultâneo «corpo de delito», se é que assim se lhe pode chamar, cujo meio termo nos é dado no poema pela palavra *canibalizam*; a mesma violência que incandesce a sensualidade, intensifica a opressão. Aliás é frequente na obra de José Craveirinha a recorrência de temas que se cruzam por vezes numa ambiguidade surpreendente: há uma ligação íntima, visceral, entre a temática amorosa e a da guerra (nas duas acepções: enquanto repressão e libertação). Desenvolve-se por todo o livro um envolvente animismo erótico, que cria a tensão propícia para o desencadear da luta: *O mato acorda / excitado aos libidinosos beijos das automáticas* (p. 41) (...) *foi o espasmo de um morteiro* (p. 41) (...) *Ainda me restam as dez unhas / insidiosamente desembainhadas* (p. 61) (...) *o dedo no clitorício gatilho imprescindível* (p. 65) (...) *enquanto acarício esta pe-*

le de metal (p. 86).

Trata-se de armar o amor. *Mas / a arma da paixão mais secreta* (p. 17) e simultaneamente de uma tentativa consciente de armar a escrita, fazendo oscilar os sentidos de uma mesma palavra (a(r)mar): *Como se trata de qualquer coisa sobre o amor / vamos ver se o sacana do censor / deixa passar!* (p. 66).

A situação bélico-sensualizada a que se fez referência enquadra-se inevitavelmente no mesmo ambiente de clandestinidade, de luta latente e silenciosa da cidade. É necessário o uso da estratégia, o cálculo e a espera do momento adequado para a incursão amorosa e/ou guerreira. Esta intencionalidade vai concretizar-se na criação de algumas figuras simbólicas, cujas características se assemblam às do estado de alerta e de imóvel explosão, que antecedem os acontecimentos. Assim, certos animais ganham nos poemas um valor emblemático, uma esfingica energia de significação: *O olhar / aquoso da nhoca a fitar-nos* (p. 13) (...) *Velha quizumba / de olhos raiados de sangue / sorve-me os rins da angústia / e a dentes de nojo / carnívora rói-me a medula infracturável do sonho* (p. 49) (...) e *nos silêncios moçambicanos / subteis como o pensamento dos mainatos / a sete fôlegos como aziagos gatos negros* (p. 51) (...) *E na fantástica / matriz do circuito fechado / ao feto inseminado a quizumbas de olhos doces de sangue / sugam-lhe o coração insaciáveis polvos de silêncio* (p. 73).

O uso do símbolo animal pode também ser encarado como um processo deliberado de recuperação de certos valores da literatura tradicional. No conto, nas lendas, nos provérbios, o animal é presença constante. Um dos poemas, «Aforismo», leva-nos a esse domínio mítico e ancestral: *Havia uma formiga / compartilhando comigo o isolamento / e comendo juntos. / Estávamos iguais / com duas diferenças: / Não era interrogada / e por desculdo podiam plis-la. / Mas aos dois intencionalmente / podiam pôr-nos de rastos / mas não podiam ajoelhar-nos* (p. 16). Do aforismo passa-se à efabulação e o sentido é amplificado e actualizado.

A civilização, a cidade de enorme brilho e atractivos, manifesta-se através de uma linguagem de consumo, utilitária, só acessível aos que têm o poder, e ergue-se no espaço do sujeito como um espaço outro, ausente e abstracto: *Que os meus olhos no tabu das montras / das sapatarias consomem mil modelos / de sapatos subjectivos / Incompráveis por mim* (p. 81) (...) *Amarrada / a tiras de trapos / minha geleira a prestações / é uma branca figura de retórica / no centro da cozinha* (p. 19). De notar o curioso uso da hipálage, que é conforme à temática desenvolvida, uma vez que acentua a distância entre sujeito e objecto e a inadequação entre dois mundos paralelos (subúrbio/cidade).

A abordagem dos temas de denúncia acarreta eventualmente perigos de facilidade e por vezes algum oportunismo, que caracterizam certa escrivência panfletária, mas o autor não o desconhece e distancia-se dessa margem de pseudopoesia pela crítica e pela ironia: *Amigos. / Naturalmente se eu fosse poeta em vez de gente / isto seria com certeza o tema de uma poesia africana / com meias solas de asfalto nos pés descalços / sapatos por comprar / comida por comer / e muito povo à mistura* (p. 26).

O tema da prisão, condensado no título, concretiza-se na experiência individual (plurificada pela escrita), mas estende-se de forma significativa a toda a situação político-ideológica: um país, uma cultura encarcerados: *e por dentro a porta ao meio / mais cega / mais surda / e mais muda do que nós / no papel autêntico / de porta fechada* (p. 47).

Cela 1 é pois um livro que nos fala desse limiar de passagem opressor, que impede a liberdade, da relação desta com o amor: *a liberdade é uma dialéctica / extensão do autêntico amor / e vice-versa* (p. 26), do silêncio e da palavra sinuosa, subtil, que circula como senha e sentido a desvendar/ocultar: *Sei / que depois a pele transpira / até à lâmpada resplandecente / e que no Verão dos vóltios / os meus dentes batem de frio. / Obviamente então / a metamorfose dos mudos / quando tem de suceder / sucede luminosamente* (p. 45). ■

Investir na exploração da palavra

Manuel Frias Martins

Re-Camões
E.M. Melo e Castro
Ed. Limiar, col. Os Olhos e a Memória
100\$00

Re-Camões é uma obra sem grandes surpresas, i.e., uma obra que claramente se inscreve na linha identificadora da produção de Melo e Castro, e que se pode genericamente sintetizar como sendo a intensa pesquisa das diferentes formas de afirmação do poético e sua implicação no processo de discernimento das qualidades várias do social, do ideológico, do político ou do radicalmente humano.

Não admira por isso que a natureza profunda deste conjunto de textos ressalte menos de uma competição de estros ou fortunas entre o autor e Camões, conforme é afirmado na nota final, que de um re-conhecimento de Camões e em Camões. Por esse re-conhecimento passa a evocação do tempo das descobertas no nosso tempo de «novas descobertas» (v.p.10); do humanismo renascentista na suspensão valorativa da nossa contemporaneidade — suspensão essa que a própria escrita pretende sugerir na não resposta ou na resposta plural ao enunciado «a medida do homem», deslocamento da máxima clássica «o homem é a medida de todas as coisas» (v.p.15). Por esse re-conhecimento se consagra Camões e simultaneamente se o afirma no espaço evocativo da leitura individual ao nível de temas como a experiência, a fortuna ou a vontade (v.p. 23-24). Por esse re-conhecimento se realiza a recriação da fusão de sentidos pressuposta no amor e na coisa amada.

Re-Camões surge, enfim, como a re-criação da (e o re-conhecimento na) dialéctica Camoniana ao nível de uma escrita que se pretende em diferença, i.e., uma escrita que ao contrário da exploração neoclássica da frase investe na exploração da palavra, e se por aí afirma essa diferença pretende, no entanto, também sugerir a identidade afectiva com o universo poético de Camões e com o mundo cultural que lhe corresponde.

E, na diferença, o quadro das homologias implícitas desenha-se na própria abertura da escrita de Melo e Castro. Uma escrita que joga com a proximidade dos termos e por aí explora as disponibilidades de sentido cultural que na linguagem se fixam e pelo leitor se revelam. Uma escrita que se exerce em configurações de sentido a partir de palavras de sonoridade aproximada (*épico* e *hípico*, por exemplo, p. 13). Uma escrita que se aprofunda em sentido através da sugestão de correspondências entre palavras com a mesma raiz:

sustento a vida
se
sustenho a morte
(p.14)

Uma escrita que preocupando-se de sobremaneira com a linguagem em espaço privilegiado de experiência e experimentação não esquece que a linguagem derradeiramente representa o mundo e o homem.

Diga-se, no entanto, que essa preocupação com as experiências sobre a linguagem como que cria em Melo e Castro um certo receio de assumir a qualidade do lirismo tradicional. O que é pena, pois um dos mais belos poemas deste livro é por aí que se define:

há uma linha subtil que tu partiste
no medo desmedido mas contente
uma causa cruel que não se sente
mas é a vida a terra que tu viste

se logo o vento vário não resiste
e a história ferida se desmente
não aqueças a dor da tua mente
nem a luz que nos olhos te subsiste

e se rires do pó o dissolver-te
em tanta coisa a cor que se mudou
na água tédio médio de só ver-te

corta as linhas maiores do que ficou
na sede de partir e de perder-te
no chão como uma fonte que secou

(p. 21)

O ANTI-ÉDIPO
G. Deleuze e F. Guattari

DOSSIER ANTI-ÉDIPO
org.Manuel Maria Carrilho

A PSIQUIATRIA DEVE SER
FEITA/DESFEITA POR TODOS
Roger Gentsis

O HOMEM E A SUA PSICOSE
G. Pankow

PARA UM CONHECIMENTO
DA PSICANALISÉ
G. P. Brabant

A FAMÍLIA
J. Lacan

O MITO INDIVIDUAL DO NEURÓTICO
J. Lacan

escreva-nos a pedir
estes livros



assírio e alvim

COOPERATIVA EDITORA E LIVREIRA, SCARL Rua Passos Manuel, 67-B 1100 Lisboa

novidade

Psicoterapia do oprimido alfredo moffatt

ideologia e técnica duma psiquiatria popular

«Ao longo do livro iremos insistir sobre o recalque e a condenação a que são submetidos os três gigantes dos nossos níveis de consciência mais profundos, que tão curiosamente se relacionam entre si: a morte, o sexo e a loucura.»

livraria
o jornal

Centro Comercial Guérin
Avenida da Liberdade, n.º 12, 1200 Lisboa

Aceitam-se anúncios para
O Jornal
Se7e
JL
O Jornal da Educação
História
Correio Económico

NOVIDADES

RUI GRÁCIO

Os professores e a reforma do Ensino
2.ª Edição

VOLKER HOLE

Como ensinar Matemática no Básico e no Secundário

JEAN HASSENFORDER e GENEVIÈVE LEFORT

Uma nova maneira de ensinar Pedagogia e Documentação

ÁLVARO PINA

Clássicos alemães sobre Literatura

— Breve antologia

DUMITRU BUIAC

Andar + correr = saúde

ALEXANDRE CABRAL

Polémicas de Camilo

Vol. I

ADÉLIO PEREIRA ANDRÉ

Defesa dos direitos e acesso aos Tribunais

LIVROS HORIZONTE, LDA.,
Rua das Chagas, 17-1.º Dt.º,
1200 Lisboa
Telef.: 36 69 17

Ficção

A viagem aos lugares obscuros

Duarte Faria

Conhecimento do inferno
António Lobo Antunes
Editorial Vega, col. O Chão da Palavra
320\$00

António Lobo Antunes surgiu na Literatura Portuguesa de modo impetuoso e perturbante conseguindo manter em três sucessivos romances a mesma força da origem. Esta última verificação é tanto mais de admirar quanto se tem assistido entre nós a lançamento de obras de ficção com mais ou menos impacto mas cheias de vitalidade literária sem que haja uma prossecução no mesmo ritmo e na mesma energia inicial. Relembremos alguns exemplos, como casos representativos.

Em 1974 Mário Cláudio publicava *Um Verão assim*, breve narrativa de enorme intensidade onírica e mítica, uma prática da libertação vocabular e sintáctica. João Alves da Costa em 1975 causava alguma sensação com *Diabruras do menino Hamlet*, romance que combinava agora o elemento onírico com o humor e mesmo a paródia, entrando numa via do que se pode chamar a crítica cultural através da ordem lúdica. Com muito maior apagamento editorial mas com maior densidade lírica e dramática no próprio texto, publicará Rui Nunes em 1976 *Sauromaquia*, uma narrativa onde a poeticidade e o sentido do colectivo se envolvem num conflito sinuoso e intenso. Dinis Machado representará a grande sensação em 1977 com o ainda famoso *O que diz Molero* conseguindo realizar o binómio onirismo-humor com maior controlo e intensidade que João Alves da Costa, dentro ainda de certa crítica cultural sob o signo do lúdico. Numa direcção diferente do sentido do colectivo surgirão os dois volumes de Crisóstomo de Aguiar com o título comum de *Raiz comovida*, em 1978 e 1979, onde a palavra é to-

mada ao mesmo tempo no fascínio da sua fonte regional e na criatividade do encadeamento lírico de acontecimentos. Como se vê, há nestas obras tendências que se interceptam, podendo-se assim resumir: o sentido do colectivo que será predominantemente lírico, crítico ou dramático, o onirismo que emancipa a palavra da estereotipia tradicional para lhe reconhecer um estatuto livre de fascínio, e, finalmente, um poder em maior ou menor grau de poeticidade que confere às narrativas uma elevação do acontecimento que a racionalidade das histórias construídas segundo a lógica folhetinesca costuma restringir. Ora, neste conjunto, onde era possível acrescentar outros nomes, integra-se e, ao mesmo tempo, destaca-se, António Lobo Antunes. É que de 1979 até hoje nos apresentou já três densos e desenvolvidos romances, *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, sem ter diminuído ainda o ímpeto criador nem sossobrado na repetição.

Vejam, então, mais concretamente, como funciona a escrita deste último romance, que apesar de não ser repetitivo, traz a marca de uma personalidade que se apropriou de um território romanesco, o delimitou e o aprofundou. Trata-se de uma viagem, à superfície, do Algarve até Lisboa, como tinha axial de referências, mas, no fundo, a viagem de uma memória através de lugares outros, os lugares problemáticos ou obsessivos. Partir de férias em direcção ao trabalho, ao Hospital psiquiátrico, sendo este lugar a atingir o foco de irradiação retroactiva: à sua volta gira alucinatoriamente o espaço cidadão em relação de contiguidade, como o espaço do quartel e da guerra colonial giram também alucinatoriamente, agora porém em relação metafórica. O que une tudo não é apenas o viver no exercício do risco de morte nem apenas a condição de morrer mas a trágica conjuntura de matar. Aqui a escrita de uma crítica da classe médica, e, em particular, da classe psi-

quiátrica, que se dilata ondulatoriamente à própria cultura subsistindo na iminência abissal. Deste modo, o trajecto geográfico, linear e progressivo, é constantemente interceptado pelo trajecto fragmentado da memória com o retorno intermitente e reiterado a lugares de ferida correspondendo-se oniricamente com significações incidentes.

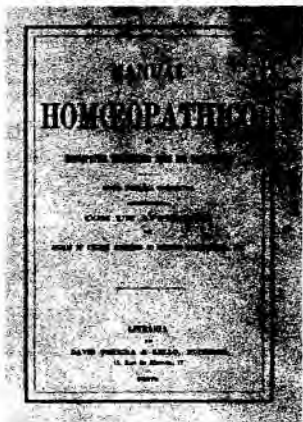
Na realidade, o processo narrativo prevalente na constituição da história é o que se pode chamar um processo circunvolutivo: a partir de um motivo-base desenvolvem-se irradiações sucessivas que vão jogando em fluxo e refluxo sobre os lugares problemáticos da fixação. Esse motivo pode ser a mesa de um restaurante, a figura/fantasma do psicanalista, uma palavra ou expressão como: «O senhor Valentim vai recitar um poema da sua autoria», etc. A ambiência, natural ou artificial, do trajecto geográfico primeiro ou dos percursos da memória, entra em íntima solidariedade com a exaltação ou a raiva ou o desencanto do próprio corpo. Assim a tradicional descrição perde o carácter decorativo surgindo integrativamente como significante humano. Aliás, é fácil verificar que o trajecto do romance se pode formular ainda de outra maneira: a partida do mar, lugar de fascínio, de permeabilidade, de imersão, de luz magnífica, para percorrer, terra dentro, lugares cada vez mais obscuros, sujeitos à delimitação, à resistência, ao pulular de outros seres, numa aproximação angustiante do lugar que os condensa e figura a todos na frieza sólida do enclausuramento, o Hospital. Poder-se-ia dizer, pois, que o conhecimento neste romance é, como nos mitos, uma descida aos infernos.

A visão inicial onde homens e objectos se apresentam como seres de plástico é proposta primeira de um mundo de máscara social. Conhecer é desejar o rosto, ultrapassar os limites, desafiar as aparências suportáveis. Proceder-se, então, à explosão da linearidade, através de uma certa incandescência vocabular e imagética, com a voracidade de atingir a «vertiginosa fundura de um poço». Por isso se agitam tantas questões neste livro, quer a nível de escrita romanesca, quer a nível de cultura ou mundo quotidiano de relação. E isso, talvez, a partir de qualquer coisa tão simples como esta: «Agora regressava a Lisboa sem nunca ter saído do Hospital.» O mar e a simplicidade são um passado excessivamente remoto para quem já mergulhou nos fundos sombrios da existência social. ■

LELLO & IRMÃO

EDITORES

CASA FUNDADA EM 1881 POR JOSÉ PINTO DE SOUSA LELLO

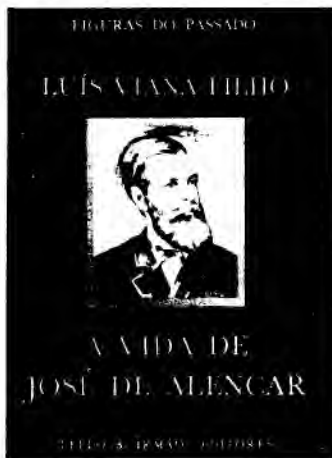


1.º Livro Publicado
por esta Editora em 1881

100 Anos passados Lello & Irmão,
editou na Colecção Figuras do Passado

Com prefácio
do Prof. Dr. Jacinto Prado Coelho

1 volume brochado 400\$00



Pedidos a:

LELLO & IRMÃO — Rua das Carmelitas, 144
AILAUD & LELLOS, LDA. — Rua do Carmo, 82

4000 PORTO
1200 LISBOA

NOVIDADES

DE ABRIL DE 1981



edições 70

12 anos de trabalho editorial, por uma cultura viva e livre

OS GÉNEROS DO DISCURSO de Todorov

A origem dos géneros, a poesia, a adivinha, o discurso da magia, e outros temas num livro que aborda a polémica da divisão e caracterização dos géneros literários.
Col. SIGNOS — 329 Págs.

A IGREJA E A EXPANSÃO IBÉRICA de C. R. Boxer

O papel desempenhado pelos missionários na expansão colonial portuguesa e espanhola, num estudo sintético e historicamente rigoroso do professor Boxer, autor do conhecido *O Império Colonial Português*.
Col. LUGAR DA HISTÓRIA — 160 Págs.

A ECONOMIA DO MERCADO COMUM de Dennis Swann

Com um capítulo dedicado à adesão de Portugal à CEE, escrito pelo autor para a edição portuguesa, este é um livro fundamental para a interpretação dos mecanismos e da história do Mercado Comum.
Col. CHAVES DA ECONOMIA — 336 Págs.

A EVOLUÇÃO DO SISTEMA MONETÁRIO INTERNACIONAL de Sergio Bortolani

Um livro dirigido principalmente a um público não especializado

mas interessado na compreensão das razões económicas e políticas que estão na origem das oscilações monetárias internacionais.

Col. CHAVES DA ECONOMIA — 160 Págs.

INTRODUÇÃO À SOCIOLOGIA de Norbert Elias

Um livro de divulgação, feito por um dos grandes nomes da sociologia contemporânea. A formação do pensamento sociológico, as ligações sociais, afectivas, estatais, são temas tratados com rigor e clareza.
Col. ESPAÇO DA SOCIOLOGIA — 200 Págs.

ESPONTANEIDADES DA MINHA ALMA de José da Silva Maia Ferreira

O mais antigo livro de poesia conhecido na literatura angolana, de uma importância histórica fundamental e que exprime já uma consciência regional que é justo apontar.
Col. AUTORES ANGO-LANOS — 200 Págs.

A CIDADE CRUEL de Eza Boto

A EVASÃO de Ahmed Akkache
Nos Camarões e na Argélia, a mesma luta contra o mesmo sistema — o colonialismo francês. Dois livros que se lêem tão bem como um romance de aventuras.
Col. VOZES DE ÁFRICA — 168 Págs. cada

CELA 1 de José Craveirinha

MONÇÃO de Luis Carlos Patraquim

A poesia moçambicana de dois autores bem representativos da jovem literatura do seu país. Ambos ilustrados.
Col. AUTORES MOÇAMBI-CANOS — 96 e 62 Págs. respectivamente

PEDRO PÁRAMO de Juan Rulfo

HUASIPUNGO de Jorge Icaza
Uma literatura viva, cheia de imaginação e realismo. O México e o Equador: dois exemplos de exploração na América Latina.
Col. VOZES DA AMÉRICA LATINA — 128 e 200 Págs. respectivamente

O SUFISMO de William Stoddart

Numa altura em que o Irão é o centro das atenções do mundo, interessa conhecer com rigor qual a mentalidade, cultura e tradição dos povos islâmicos. De um estudioso desta matéria um livro rigoroso sobre a religião, o esoterismo e a via mística no Islão.
Col. ESFINGE — 96 Págs.

CONTOS NIGERIANOS recolhidos por V. A. Ogike

Pequena selecção de contos tradicionais africanos recolhidos por vários professores do ensino primário.
Col. GRANDE SOL — 88 Págs.

PEÇA O NOSSO CATÁLOGO

EDITAMOS E DISTRIBUIMOS DIRECTAMENTE



Av. Duque de Avila, 69 r/c Esq. — 1000 LISBOA Telef. 57 83 65/57 83 22
Delegação no PORTO: Rua da Fabrica, 38-2.ª Sala 25 — 4000 PORTO

Música

Contra uma actualização dogmática do entendimento musical

João de Freitas Branco

É frequente pessoas interessadas em concertos, recitais, espectáculos de ópera, confessarem-se incapazes de compreender obras musicais contemporâneas. Algumas há que têm mesmo exercido cargos influentes no executivo da nossa programação musical pública, apesar de, em sua expressa opinião, partituras como, já não digo *Die Glückliche Hand* ou *Mode de valeurs et d'intensités*, mas *Pelléas et Mélisande* (o de Debussy), *The Unanswered Question* ou o *Concierto* de Manuel de Falla, já não serem propriamente música.

Deixemos de lado a dúvida quanto ao sentido, ou à profundidade, em que esses melômanos «compreendem» a outra música: a não contemporânea, abonada por assinaturas cronológicas e esteticamente situadas, digamos, entre Albinoni e Leoncavallo. Em relação, pois, à assimilação de música do nosso tempo, as confidências mélicas a que comecei por me referir acabam sempre por se reduzir a outra «unanswered question», conquanto menos metafísica, talvez, que a de Charles Ives.

Ripostar com uma espécie de conversa-palestra, ou diálogo monológico de hora e meia? Mas o interlocutor ficaria na mesma, igualmente impermeável a tudo o que não seja melodia e ritmo bem cantáveis e dançáveis, ao compasso da sua mentalidade.

Des-afinidades electivas

Verifica-se que músicas da corrente schoenberguiana e das suas ramificações generalizadoras ou superadoras do conceito de *série* continuam sendo as mais inacessíveis ao desejo de actualização dos que se deixaram ficar para trás, no movimento, sempre relativo, da história das artes. Ainda há poucas semanas, numa projecção de *Moses und Aron*, o filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, com toda a música que Schoenberg escreveu para a sua célebre ópera, deixada incompleta, não só o Grande Auditório da Fundação Gulbenkian tinha poucos espectadores como o número destes foi descendo ainda no decorrer da sessão.

Em Portugal há quem atribua tal des-afinidade electiva a uma espécie de buraco na programação musical da maior parte do nosso século. Na verdade, até às vésperas dos anos 60 a linha de força lançada pela Escola de Viena foi incomparavelmente menos divulgada pelos nossos principais actualizadores da cultura musical — entre intérpretes, musicógrafos, colectividades promotoras de espectáculos e outras instituições — do que as definidas pelo Stravinsky das primeiras fases, por um Bartók, um Hindemith, um Honegger, o Poulenc dos *Trois Mouvements perpétuels* e das canções, o Milhaud das *Saudades do Bra-*

sil, o Britten da *Sinfonia da Requiem*, dos *Sete Sonetos de Miguel Ângelo* e dos interlúdios de *Peter Grimes*, na companhia dos seus compatriotas mais velhos, autores da *Fantasia sobre um tema de Tallis* e de *Portsmouth Point*.

Entre as excepções que confirmam a regra avulta a revelação do *Wozzeck* no S. Carlos, em 1959, mesmo assim com um atraso de quase trinta e cinco anos sobre a estreia berlinense. A *Lulu* só veio em 1971, na mesma altura em que pela primeira vez se representou uma ópera de Schoenberg: o monodrama *Erwartung*.

Que altas pressões para 2020?

Dentro dessa ordem de ideias, tem-se manifestado uma certa tendência para acusar os nossos mentores musicais da primeira metade do século, e do princípio da segunda, de terem falhado estrondosamente quanto a previsão da meteorologia estético-musical europeia, para os decénios subsequentes. Ao que se oferece objectar perguntando aos acusadores, hoje, em 1981, quais vão ser, no ano de 2020, os nomes de compositores nossos coetâneos aureolados das mais altas pressões, medidas em unidades de prestígio.

Do mesmo ponto de vista, a receita para melômanos desactualizados consiste numa aprendizagem acelerada através de audições retrospectivas escalonadas no tempo. Como linha de partida, *Tristão e Isolda*, em especial o 2.º acto. Depois, é vir por aí fora, via *Noite transfigurada*, *Jardins suspensos*, concerto à memória dum anjo, cantatas de Webern, até ao pós-serialismo dodecafónico, ao serialismo integral, às absorções «mittel»-europeias da música concreta e da electrónica, às extrapolações sociológicas, estético-experimentais ou de algum modo místicas, para fora do auditivamente sonoro do fenómeno *música*, tornan-

do-o o menos fenómeno possível.

Conselho aparentemente avisado e útil. Na realidade, muito discutível, por enfermar dum pedagogismo ergotista, pseudo-racional, em cuja óptica a música europeia historicamente válida do nosso século teria seguido uma só trajectória ou, vamos lá, uma única e suficientemente definida banda de percursos, banda em que, note-se de passagem, não transitou demoradamente nenhum compositor português anterior a Jorge Peixinho e Álvaro Cassuto. Torna-se fácil demonstrar que assim não é, desde que se ponha de parte qualquer dogmatismo filosofante, seja ele ainda mais dialecticamente encapotado que o dum Adorno. Como fácil é mostrar que as projecções no futuro costumam ser temporárias e de amplitude variável, mesmo as pontificadas em termos de «per omnia saecula saeculorum».

Receptivos, sem preconceitos

Além do mais, aquele buraco não é maior do que muitos da história da cultura portuguesa. (Pense-se no ror de tempo durante o qual o Santo Ofício impediu que se cultivasse qualquer arte ou corpo de ideias de feição luterana). Ele tem sido imensamente mais colmatado num período como este em que vivemos, com os seus emblemas de liberdade e os seus ensejos de audição fonográfica e radiofónica, assistidos por tanta literatura e tanta animação cultural.

Melhor conselho parece ser o de aproveitar quanto possível essas oportunidades, sem planificação excessiva, de ouvidos, sensibilidade e intelecto descontraindo receptivos, à margem de preconceitos sectários. E esperar, dentro de si, que naturalmente se desenhe a resultante de todos esses vectores da vivência musical e da informação por diferentes linguagens e discursos. Sobretudo, não limitar a procura de entendimento actualizado a seja o que for que seja quem for arvore em única música digna de ser entendida. ■

Teatro

Depois que “Laura” chegou

Maria João Brilhante

1. Até há algum tempo o teatro infantil era isto: o maravilhoso integrado numa narrativa logicamente estruturada, um cenário estereotipado, uns senhores que «faziam de» crescidos ou de crianças. Quando, há quinze ou vinte anos, me levaram ao teatro, sabia ir ali encontrar, em carne e osso, os príncipes e princesas dos meus livros de histórias. A minha curiosidade dividia-se entre o espectáculo que pouco apelava à imaginação e onde os grandes falavam (para meu grande espanto) como os pequenos, e as salas, essas sim, cheias de mistério, enormes, desabitadas mal o espectáculo terminava.

Continua a perturbar-me todo o teatro que não parte das crianças, que se apresenta como um cozinheiro feito de muitos ingredientes, mais ou menos atraentes, mas incompatíveis com o estômago a que se destinam. Espero, ainda, o teatro feito pelas crianças, sem outra história que não seja a produzida pela sua imaginação, pela sua «vida íntima»... Talvez não falte muito para que tal aconteça, porque algum trabalho vem sendo produzido com base na experiência adquirida através da observação e contacto com crianças e seu mundo imaginário.

2. A *vida íntima de Laura* é exemplo desse teatro que já se faz a partir da criança, que olhou para ela e encontrou uma história que fala das suas «coisas».

Uma história que se conta. Laura, a galinha, vive num quintal, rodeada por outras galinhas e por pessoas. Com todos se relaciona: vive em sociedade. Laura tem qualidades e defeitos reconhecidos pelos outros, tem uma família e uma profissão: põe ovos. Tudo isto aproxima a história (d) e Laura dos pequenos ouvintes; tudo tem a ver com a realidade que os circunda, que conhecem mas talvez não tenham completamente explorado.

Assim se vão representando o amor, o nascimento, a morte, a violência, o medo. O didacticismo está ausente, não só porque se mostra o já conhecido — ainda que sujeito a um trabalho de evidênciação —, mas também porque o acto de contar não surge como particularmente importante, sempre interrompido, sempre

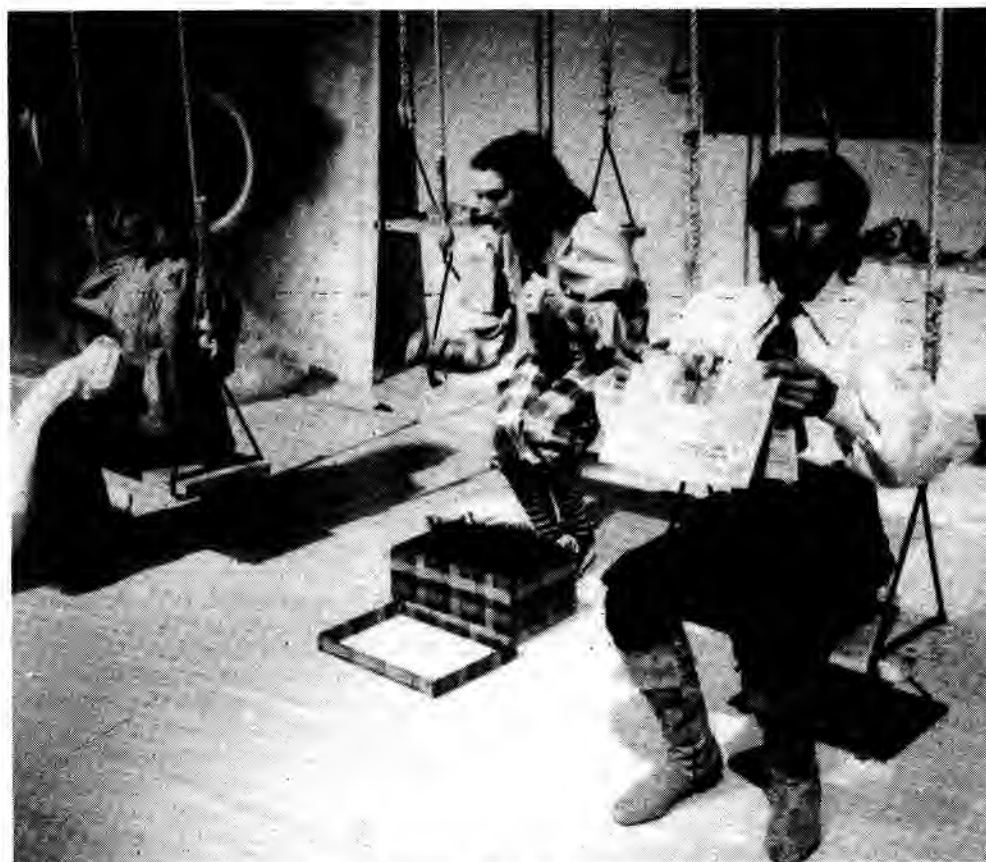
escapando à lógica narrativa, à tendência para que haja um princípio e um fim, uma subordinação temporal que pertence ao adulto e não à criança.

Cenas, episódios se sucedem, «de dia» ou «de noite», no sonho ou na realidade; Laura está em cada uma das actrizes ou em nenhuma delas, fala ou é falada por animais e humanos que conhecem a sua história mas, e isso é o mais fascinante, que também sabem brincar.

Uma brincadeira que é o teatro. «O que as crianças vão ver são elas mesmas a brincar às casinhas, ao papá e mamã, aos bebés, às vizinhas, aos bichos, enfim, a brincar ao teatro» (1). O jogo não é só fazer de Laura, pondo ovos ou empoleirando-se no baloço, é também destapar a caixinha dos brinquedos, encontrar um cordel e brincar com ele, esconder-se e cantar. Cantar: não há maior prazer. Todo o repertório tradicional infantil, e até uma espécie de «rock», por aquelas vozes, passa, interrompendo a história de Laura ou acompanhando-a nos momentos em que se mostra em vez de se contar.

A música impõe um ritmo ao espectáculo e, nele, ao movimento dos corpos, por vezes vertiginoso. «Pestaneja, espera. Finalmente, passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão e olha no assoalho o fruto da experiência» (2). Único senão de *A vida íntima* parece ser o desrespeito pelas demoras que necessariamente a criança introduz na brincadeira. Nesta não há pausas e, mesmo para o adulto na sala, a passagem dos «slides», o uso das sombras chinesas e a ocupação do espaço do varandim pelo Galo ou pelo Ladrão são de difícil percepção. A vivacidade do movimento e da música relaciona-se com a duração do espectáculo. Nem mais nem menos tempo do que o suportável pela atenção da criança ou do que o necessário para contar a vida de Laura, mostrar o seu mundo e brincar.

Brincadeira é ainda o uso das palavras, e talvez nada desvende tão bem a «intimidade» da criança. Jogar com as vogais, criar um código (a ficção-científica e o imaginário dos anos 80) e mover-se nele, saber usá-lo, fazer dele o seu segredo, a sua marca distintiva. Usar as palavras para perguntar o que não se sabe, ver até que ponto nos ajudam e como



«A vida íntima de Laura», teatralização e encenação de José Caldas, leitor apaixonado de Clarice Lispector

nem sempre nos servem. Eis como é trabalhada a linguagem no espectáculo, sem que, todavia, se saia do nível corrente, aquele que o público ali presente compreende.

Também os objectos manuseados emitem sinais; falam quase tanto do olhar da criança sobre o mundo quanto o fazem a cor e o texto pronunciado e cantado. Dizem como são vistos os adultos — sapatos coloridos «versus» pantufas negras por exemplo, falam da oposição «bondade/juventude» «versus» «maldade/velhice» — expressam o prazer imenso que reside escondido nas caixas cheias de «inutilidades», de objectos mágicos, usados admiravelmente por Dalton Salem Asseff (leiam-se as suas palavras a esse respeito, no texto de apoio).

Destaca-se, por conseguinte, um processo de articulação que faz suceder o contar e o brincar (igual a «fazer de»), ou seja, a essência do teatro — aquele que desde cedo nos torna rivais/iguais. Três actores mostram-se actores, dizem que já foram pequenos e que estão ali para contar e mimar a vida de uma galinha. Acabam por pôr a descoberto uma realidade plural e desligada: a olhada pela criança.

Um exemplo que é um apelo. No final faz-se um pedido. É preciso que os pequenos espectadores contem também uma história de uma galinha. Importante este apelo à imaginação, à procura interior de cada um, o estímulo para outras histórias e outras Lauras.

3. *Laura* é, sem dúvida, a iniciadora de uma experiência teatral que muitos quererão continuar. Talvez daqui se passe ao tal teatro feito pelas crianças, com as suas brincadeiras, as suas palavras, os seus fingimentos. Pela rua fora, naquele sábado, os miúdos cacarejavam, saltavam, todos queriam imitar os actores «de verdade» que acabavam de ver...

(1) Extraído do texto de apoio, p. 3.
(2) in *Desenhando um menino* de Clarice Lispector, incluído nos textos de apoio, p. 6. ■

«A vida íntima de Laura — texto de Clarice Lispector; música popular portuguesa e de criação colectiva; teatralização e encenação de José Caldas; cenografia, figurinos e adereços de Dalton Salem Asseff; produção do Grupo Teatro Hoje; montagem de Fernando Correia; operadores de luzes: Eduardo Cruz e Rogério Mendes; com José Ananias, Margarida Carpinteiro, Pedro Maia e Teresa Mónica.

Cinema

Soma e segue (com "Óscares")

João Mário Grilo

Gente Vulgar
Realização de Robert Redford

Denotando uma total falta de gosto e sensibilidade (bem patente nas autênticas «borradas» estéticas — de dominantes azuis e castanhas — totalmente inadmissíveis, até mesmo num filme de baixo orçamento), **Gente Vulgar** é um filmezinho tão completa e absolutamente medíocre que não lhe vaticinamos mais do que uma meia dúzia de semanas em cartaz, não fora a tão «espectacular» (espectacular, porque a estupidez pode ser também espectáculo) atribuição dos «Óscares» para o melhor filme e a melhor realização.

Efectivamente, se o «Óscar» da Academia é uma instituição que, com o andar dos tempos, tem vindo a perder credibilidade no campo essencialmente artístico (não falamos, obviamente, de inovação, mas da «arte» que Holly-

wood considera legítima), tem vindo a ganhar, por outro lado, uma carga política (totalmente política, porquanto define um projecto e uma estratégia no seio de um campo específico — o cinema) de extraordinária importância na clarificação das irregularidades do cinema americano. E se falar de blocos me parece uma metáfora demasiado ingénua para deter alguma operacionalidade na análise de uma realidade tão complexa, é um facto que as grandes linhas de força que atravessam actualmente o cinema da costa Oeste (o cinema nova-iorquino é um outro problema!), sofrendo um processo contínuo de separação, têm contribuído para a homogeneização dos seus componentes e, daí, para uma absoluta evidência das diferenças. O constante conflito entre, por um lado, as produções relativamente independentes de, por exemplo, Michael e Júlia Philips e, por outro lado, as mercadorias saídas dos grandes estúdios é, na realidade, um dado completamente adquirido. O «Óscar» não faz mais do que, uma vez por ano, confirmar que as coisas são na verdade assim.

Claquette

■ **Agora é a minha vez**, de Claudia Weill. A segunda longa-metragem da autora do muito celebrado *Girl Friends*. Filme mais integrado no cinema de luxo, com actores de renome e uma produção cara. Claudia Weill insiste em que não quer realizar sempre o mesmo filme,



Claudia Weill dirige Jill Clayburgh em «Agora é a minha vez»

mas de qualquer modo este parece mais artificial. A extraordinária presença de Jill Clayburgh e a sensibilidade da direcção fazem, no entanto, que **Agora é a minha vez** valha a pena (*Quarteto*).

■ **Um amor em competição**, de Joel Oliansky. Um exemplo do neo-romantismo que está em maré alta no cinema. Trata-se de dois apaixonados que são forçados a competir num concurso de piano. O filme é ainda pretexto para se escutar boa música (não são os intérpretes que a executam, mas disfarçam muito bem) e Oliansky consegue dar o ambiente do concurso de uma maneira empolgante (*Cine 222* e *Terminal*).

■ **O dueto da corda**, de John Landis. Comédia «terrorista» com John Belushi (o piloto gordo de 1941) a fazer mil e uma tropelias. Objectivo: reunir o seu antigo grupo «rock» para dar um concerto e pagar o imposto que impede que o estabelecimento de ensino que frequentaram vá para a rua. Os números musicais são em força, e também em força é a loucura descomplexada da «mise-en-scène» (*Mundial*).

■ **O feiticeiro do Oz**, de Victor Fleming. Uma verdadeira jóia do tempo da infância. Uma rapariguinha encantadora (Judy Garland) sonha com uma terra de fantasia mas acaba por encontrar a felicidade ao pé de casa. As canções ficam no ouvido, a direcção artística é excelente e os intérpretes irradiam simpatia e bonomia. No seu género, um clássico (*Alvalade*).

■ **Gente vulgar**, de Robert Redford. Este filme concorreu aos «Óscares» e acertou em cheio: de cinco nomeações obteve quatro prémios — o melhor filme, a melhor realização, o melhor actor secundário e o melhor argumento. **Gente vulgar** relata o drama de uma opulenta família da classe média que acaba por sepa-

rar-se devido aos problemas psíquicos de um filho e da atitude que a mãe mostrava em relação a ele. Apesar de ser um produto bem acabado, não nos parece justificar... tanto «Óscar» (*Berna*).

■ **O meu tio da América**, de Alain Resnais. Homem que explora os caminhos da memória e do imaginário, Resnais, «cineasta difícil», é êxito em Lisboa. Baseado nas teorias por vezes muito discutidas do prof. Henri Laborit sobre o comportamento humano, o realizador segue a trajectória de três personagens (dois homens e uma mulher) que são colocadas perante provas muito difíceis. Mas também interessa o «background» social e psicológico delas, a maneira como pensam e como pensava o meio de onde são oriundas. Um filme nitidamente fora de série, concebido e executado com uma classe excepcional (*Star*).

■ **Kilas, o mau da fita**, de José Fonseca e Costa. Lisboa, os seus bairros, os seus cantos, a sua boémia. E alguns rapazes maus acaudilhados por um tal Kilas, rufião de má nota. A direcção de Fonseca e Costa resulta revigorante num país onde geralmente os cineastas não têm pulso porque não têm personalidade. A fotografia de António Escudeiro e a música de Sérgio Godinho conjugam-se também para fazer de **Kilas** um filme diferente (*Quarteto*).

■ **Tambor**, de Volker Schlöndorff. História de um rapazito alemão que tocava muito bem o tambor... mas que se recusava a crescer. Mas visão igualmente de um período acidentado da história europeia em que os Messias precipitaram catástrofes. E a acidentada vida de Danzig, hoje Gdansk, dividida entre a Alemanha e a Polónia (*Cinebloco*).

■ **O touro enraivecido**, de Martin Scorsese. Um dos grandes filmes de 1981. Biografia cinematográfica da vida e da carreira do pugilista Jake La Motta, genialmente interpretado por Robert De Niro. Gloriosa ressurreição do preto e branco, do realismo, num drama que é, ao mesmo tempo, clássico e inovador (*ABCine* e *S. Jorge*).

■ **O trio do amor**, de Paul Mazursky. A vida americana nos últimos anos através do dia-a-dia de uma rapariga e dois rapazes que vivem juntos. Algo semelhante a *Jules e Jim*, e com momentos inspirados (*Quarteto*).

■ **O último Metro**, de François Truffaut. Os cineastas inconformistas de ontem são os representantes da «qualidade francesa» de hoje. Gérard Depardieu e Catherine Deneuve (*Londres*).

Filmes a estrear

■ **Altered States**, de Ken Russell. Na presente senda de exploração do terror e da parapsicologia, mais um filme para acrescentar a uma série já longa. Veio a ser terminado por Ken Russell depois de a rodagem se ter iniciado sob a direcção de Arthur Penn. Como sempre Ken Russell, o polémico realizador de *Tommy* e *Valentino*, vai muito longe. Utilizando a electrónica conjugada com efeitos especiais, **Altered States** será uma revelação terrível, destinada, segundo rezam as crónicas, a fazer pálidos os próprios cépticos.

■ **A confiança** («Bizalom»), de István Szabó. Perto de Budapeste, nos dias difíceis do Outono de 1944, um homem e uma mulher são forçados a viver no mesmo apartamento. Ambos furtivos, olham-se com estranheza e desconfiança. E trazem consigo diferenças de educa-

O que na realidade acontece (e talvez por aqui passe o mérito do filme de Redford) é que, se **Ordinary People** se constitui como a resposta à qualidade irrefutável das produções que se vão fazendo à revelia dos estúdios, acaba também por ser o indicador da qualidade que os estúdios podem actualmente oferecer... e por aqui, ao que parece, estamos mesmo muito mal!

Servindo uma historieta, totalmente imbecilizante e polvilhada de calamidades, sobre um maluquinho atormentado pela culpabilidade que sente em relação à morte do irmão (dando-se aqui abertura à obsessão que o público americano nutre por casos de foro psiquiátrico, de que o recente atentado contra Reagan é um sintoma exemplar), Redford parece propor (nem sempre se tem a certeza disso) uma leitura de teor vagamente psicanalítico (com situações edípicas à mistura) da desintegração do universo de uma família identificada com uma certa classe média americana. Mas tudo resulta tão totalmente ineficaz, tão sumariamente linear, que só com grande imaginação e boa vontade se poderia atribuir alguma consistência a um discurso tão completamente desproblematizado e falido de interesse.

A direcção de actores, que seria de esperar aceitável e funcional, resulta numa completa irregularidade, deslizando do desastre da interpretação de Sutherland ao excessivo barroquismo da personagem interpretada por Timothy Hutton, cuja composição, baseada essencialmente numa enorme profusão de ti-

ques, mais faz parecer um psicomotor. Da mesma forma a montagem, demasiado tendenciosa e denunciada, acaba por se tornar indevidamente incomodativa e superficial (de notar, neste nível, o disparate da sequência na festa em casa dos «fulanos-que-já-não-me-lembro-como-se-chamam», em que a montagem dos planos iniciais faz acreditar num ambiente de conspiração e mistério completamente inútil e despropositado, ou a leviandade da esmagadora maioria dos planos de corte, extremamente desleigos, como aquele, que alguém inteligentemente me fez notar, em que se mostra, na sequência do pequeno-almoço, a fatia dourada a ser triturada no lava-louças).

Uma última palavra ainda para um pormenor que me parece de ter em conta: o total esvaziamento da coluna sonora, aqui e ali enriquecida por uma abusiva utilização do **Canone** de Pachelbel (de duvidosa «adaptação»), que, assemelhando o filme a um teatro radiofónico, acaba por provocar uma enorme sensação de mal-estar (materializada nas reacções, que julgo serem comuns a todas as projecções, na plateia).

Fútil, piroso e superficial, **Gente Vulgar** assume-se como um produto completamente atrasado... mental e moralmente. Só que tem direito a cobertura... dourada.

Gente Vulgar; título original: **Ordinary People**. Realização: Robert Redford. Interpretação: Donald Sutherland, Mary Tyler Moore, Judd Hirsch, Timothy Hutton. Estreia: cinema Berna, Lisboa, em 27.3.1981

ção, de classe social, de experiências humanas e políticas. É uma situação-limite de que István Szabó, apoiado pela bela fotografia de Lajos Koltái, retira um surpreendente partido dramático, não descurando um tom intimista que consegue trazer para a tela a «irrealidade do real».

■ **Divina loucura** («Divine Madness»), de Michael Ritchie. Seis «cameramen» e seis assistentes para filmar, de todos os ângulos, o «show» de Bette Midler. Um espectáculo inolvidável por uma «superstar» que provavelmente nunca teremos oportunidade de ver — excepto no cinema. Bette Midler canta «My Way», «I shall be released», «Stay with me» (uma interpretação portentosa) e muitos outros temas. Mas também imita Sophie Tucker, conta anedotas sobre a rainha Isabel II e sobre a princesa Carolina de Mónaco, dança, faz o pino, exaspera e comove. O público, privilegiado em outros espectáculos do género, quase não «entra em cena». Bette Midler está em todos os planos e domina, de uma maneira absoluta, um palco imenso.

■ **O homem-elefante** («Elephant Man»), de David Lynch. No tempo da Revolução Industrial, na Inglaterra, um empresário cruel exhibe nas feiras, como um fenómeno de circo de horrores, um homem com uma cabeça monstruosa. O «homem-elefante» existiu na realidade. Chamava-se John Merrick, era um espírito culto e inquieto, e morreu muito novo em 1890, tão célebre como Jack, o Estripador, ou como os romances de Charles Dickens. A doença que lhe conferia o seu abominável aspecto é relativamente rara, de origem neurológica, e parece continuar ainda hoje sem cura. David Lynch, o director, e John Hurt, que cria a atormentada personagem de Merrick, uniram esforços para nos darem um filme que foi considerado uma obra-prima no ultimo Festival de Cinema Fantástico de Avoriaz.

■ **Hopscotch**, de Ronald Neame. Comédia de alta espionagem, «leve e civilizada». Walter

Matthau interpreta com bonomia um agente da CIA que decide revelar segredos indiscretos sobre aquela organização. Glenda Jackson é uma velha chama que vem em auxílio do seu companheiro. A acção de **Hopscotch**, sempre frenética, decorre em Salzburgo, Munique,



«Hopscotch», uma alta comédia de espionagem com Glenda Jackson e Walter Matthau (disfarçado)

Londres e no Sul da Europa. A CIA procura neutralizar o autor de tantas fugas mas ele sabe trocar-lhe as voltas.

■ **Loulou**, de Maurice Pialat. Filme francês onde a marginalidade é tratada e analisada de uma maneira diferente. O miserabilismo não surge a aproveitar situações que favoreciam o seu desenvolvimento. **Loulou** surpreende pelo seu tom de imediatividade honesta, pelo realismo da sua ambientação, pelo traço-forte com que desenha as personagens. A carreira de Maurice Pialat, quase desconhecida em Portugal, merece ser seguida com interesse: trata-se de um fora-de-série que não se distingue por uma atitude cabotina mas por assumir, um pouco contra tudo e contra todos, um jeito abrupto de verdade. Muito bem dirigidos, Isabelle Huppert e Gérard Depardieu tornam-se magníficos, por vezes patéticos.

J.V.P.

JOSE MÁRIO BRANCO

uma produção
TEATRO DO MUNDO
no
Teatro Aberto
tel. 77 09 89

subsidiado pela sec

ser solitário
FERNANDO JÚDICE baixo
JÚLIO PEREIRA cordas
PEDRO LUIS teclados
RUI CARDOSO sopros
ZÉ DA CADELA bateria

ESTREIA AMANHÃ

Todos os dias às 21.30 h
Domingos às 18 horas

12.º ANO
AUTOPROPOSTOS

EXTERNATO **SÉNECA**
EXPERIÊNCIA É UMA GARANTIA DE QUALIDADE

AV. ALMIRANTE REIS, 73, 1.º E 2.º — TELEF.: 4 00 92

AV. ALMIRANTE REIS, 106, 1.º E 2.º — TELEF.: 82 27 76 • 82 35 31

Um atentado fotogénico

A propósito das imagens do atentado de Ronald Reagan

António Sena

1 — Um aparelho ordinário

Mal sabia este homem, John Logie Baird, inventor da televisão, que não estava apenas a inventar um aparelho de promoção da ima-



John Logie Baird

gem audiovisual mas também um aparelho fotogénico, produtor de imagens, também elas, fotogénicas.

Todos sabemos quanto é imperfeita essa imagem televisiva: falta de definição, sujeita a condições meteorológicas ou geográficas, dependente da regulação de cada telespectador no brilho, no claro-escuro, distância, local e ambiente do visionamento, etc.

No entanto, os universos da fotografia ou do cinema já têm exemplos suficientes da importância da imagem televisiva como dos seus personagens favoritos.

Afinal, o que tornará tão fotogénica quanto atraente esta imagem aparentemente aberrante, instável, estriada, verdadeiramente ordinária?

Será a imperfeição o seu encanto?

«Mesmo de filmes como Lola Montés ou Alexandre Nevsky, fica qualquer coisa na televisão, apesar da deformação dos enquadra-

mentos. o écran redondo, o cinzento da fotografia ou a ausência de cor. O espírito resta.» (Jean-Luc Godard)

«A televisão transmite mesmo assim o espírito das coisas, é muito importante, sem falar das coisas onde não há senão o espírito a transmitir.» (Jean-Luc Godard)

«A televisão é o oráculo dos nossos dias.» (André Malraux)



Robert Frank, Carolina do Sul, 1955



Robert Frank, Burbank, 1955



Lee Friedlander, 1972



Harry Gruyaert, 1974

2 — A sala do oráculo

Sem lhe termos perguntado nada, este aparelho dá-nos respostas. Não deixa de ser um aparelho espiritual.

Se a caverna da Antiguidade Clássica era escura e introvertida, a caverna contemporânea é brilhante e extrovertida.

Em 1955, num restaurante da Carolina do Sul, Robert Frank olhava pelo visor da máquina e disparava: no televisor, um pastor evangelista pregando para uma sala vazia. No mesmo ano, em Burbank, ele está no interior de um estúdio de televisão: a locutora é fotografada juntamente com a sua imagem televisiva. Aparece assim duas vezes bela. Este apa-

relho tem destas coisas, tanto poupa como abusa.

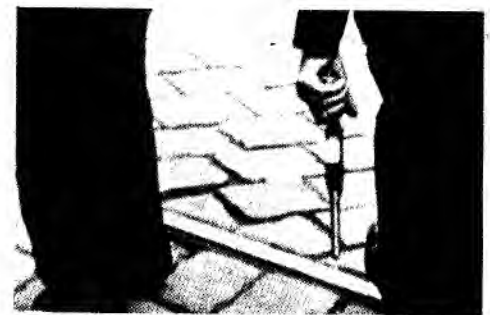
Em 1972, pelos quartos de motéis do Maine, Maryland ou Virginia, Lee Friedlander fotografa esses aparelhos esquisitos que nos trazem hóspedes inesperados, que não vêm nada e tanto gostam de ser vistos.

Em 1974, frente a um destes aparelhos agora coloridos, Harry Gruyaert fotografa a cores uma série de planos mais ou menos indecifráveis da viagem da Apollo 14 através de um céu que tem todas as cores menos aquela.

De Jean-Luc Godard (*Vivre sa vie*) a Wim Wenders (*O amigo americano*), onde aparecem todos estes écrans de volume quase obscuro, perguntar-se-á: que fascínio despertará este aparelho, espécie de fala-barato audiovisual, em gente de olhos tão exigentes?



Madrid, 1981



Georges Méjat, Paris, 1934



Eddie Adams, Hanói, 1968



Laurens Pierce, USA, 1972

3 — Os crimes democráticos

Este banha-da-cobra doméstico já nos trouxe uma série de acontecimentos ao vivo, fotografados posteriormente e publicados na Imprensa escrita: ainda recentemente, tivemos aquela obra-prima do teatro ibérico medieval que foi a invasão do Parlamento espanhol pelo tenente Tejero.

Em Outubro de 1934, Georges Méjat tinha filmado o atentado contra o rei Alexandre da Jugoslávia. Reproduzidos alguns fotogramas na Imprensa, a última imagem não deixava de ser surpreendentemente alegórica: grande plano da pistola do assassino já nas mãos de um polícia que se afasta.

Sucessores merecidos são ainda:

em 1963, o assassinato de John Kennedy, filmado em super 8 por um amador ocasional e, além de televisionado, também publicado em detalhe nas páginas da *Life*,

em 1968, as imagens da execução de um vietcong nas ruas de Hanói para a NBC, fotografada simultaneamente por Eddie Adams e reproduzida, depois, tanto em jornais ou revistas, como em obras de pintores (Rauschenberg) ou cineastas (Woody Allen);

em 1972, o vídeo de Laurens Pierce para a CBS-TV do atentado do governador George Wallace.

Transmitidos e difundidos por meios de massa, os crimes deixaram de ser privados e passaram a ser, pelo menos, um pouco mais democráticos: poucos os podem fazer mas muitos já os podem ver.



Atentado de Reagan, 1981



Atentado de Reagan, 1981



Atentado de Reagan, 1981



Dean Brown, USA, 1968

4 — O crime compensa

Se nas fotografias publicadas do atentado de Reagan mal se percebe, depois do disparo, o seu rosto, temos a compensação de poder ver, indefinidamente, esse «moment décisif» para lhe conferirmos credibilidade. Ainda por cima um crédito em replay.

Aquele que era um actor vergonhoso do cinema americano, fotografado ironicamente por Bill Owens em 1972, em véspera de Natal, numa imagem de um televisor a servir de base a um presépio, tornava-se agora um fabuloso actor de *Têvê-vêritê*. Este aparelho funciona, na fotografia, como os quadros na pintura de

Magritte.

«A realidade torna-se espectáculo», é certo, mas, e sobretudo, faz publicidade de si própria, infringindo decididamente a legislação dos direitos de autor.

Quanto Dean Brown fotografou as imagens televisionadas do enterro de Martin Luther King, elas deixavam de pertencer ao domínio da informação para se integrarem numa estética do quotidiano, do «fait-divers».

«Deve-se pôr tudo dentro de um filme. (...) É por isso que eu sou tão atraído pela televisão.» (Jean-Luc Godard)

Dir-se-ia que a televisão tem essa particularidade quase divina de fazer de um crime imperfeito um crime belo.



Bill Owens, USA, 1972

Se 99 em cada 100 ingleses nunca ouvirem falar de Camões, cabe aproveitar a chance e mostrar de uma vez por todas que «presunto» é, oh sim!, muito mais eufônico do que «jamón»

“God save the Portuguese” com astúcias, manhas e patranhas

Miguel Esteves Cardoso

Vimos em artigo anterior no «JL» como o aspirante a português em terras britânicas localiza e vegeta o seu país natal. Falta povoá-lo, dotá-lo de língua, cultura e uma História. As manhas e astúcias do candidato são rigorosamente as mesmas que no capítulo anterior — o estratagema e as patranhas variam, porém, de um modo qualitativo.

Eis uma área em que surgem com frequência problemas aparentemente insolúveis. Pretende-se estabelecer, sem margem para dúvidas, a originalidade absoluta da nossa língua em relação ao vil espectro que é a língua castelhana. Ora, para fazê-lo, sugerem-se as seguintes estratégias:

a) É bem sabido que os ingleses desconhecem a existência de mais de uma língua na Península Ibérica. A que reconhecem é basicamente aquela que vem escrita nas laranjas e cebolas que importam — o castelhano. Quando muito o inglês poderá ir ao ponto de conceder a existência de dialectos, entre os quais o português, fundamentalmente uma maneira de pronunciar castelhano como quem tem a boca cheia de berlindes. Logo, a primeira coisa a fazer é apresentar a Península como um viveiro de línguas diferentes, desde o basco multimilenário até à excelente suavidade do português, passando pelo grosseiramente hegemónico e abominável castelhano. Doravante poderá referir-se ao castelhano como «língua de trapos». Explique as patéticas tentativas de imperialismo cultural que levaram uma maioria de dirigentes espanhóis a esforçar-se para erradicar as línguas peninsulares em proveito da castelhana. Mostre volumes de poesia galega, canções de protesto bascas, filmes melodramáticos catalões e tudo o mais que não for patentemente castelhano.

«Bem, eu então despeço-me, ó ente a quem se quer bem!»

b) Depois de estabelecer a fortaleza destas nobres línguas frente às investidas totalitárias do castelhano, é altura de apresentar a língua portuguesa. Para tal, é preciso modificá-la ligeira ou valentemente, não fosse o pupilo julgá-la semelhante à castelhana. Visto que o inglês médio sabe umas palavritas como «adiós», «amigo», «buenos días» e outras baboseiras que, logo por infortúnio, são parecidas com as portuguesas, torna-se necessário dissipar qualquer parentesco aparente. «Adiós» em português, por exemplo, pode ser «Bem, então eu despeço-me» ou «Deus te acompanhe, meu filho» — tudo o que confundir o pupilo e o induza a pensar tratar-se de uma língua completamente independente.

«Amigo» em português é «compincha» ou «ente a quem se quer bem». «Buenos días» é mais difícil, mas aqui ficam algumas sugestões: «Ora viva», «Olha quem é e que belíssimas vinte e quatro horas lhe desejo eu!», «Espero que climatericamente lhe agrade as horas que antecedem as doze horas da manhã». O importante, em todo os casos, é não cair na asneira de dar

traduções parecidas, pois que isso apenas contribuirá para reforçar os preconceitos do inglês (ou seja, reconduzi-lo-á a pensar que, afinal de contas, a língua portuguesa é apenas um maneira teimosa de falar abafadamente castelhano). Por outro lado, finja elaborar uma lista objectiva de utensílios de uso quotidiano em castelhano e aponha as palavras portuguesas correspondentes, certificando-se sempre de uma diferença abismal. Por exemplo, «plátano» em português diz-se «banana» e a falta de semelhança é reconfortante.

«O Ramón gosta de presunto»

c) Pode passar à pronúncia, depois de ter feito um breve panegírico à cedilha e ao acento circunflexo. E escolha uma frase castelhana malsonante — por exemplo

mando a população do Sri Lanka), pode impressioná-lo com uma lista de palavras inglesas provenientes do português. Isto rematará a sensação de universalidade e surpreenderá o seu interlocutor, confundindo-o redobradamente. Não se cinja às poucas palavras realmente vindas do português — «fetish», «verandah», «albino», «pagoda», «palaver», «picaninny» — e estenda os seus horizontes ao castelhano, ao italiano e, se for necessário, ao próprio latim. Tente fazer com que o seu pupilo inglês se sinta como um falador de uma língua que é, afinal, um dialecto do português. E não se sinta culpado por causa das suas incontidas hipóteses — afinal, como é que os ingleses poderiam descrever uma situação normal do dia-a-dia como, por exemplo, um albino fetichista debruçado da varanda de um pagode, se não fosse a língua portuguesa?

enorme capital psicológico a retirar das touradas. Arrepie o seu pupilo com uma descrição da carnificina abundantemente sangrenta de uma tourada espanhola, o boçal hábito de cortar as orelhas aos touros (Van Gogh, pelo menos, fê-lo de livre vontade) e a pieguice intrínseca que os impede de enfrentar uma boa pega. Depois, sem dar tempo para respirar, pinte placidamente a tourada à portuguesa (e pode «pintar» à vontade). Diga que as bandarilhas são de ventosa e que os touros, depois de toureados, vão para uma Pradaria de Saúde para Touros Reformados, onde abundam espécies saborosas de erva e voluptuosas vacas virgens na flor da idade. Explique que, numa tourada portuguesa, morrem mais forçados que touros (e omita o complemento indirecto: «na arena»).

A tourada transmitirá a imagem ideal do português: suficientemente corajoso para se imolar nos cornos de um touro mas, no entanto, demasiado bondoso para lhe puxar o rabo com excessivo entusiasmo.

Açordas e migas, a evitar!

b) A nossa cultura é a antítese da castelhana, como fica provado pela nossa cozinha. Os ingleses sofrem de um terror descomedido por aquilo que chamamos «tempero». Dentro do «tempero» há um facínora universalmente odiado (o alho) e outro religiosamente evitado (o azeite). Logo, convém não assustar o pupilo inglês com condimentos que ele lastimavelmente considera primitivos e/ou asquerosos. Isso, deve explicar tranquilamente, é a cozinha castelhana: sopas de azeite com hidras (mil cabeças) e de alho lá dentro e pão. (Não fale, por amor da sua vontade de ser português, em açordas, migas ou sopas à alentejana). Se quiser enlevar o inglês, utilize liberalmente a palavra que ele mais estima ouvir: «salada». Mas «salada» sem «tempero». Diga que a cozinha portuguesa é essencialmente salmonetes grelhados com molho de manteiga, batatas cozidas e salada — e que saladas!, dirá você com falso ênfase. Fale-lhe em «pepino» e mencione «agriões» o mais possível. Quando o estômago do seu pupilo começar a contrair-se de tão esfaimado, graças às suas destemperadas e saladíferas descrições, arrime-lhe com uma frase do tipo: «Mas sabe que os castelhanos comem polvo? Comem polvo como se amanhã fosse o fim do mundo!». E junte uma interjeição como «Iaque!», fingindo um arrepio de desprazer gastronómico.

Diga-lhe, para rematar a conversão, que os castelhanos se não afogam as coseteletas em piripiri, é porque estão a poupá-lo para servir de molho à sobremesa. Diga-lhe que, em Portugal, os vinhos espanhóis usam-se para tirar nódoas, ou para desinfecar as sanitas. Não deve ser preciso mais. Finalmente, leve-o a jantar a um restaurante português e peça ao cozinheiro que sirva uma refeição inglesa. Apresente os pratos como nacionais e seja magnânimo com o rosé (mais que não seja para você se livrar de o beber). O seu pupilo estará convertido.

Uma última parte do manual abordará as questões mais delicadas e tecnicamente difíceis de pôr em prática — nomeadamente a História, a Política, e o Futebol. ■



«A Ramón le gusta el jamón» («O Ramón gosta de presunto») e pronuncie-a como se estivesse a tentar desesperadamente expectorar uma bola de catarro da garganta. Depois, o pupilo já horrorizado, atire-lhe com um dulcíssimo «Alma minha gentil que te partiste», pronunciado como quem suspira por uma carícia voejante, explicando-lhe que é esse o equivalente de «O Ramón gosta de presunto» em português.

Evite os ditongos excessivamente nasados (ão, ões, etc.) e concentre-se nos sons mais brandos, mais pantufa-de-setim a pisar ovinhos de andorinha, enlevando o pupilo com as palavras que mais declaradamente agradam aos ingleses: «menina», «bonina», «guarita», «Eusébio» e «madressilva».

d) Finalmente, depois de informar o pupilo do número de faladores de português no mundo (arredonde para 200 milhões, tomando em conta a futura explosão demográfica no Brasil e já agora so-

Nem tanto ao rabo nem tanto à terra

Não se iluda — 99 em cada 100 ingleses nunca ouvirem falar de Camões, e os que já ouvirem falar escrevem «Camoens» como se o poeta tivesse alguma coisa a ver com camundongos ou «camónes». Mais grave ainda, 99 em cada 0,1 por cento que já ouvirem falar do Fado pensam que é uma espécie de flamenco sincopado onde, para cúmulo, nem sequer existe a distração de um pouco de baile. Mas não desespere — não desista. É verdade que não se pode esperar muito de uma raça que conscientemente repudia as alegres subtilidades do til; mas eis algumas sugestões:

a) A nossa cultura é a antítese da cultura castelhana, como fica provado pelas touradas. Os ingleses padecem de uma sensibilidade aguda em tudo o que diz respeito ao bem-estar de animais (ressaltando a raposa e a aristocracia) e há um