

SETENTRIÃO

A R T E S E L E T R A S

2 - 3

Ante as naturais dúvidas que sempre suscita o aparecimento duma revista, julgamos necessário esclarecer os leitores sobre os nossos principais objectivos.

«Setentrião» propõe-se, através das estruturas dum vasto movimento cultural (e aqui, a revista funcionará apenas como núcleo de irradiação) congregar esforços até aqui dispersos que, num élan fortemente construtivo, promovam a renovação dos valores regionais. Nesse movimento estarão incluídos, além da realização de conferências, curtas metragens, atribuição de prémios literários, publicação de antologias e de estudos etnográficos, a organização dum ciclo de Teatro Moderno, ainda este ano, ao qual deram já a sua adesão os agrupamentos nacionais de mais comprovado valor.

O conhecimento, ainda que superficial, da história da literatura moderna portuguesa leva a concluir que a quase generalidade dos núcleos culturais se têm processado em Lisboa, Coimbra ou Porto. Ora limitar estes centros a âmbitos estritamente citadinos equivale a viciá-los. À margem destes ambientes podem surgir uma cultura e uma arte cuja efectivação tende, obviamente, ao enriquecimento do património dum povo. Não podem todavia descurar-se as coordenadas básicas dum humanismo, que, a circunscrever-se a um meio limitado, traduzir-se-ia em defeitos inerentes às atmosferas cerradas. Núcleos provincianos, sim; jamais, porém, daquele provincianismo saudosista, patrioteiro e anacrónico, que mais não é que uma dourada venda para a lucidez.

Uma problemática está em questão, sem dúvida: aquela problemática que, felizmente, vem aparecendo inextrincável e sedutora, a quem dá à arte um sentido funcional — o duma superior dignificação da pessoa humana.

O Menino de bronze repousa na solidão da lua nasceu-lhe um olho de chagal que é o animal que só passa nos caminhos livres e são todos — os lobos é que andam à espreita — e o coração é de Leão. E esta é a sua Lealdade e o seu Amor como o Destino e o Sentido seu que tem e chama-se António Maria Lisboa.

(A. M. Lisboa in «O senhor cágado e o menino»).

a personalidade humano-poética de

A Poesia tem os seus mártires—Aqueles que transcendendo lucidamente os interesses físicos da sobrevivência, transfiguram os seus versos em imensos cânticos, num doloroso auto-requiem.

Cite-se por e para exemplo:

Villon objectivando Poesia através do crime e namorando o patíbulo; Camões destruindo-se no fogo do Amor e no abismo da fome; Rimbaud aniquilando-se sob o sol doentio do Harrar, perpetrando o suicídio animico; Pessoa apodrecendo dentro do sarcófago dum personagem burguês; Artaud desintegrando as células do seu corpo, abandonando-se à sortilega magia dos estupefacientes. António Maria Lisboa, perseguindo pelas sendas da Loucura e da hemoptise a sua integridade poética e humana, acrescentou o seu nome às tábuas martirológicas da Poesia.

Se versejar é relativamente fácil, muito mais difícil é fazer Poesia, e por fazê-la entenda-se praticá-la na carne, radicá-la no sangue, identificando-a com o ritmo interior da vida, com o pulsar dos órgãos vitais, com o espasmo animal das visceras. Difícil, muito difícil é, também, adivinhar o secreto sentido das coisas e inventar uma alma ou um estado interior aos objectos aparentemente inanimados, devolver às palavras o seu verdadeiro sentido, aquele pelo qual transpõem o limite dos símbolos gramaticais e se transformam em imagens vivas.

Para isto torna-se necessário penetrar a zona interdita das convenções, violentando o fluxo do espaço ambiental.

Este limiar-tabu foi ultrapassado por António Maria Lisboa que, através da fluida linguagem dos seus versos, nos transporta a um universo supra-real, por vezes, ou quase sempre, mais coerente que aquele em que se processa o quotidiano.

Nos seus poemas ganha a Poesia a missão funcional de ordenadora dos mais elementares valores humanos, subvertidos, depreciados, na caótica sociedade que habitamos.

Comparando a sua Poesia à de Mário Cesariny de Vasconcelos, que com ele, constitue o binómio fundamental do surto surrealista de 47, diríamos que, enquanto aquele povoa os seus poemas duma ironia de sábio prestidigitador, Lisboa escreve os seus com um sangrento rictus de Amor e Raiva urgentes.

Não queremos, todavia, incorrer num desagradável dogmatismo, até porque em Corpo Visível, por exemplo, Cesariny nos dá um dos mais sérios e conseguidos poemas da hodierna lírica, mas, reportando-nos ao substrato da sua obra total, encontramos-lhe um certo abandono ao citacismo formal dos arquétipos surrealistas. António Maria Lisboa, ultrapassa-os, ultrapassando um surrealismo de guerra — o do insólito, o da destruição do organismo funcional da burguesia, o da ridicularização dos estreitos cânones que regulam o sistema de vivência instituído.

Chega assim, através duma linguagem depurada e objectivada sem as chocantes arestas pour épater le bourgeois, por uma bela sequência de imagens, a

ANTÓNIO MARIA LISBOA

uma Poesia em que o esoterismo com aquelas se funde, dando lugar a um pensamento homogêneo e inteiramente poético.

Processa-se por um automatismo dirigido, com alternadas interveniências da razão, que se realiza num clima composto de maravilhoso e de filosofia assumida, do qual resulta um racionalismo fantástico, ainda que oposto aos métodos dialécticos de uso corrente.

Centudo, ao contrário do que sucedeu com outros poetas surrealistas, de cuja montagem formal facilmente nos apercebemos, a sua linguagem automática é fluente e natural.

A procura de divindade em que necessariamente se traduz a fenomenologia poética aparece-nos, com António Maria Lisboa, sob o aspecto teatralmente onírico dum Pégaso vagueando por entre as estruturas metálicas duma impiedosa sociedade, em busca das asas que esta lhe amputou e com as quais poderia elevar-se em demanda das estrelas que florescem, lá longe, fora do seu alcance físico e partilhar do seu segredo cósmico.

A Poesia, seria pois para ele, um veículo ou uma escada pela qual poderia subir em perseguição duma verdade cujo sentido absoluto se lhe escapava e dum idolo que não lhe chegou a dizer o que dele pretendia.

Até que ponto seria ampliada a grandeza da obra de Lisboa, se a morte não o tem, prematuramente, silenciado?

Esta pergunta que várias vezes tem



sido posta diante da precoce maturidade poética dum moço de pouco mais de vinte anos, esta pergunta que ficará irremediavelmente sem resposta, tem, quanto a nós, um interesse muito reduzido.

Se Rimbaud tivesse morrido aos vinte anos, após ter escrito toda a obra válida que nos legou, este problema teria também assoberrado críticos e biógrafos.

Não pretendemos afirmar que, se Lisboa morresse aos trinta e oito anos, apenas, como Rimbaud, acrescentaria à sua obra, cartas para a família ou para os amigos. Este é de resto um problema em que toda a sorte de paralelismos ou de afirmações, resultam ociosos. Queremos sim dizer que a obra que nos deixou é suficientemente válida para que a sua idade possa passar a plano de secundário interesse. Citando Máximo Lisboa, diria que «os poetas têm a idade de todos os séculos do mundo».

Toda a obra de José Duro, para referir um caso típico de Poesia engagée, reflecte uma angústia essencialmente motivada por uma causa próxima — a hemoptise e os suores nocturnos.

Não querendo menosprezar o drama

Foi a seta mortal
no dorso da gazela
e uns olhos de pavor
cem vezes repetidos;
foi teu rasto de cinza
por sobre o campo verde
e as mãos que se dobraram
nas asas dos insectos;
foi o último ódio que floriu;
foi um rubro clamor
ardendo na cidade;
foi teu punho fechado que se abriu
para sair a abelha em liberdade!

Edgar Carneiro

enorme dum jovem que vê a morte antecipar-se às benesses da juventude, condenamos a chantagem de se chamar para a diluição dos pulmões uma atenção que, falando de poesia, só a linguagem dos versos deveria despertar.

António Maria Lisboa não concede tréguas ao pânico.

Até ao fim, são os seus poemas o espelho multifacial da sua total preocupação—Angústia, Solidão, Morte, Loucura, Amor, Ódio.

Através da sua breve passagem pela vida, deixou em nós, militantes da actual geração, que chegámos tarde demais para que o pudéssemos conhecer pessoal-

mente, uma profunda impressão de respeito, quer pelo exemplo da sua obra, quer pelo exemplo da sua vida.

Todavia, o nosso inamovível respeito e a aura, que pelo melhor conhecimento da sua poesia, lhe vão tecendo críticos (que em vida o atacaram), tal como nós, chegaram tarde para lhe evitarem a tortura de parentes pequeno-burgueses, ⁽¹⁾ o inferno duma existência dolorosa que a tísica e a loucura terminaram.

A Humanidade está sedenta de ídolos, mas prefere-os longe—separados por fronteiras, oceanos, montanhas ou sob a terra, na volúpia da vermina.

Carlos Loures

1) — A família de A. M. Lisboa rasgou, após a sua morte, a quase totalidade da sua obra inédita. Foram Mário Cesariny e Luís Pacheco que, conseguindo recolher os fragmentos, reconstituíram, pedaço a pedaço, as folhas manuscritas.

SOBRE O CONFLITO ARTE-PÚBLICO

por
Serafim
Ferreira

Põe-se constantemente o problema de que, hoje, a arte *já não diz nada* ou *deixou de dizer alguma coisa*, nas suas formas mais diversas de realização. Por isso, fala-se no divórcio entre o escritor e o público; fala-se na recusa de comunicação de um pintor não-figurativo; fala-se no confusionismo de certo compositor ou escultor. Mas está sempre presente o conflito *arte-público*, dissociando-se este daquela por incompatibilidade que a ambos cabe do mesmo modo. Claro que este assunto tem múltiplas razões de ser, sendo para nós fundamental dividirmo-lo em duas partes: a primeira, ocasionada pela existência hoje de um conceito de arte mais complexo, mas ao mesmo tempo mais justificado, dado que a arte evoluiu flagrantemente, acompanhando na sua ascensional subida as mais diferentes e inesperadas formas da nossa vida; a segunda, provocada pelo não acompanhamento do público em relação à arte que o representa, recusando-se a todo o momento a aceitar e compreender certos fenómenos do mundo da arte.

Em relação à primeira consequência, vamos ajustar o nosso juízo sobre o conflito, de maneira a delimitarmos uma perspectiva geral da arte contemporânea.

Não existe actualmente (nem nunca existiu) uma forma convencional de beleza que procure reflectir o padrão por onde a arte tenha de seguir. Toda a arte é criação e destruição simultânea dos valores em que se baseia para fundamentação da sua *verdade*, da sua

unidade. «O mundo da arte — afirma Vergílio Ferreira — não é um antimundo senão na medida em que este é um mundo esquecido: é um mundo humanizado, legível, evidente. Esta evidência a que aspiramos no fundo da nossa cegueira e que um súbito alarme obscuramente às vezes nos revela, é a obra da arte que a abre definitivamente ao nosso apelo. Os estilos, as correntes estéticas, não são bem formas complementares de uma visão: são de algum modo formas únicas, irreduzíveis, como é irreduzível a pessoa que nos habita» (1). Acreditamos, portanto, que não há arte que *nada diga* ou que hoje tivesse *deixado de dizer*. Antes de mais existe o gosto do leitor, espectador ou ouvinte, que reflecte a escala de valores a que adere a sua formação cultural, humana e social. Dentro desse ângulo é que ele olhará e aceitará a obra de arte presente aos seus olhos. Se ele recusa, por exemplo, que certas qualidades estéticas ou ideológicas estejam integradas na obra que observa, é porque não adere de nenhuma forma a essas mesmas qualidades. E isto está e não está certo, porque se o artista *escolhe e é escolhido* por determinado tema para a sua obra, também o leitor, espectador ou ouvinte escolhe, dentro do seu próprio gosto, as causas e os valores que mais lhe interessam. Para além destes limites tudo permanece em gratuidade e ambiguidade de que não podemos falar aqui. É problema que abrange outros sectores e levanta novos conflitos na arte contemporânea. Mas se todos soubermos que a arte é sempre comunicação íntima e permanente, é sempre

diálogo vivo e autêntico entre o artista e o público, uma vez que «para falar de todos e a todos é preciso falar do que todos conhecem e da realidade que nos é comum», como diz Albert Camus —, não se colocará nunca em discussão o debate entre artistas e público. Se este não comunga com certos valores presentes na obra daquele, é porque também o artista, qualquer que seja, lhe não fala nesses mesmos valores. Mas eles estão sempre presentes apesar de tudo, dado que «para o artista não há carrascos privilegiados. É por isso que a beleza, mesmo hoje, sobretudo hoje, não pode servir nenhum partido; não serve a longo ou a curto prazo, senão a dor ou a liberdade dos homens». (2)

O artista não se submete nunca a um *caderno de encargos* que os outros lhe queiram impor. Se o fizer, a sua arte é falsa, falha nessa intensão que *não é sua*. Para lá do mais, a arte é principalmente conflito entre o artista e os próprios valores de que se serve para a sua realização. Ele apenas submete esses valores ao juízo da sua visão do mundo que não pode ser afectada por partidarismos de qualquer espécie. «A arte vive dos constrangimentos que a si própria impõe; morre dos outros. Em contrapartida — continua Camus —, se a si própria se não constrange, ei-la que delira e se escraviza a sombras. A arte mais livre, e mais revoltada será assim a mais clássica, recompensará o maior esforço» (2).

Sobre a segunda consequência deste conflito — a recusa do público em compreender e comunicar com a arte contemporânea —, tentaremos justificar

algumas das razões dessa dissociação.

Sabemos que são muitos os motivos porque o público não está a par da evolução da arte dos nossos dias, sendo o principal provocado pela falta de uma educação-base que permita uma fixação exacta de todos os valores, quer no plano da arte, quer no do pensamento, da ciência, etc. Depois, mesmo que tal educação existisse, não se poderia ainda impedir certo leitor, por exemplo, de não aderir a uma obra literária por esta não conter, em potencialidade e só para esse leitor, a sua maneira de interpretar e compreender os problemas narrados nessa mesma obra. Mas tal não acontece. Por isso, todo o leitor, espectador ou ouvinte não recorda a sua limitada posição e deseja que a arte se reduza às suas acanhadas exigências, não lhe outorga sequer outra dimensão. Todavia, como observa Mário Dionísio, «querer racionalizar a criação artística é impedi-la. É querer ordenar o inordenável, prever o imprevisível, fazer florir por métodos exteriores, planificações, artifícios o que só vive de imprevisto, de surpresa, de inviolável liberdade» (3). Impor à obra de arte a nossa própria vontade, no nosso próprio gosto, é sem dúvida a posição que devemos tomar como certa e válida. Porém, se não tivermos racionalizado o nosso conhecimento dos problemas da arte, no que ele nos divulga, permite e

ensina, então o nosso juízo estará enfermo de um grande mal. A nossa recusa perante qualquer obra não é justificada. Apenas se verifica pela nossa ignorância dos valores que nela *estão sempre* presentes, dos valores que *concorrem* para a sua efectiva realização.

No seu maravilhoso e tão discutido livro «As Vozes do Silêncio», André Malraux escreve que «a ideia de beleza, uma das mais equivocadas da estética, não é esquecida fora do campo da estética. Mas esta *nasceu tarde* e foi, sobretudo, uma justificação. Os que pediam à arte que fosse uma expressão de beleza, faziam-no da maneira mais elementar: para eles, o domínio da beleza era constituído por aquilo que preferiam na vida. É certo que há gostos como há cores, mas os homens põem-se mais facilmente de acordo sobre a beleza das mulheres que sobre a dos quadros, porque quase todos estiveram já apaixonados e nem todos são amantes de pintura» (4). Ora, esta parece ser também uma das muitas razões porque o artista se divorcia do público. Mas aquele nunca se separa do seu, fixemos bem. Toda a arte é *conflito e unidade*, como afirma ainda Mário Dionísio, do mesmo modo que o público também é sempre conflito e unidade dentro da sua capacidade de escolher e recusar as obras que lhe agradem ou não agradem.

(1)—VERGÍLIO FERREIRA, in ensaio «Vida: espelho da arte», publicado no *Diário de Notícias*, de 21-5-959.

(2)—ALBERT CAMUS, in «Discursos da Suécia», págs. 162 e 164.

(3)—MÁRIO DIONÍSIO, in «Conflito e Unidade da arte contemporânea» pág. 29.

(4)—ANDRÉ MALRAUX, in «As Vozes do Silêncio», pág. 72, 1.º volume.

Setentrião apresenta aos seus leitores um poema inédito do grande poeta e consagrado romancista catalão Fèlix Cucurull. A versão portuguesa é do escritor António de Macedo.

com un de tants

Vindré afeitat de fresc
i et diré tot de mots d'aquells que pesen.
No et parlaré d'exilis,
ni de lluites,
ni de fam,
ni del desti dels pobles.
No et diré mai que dormo en unes golfes.
Només et diré coses
que sé que han d'entendrir-te.
Et parlaré d'un iot,
i d'una fàbrica
on dono feina a més de cinc-cents homes;
d'un Cadillac,
de terres i més terres
on algú sua perquè jo em passegi.
I tu potser em creuràs,
per unes hores,
a l'empar de la fosca.
Potser em creuràs perquè et cal enganyar-te;
perquè a tothora et parlen de princeses,
i del film del diumenge
te'n teixeixes un somni
per tota la setmana.

De matinada,
marxaré de puntetes.
Intentaré sentir vergonya,
però, només, em sabré fràgil;
I una vegada més faré el fatxenda
per amagar la meva covardia;
i parlaré d'exilis
i de lluites
i de fam
i del desti dels pobles,
amb els companys que com jo sols esperen
que el món sigui millor per art de màgia.
I tornaré, cansat, cap a les golfes,
com qui ve d'una llarga caminada...

Fèlix Cucurull

como qualquer um

Virei barbeado de fresco
e dir-te-ei uma porção daquelas palavras que pesam.
Não te falarei de exílios,
nem de lutas,
nem de fome,
nem do destino dos povos.

Jamais te direi que durmo numas favelas.
Só hei-de dizer-te aquilo
que sei que te enternecerá.
Falar-te-ei dum iate,
e duma fábrica
onde dou trabalho a mais de quinhentos homens;
dum Cadillac,
de terras e mais terras
onde alguém sua p'ra que eu disperse os meus ócios.
E tu talvez me acredites,
por umas horas,
ao abrigo da penumbra.
Talvez me acredites porque precisas de iludir-te;
porque a todos os momentos te falam de princesas,
e do filme do domingo
entretences um sonho
para o resto da semana.

De manhã,
caminharei nos bicos dos pés.
Tentarei sentir vergonha
mas só saberei que sou frágil;
e uma vez mais farei alarde de mim
para esconder a minha cobardia;
e falarei de exílios
e de lutas
e de fome
e do destino dos povos,
com os companheiros que, como eu, só esperam
que o mundo seja melhor por obra de magia.
É voltarei, cansado, para as minhas favelas,
como quem vem duma longa caminhada...

TEIXEIRA DE PASCOAIS e o absurdo

Os poetas podem dividir-se em duas grandes classes: a dos que encaram a realidade como ela é; e a dos que a encaram como ela não é. Ao dizer *é* e *não é* tomo como ponto de referência o senso comum e sei que não digo nada de novo, pois aos poetas do primeiro tipo, de há muito, se chama *realistas*, e aos do segundo, *idealistas*. Penso, no entanto, que a insistência nesta classificação e o estudo convenientemente reflexivo das ilações críticas pertinentes, devem estar sempre na mente e propósitos de todos os que se abeiram duma obra poética — ou para sobre ela emitirem juízos de valor ou para simplesmente a compreenderem e sentirem.

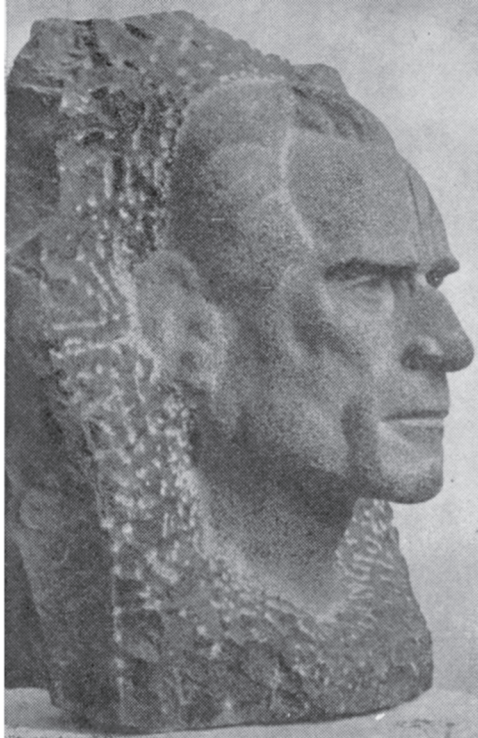
Cabe já aqui uma pergunta: deverá um poeta julgar-se de acordo com a nossa própria concepção de arte, aquela que consideramos mais válida, ou, muito diversamente, segundo a sua concepção pessoal, a que o serviu no acto da criação artística? A ser admissível, unicamente, o dado posterior da disjunção, temos de concluir que anda por aí muita apreciação arbitrária, a qual, em circunstâncias de grande responsabilidade contraída, conduz à confusão os espíritos menos dotados de poder de exame crítico. Assim, somos mesmo levados a julgar como desonesto o juiz que não se coloca do ângulo do autor tratado. Mas deverão as coisas processar-se deste modo? — interrogarão alguns. A primeira dúvida surge precisamente se reflectirmos em que, ao condenar o crítico que avalia segundo um critério pessoal, nos estamos a condenar, por esse facto, a nós mesmos. A segunda dúvida refere-se à nossa condição de homens: ao apreciarmos, seja o que for, e por mais isenção de que nos precatemos, isso decorrerá sempre em função da nossa própria mundividência.

«Pour juger l'œuvre d'art il faut y revenir et la pénétrer jusqu'à découvrir sa loi intérieure, sa règle individuelle, jusqu'à la saisir au moment où elle réussit à être telle qu'elle-même voulait être» — diz Luigi Pareyson, que acrescenta: «Il ne s'agit pas ici de ce que l'auteur *voulait* faire, mais de ce qu'il *devait* faire: il n'est pas question des intentions de l'auteur, qui n'intéressent pas du tout le lecteur, mais de l'intentionnalité profonde de l'œuvre, c'est-à-dire de la téléologie immanente de la forme». (1)

lógico

Quer dizer, segundo Luigi Pareyson que, noutro passo, preconiza um juízo único, objectivo e universal, atingível através duma interpretação cuidada, embora fatalmente pessoal, o critério pelo qual uma obra deve julgar-se nem é o do crítico nem o do autor mas «l'oeuvre même». Vistas assim as coisas, impõe-se, antes da formulação apreciativa, um estudo que situe a obra na sua *intencionalidade profunda*. Tarefa difícil!, muitas vezes malograda (ai de mim!), mas necessária.

Vem isto a propósito do que me parece ser um dos singularísimos livros de Teixeira de Pascoais: *As Sombras*. (2) No contexto de toda a sua poesia aparece-me ele como um dos mais expressivos e, por consequência, mais propícios a uma aproximação do seu génio. O próprio título, que nada tem de decorativo ou casual, sugere logo uma tonalidade inconfundível nas letras portuguesas e uma metafísica que, queiram ou não os partidários da poesia pura, lhe está subjacente. Que esta metafísica não é tão somente uma



criação dos intérpretes patenteia-se em «O Homem Universal» que Pascoais publicou em 1937, esclarecendo: «Escrevi este volume, com o intuito de elucidar o leitor amigo, acerca do *pensamento* da minha obra, desde a sua origem (1897) até ao ano de 1937». Haverá, pois, um pensamento dentro da obra pascoalina — um pensamento acerca do qual o leitor pode ser elucidado.

O visionário de «Regresso ao Paraíso», contudo, não se acorrenta claramente a ideologias constituídas, tornando-se necessária a elucidação e uma elucidação que, a meu ver, não deve partir da que ele próprio forneceu, visto não ser um autor o expositor ideal das suas coordenadas intelectuais, sejam elas quais forem, e ainda porque, segundo já foi dito, o melhor critério duma obra é ela mesma.

Volta aqui o meu artigo ao ponto de partida: é Teixeira de Pascoais um poeta realista ou idealista? Não hesito em classificá-lo de um dos mais conscientes poetas idealistas de toda a nossa Literatura, tendo de interpretar-se como tal para se entender e julgar. Ao lê-lo. Hegel vem-nos constantemente à ideia, quer pelo inversão dos planos gnoseológicos:

«O corpo é que é mentira, fumo vago...
E a sombra é carne, sangue, amor fecundo!»

«Todo o corpo é fantasma, que, ao sol nado,
Toma aspectos de clara realidade...»

quer pelo insistente panteísmo :

«... Assim o mundo, ó Deus, é tua sombra!
E tudo quanto, neste espaço, existe
É tua estranha dor e imperfeição...»

«E Deus se exalta e vivifica, em nós;
E nós, em Deus, morremos, por amor.
O silêncio divino é a minha voz,
A alegria divina é a minha dor!»

quer pelo intuito evolucionismo:

«...Toda a criatura
Procede duma sombra anterior,
É verbo, por milagre, reencarnado...»

«A Criação é denso nevoeiro.
Que dimana de Deus...»

Outros pontos de contacto se poderiam determinar, embora todos eles insusceptíveis de valorização unívoca, dada a divergência inicial de instrumentos para a captação do absoluto: o conceito, em Hegel; a intuição poética, em Pascoais. («A verdadeira filosofia é poética ou intuitiva»). (3) Não se trata agora de saber qual a posição mais válida, até porque as duas, nos seus postulados, intuições e deduções, se afiguram, desde logo, muito discutíveis; trata-se, sim, de anotar a afinidade do pensamento explicitado. Esse é que é tipicamente idealista.

Pascoais «possui a faculdade de ver sem cessar falanges aéreas, vivendo e evoluindo em torno de si», como Nietzsche exigia para o autêntico poeta. Essa faculdade, produto duma imaginação pujante e dum isolamento de cenobita, é que o levou a conceber o mundo sob a impetuosa ardência dum *olhar alucinado*. As coisas perdem, num momento, o volume com que se apresentam aos olhos vulgares, diluem-se naquela súbita névoa que vem das infinidades cósmicas e assumem a condição de *fantasmas* ou *nublosas imagens transcendentais*.

O Marão é a «serra esfingica / De muda e dolorosa face humana»; a sua casa, «lágrimas com salas e janelas»; o Tâmega, «rio cristalino / Transfigurado em sonho ou nevoeiro»; uma árvore, «desejo com raízes»; ele próprio, «uma lâmpada escura».

Como em vários passos acentua, só desse modo as coisas são reais; só desse modo as pode (ele diz *poderemos*) ver. Tudo se uniformiza finalmente numa sombra universal de *espectros, de visões e nevoeiros* em que há sítios ermos, ventos misteriosos e um *contacto arripante*. Como a vida, o mundo é uma grande sombra, a sombra cósmica, ele que *procede duma sombra anterior*, a *Noite Originária*. O processo evolutivo do universo pascoalino pode indicar-se, por isso, desta maneira: Sombra > Ser >

Sombra. É, todavia, um processo vagamente intuído, em que se não determina com precisão a génese de cada ser. Simplesmente andam no ar *etéreas brumas flutuantes* procurando um corpo *que as projecte sobre a terra*.

Estamos, conforme se vê, frente a um dos casos mais sensacionais de idealismo; não dum idealismo subjectivo, de tipo kantiano, em que as formas *a priori*, e só elas, dão a medida cognitiva da realidade; mas dum idealismo objectivo e substancial em que o além-de-nós, ao mesmo tempo nos transcende e realiza e em que a identificação sujeito-objecto resulta da mútua e esplendorosa comunhão universal. É a filosofia do esplendor, isto é, do belo. Mais do que à razão, à intuição intelectual e às descrições existenciais compete à Poesia a descoberta e delimitação da verdadeira face das coisas.

Posto isto (e muito pouco está posto) é a ocasião de perguntar pela reacção sentimental do nosso poeta ao mundo fantasmagórico que concebeu. No meu modesto entender, reside aqui o elemento vitalizador da sua poesia, sem o qual ela não passaria duma série de quadros abstractos, amorfos e sem interesse para o leitor do nosso tempo. «Perseguir a realidade que nos foge, a Ninfa lampejando entre as árvores, o desejo em tensão incandescente, eis toda a força mítica do ser. A queda desta força é a morte» (4). Pascoais, por conseguinte, não é um visionário puro: converte-se na vítima das suas visões. Sente que «o bem alcançado, morre» e, por isso, avança sempre na selva emaranhada das suas explorações; nega-se muitas vezes, para se reafirmar em seguida; não pára. É esta inquietação que, a despeito das suas orgulhosas construções, o aproxima simpaticamente da sensibilidade sua contemporânea. Auscultando a *sombra da vida*, reconhece o «corpo, para sempre condenado / A dor, à imperfeição»! E sofre sem muitas vezes se submeter, pois o *espírito existe e Cristo não morreu*. «E sempre cada nova criatura, / Vida que doutras vidas resultou, / É mais real ainda e verdadeira / Do que o ser anterior que a fecundou». A sombra da sua triste Menina e Moça, adorada ainda, continua a beijá-lo e a falar-lhe — núpcias da morte com a vida, mas núpcias em todo o caso.

É claro que este exacerbamento da sensibilidade até à morbidez, por suposto que não possa separar-se da experiência do autor, não se confunde com a *angústia*, a *náusea* e o *desespero* de certos escritores existencialistas. Nem tem a mesma génese e amplitude do *abandono*, a *raiva* e *sentimento de frustração*, para não ir mais adiante, de tantos poetas e ficcionistas do nosso tempo. Em T. de P. o que se verifica é a incompatibilidade da

sua consciência de pessoa com a aparição dum universo sombrio, uma avassalante nebulosa de espectros que ele sente e jamais consegue decifrar. É a luta dum homem, esvasiado do seu conteúdo humano, com fantasmas que, não o saciando, cada vez mais lhe denunciam o absurdo da criação. «O mundo lembra um *paradoxo natural*, um *absurdo lógico*» (5) — dirá ele em plena consciência da tragédia em que se afundou. Todo o absurdo é ilógico, mas T. de P. não o considera assim, por lhe caber a responsabilidade da sua criação. Consoante diz em «Aparição», o íntimo desgosto causado pelas criaturas vem-lhe de ter gerado um mundo espiritual, um mundo desumanamente perfeito, excedendo-se em seu sonho divino. Assim, tudo o que se ama e abraça terá de ficar «sempre de nossos braços bem distante». Absurdo lógico, sem dúvida; melhor diríamos: absurdo pascoalino.

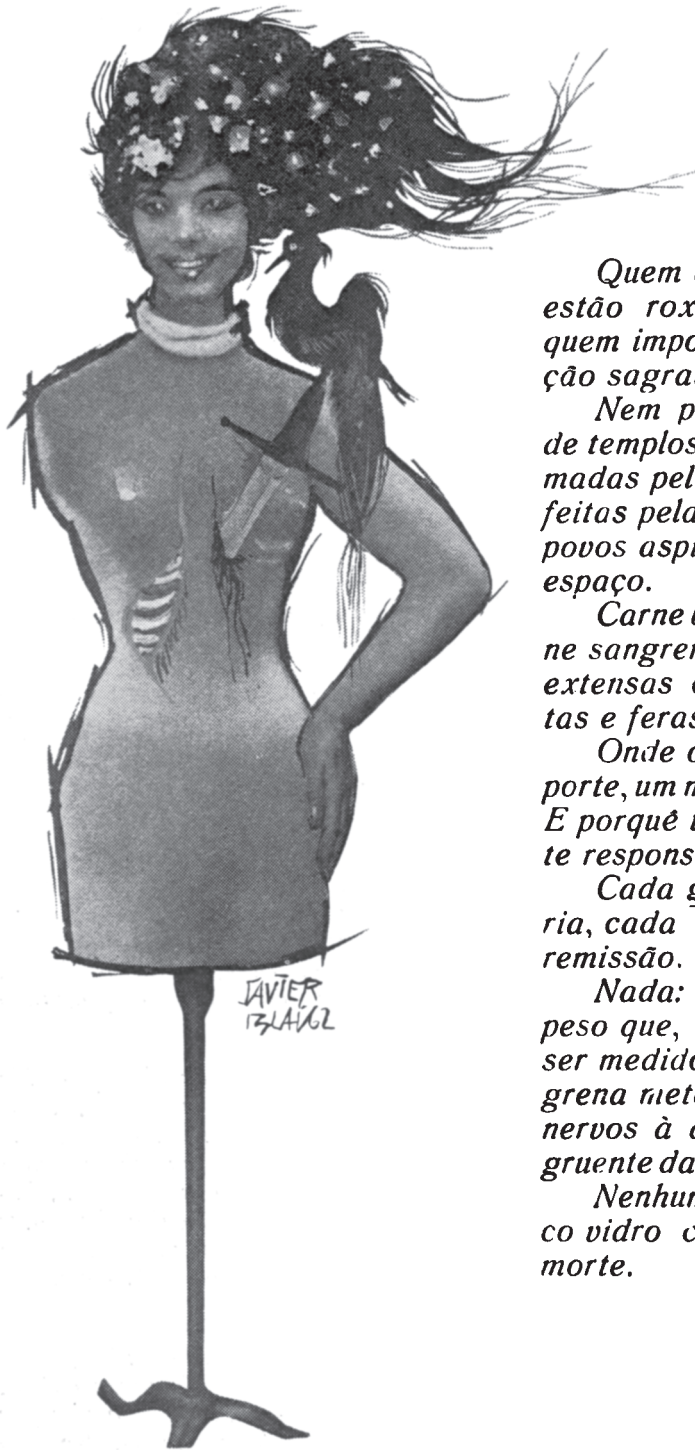
Camus está nos antípodas desta concepção. Para ele o mundo é irracional, sendo impossível descobrir-lhe qualquer significado. Não se submete porque o homem é superior ao mundo, afirmando no drama *Calígula*, pela boca de Querea: «eu quero viver e ser feliz». Esta simultânea consciência do absurdo e rebelião contra ele é que conferem grandeza e dignidade à vida, fazendo do *orgulho humano um espectáculo inegalável*. Disse que Camus se opunha a Pascoais: enquanto para chegar à consciência do absurdo, Camus parte duma experiência vivida num mundo concreto, real — o mundo dos homens; Pascoais parte da visão dum mundo sonhado, irreal — o mundo dos fantasmas. Parece-me que tanto um como outro falham na medida em que só terão olhos para não ver aquilo que para outros estará bem patente. De qualquer forma, a atitude de Camus, por uma mais profunda consciencialização da sua qualidade de homem-no-mundo, resulta mais simpática.

Pascoais é um visionário. A considerá-lo assim, dentro dos limites possíveis à sua obra, não poderemos negar que se cumpriu. Quanto à forma: haverá uma ou outra excrescência verbal, talvez certa monotonia pela insistência nos mesmos temas; mas há também — e isso importa frisá-lo — uma riqueza de imagens e de ritmo versificatório dificilmente atingíveis em outro poeta português. Certas passagens dos seus poemas são perfeitos relâmpagos de beleza. Quanto ao conteúdo: a originalidade, que nos faz andar de surpresa em surpresa, até à maravilha, caracteriza o seu pensamento em que até os próprios paradoxos constituem motivo de interesse.

Esse pensamento é, no entanto, o dum poeta e aqui reside, a meu ver, o seu maior *senão*. Certos temas e problemas são de tal maneira importantes para a vida que, a serem abordados com pruridos de sabedoria, requerem uma atenção que tem inequivocamente de ultrapassar os domínios da pura *intuição poética*. Daí ter eu de concluir - e volto, como no princípio, a não dizer nada de novo — que em Teixeira de Pascoais a poesia é mais válida que a filosofia.

-
- (1) — Luigi Pareyson, *Revue Philosophique, P. U. F., Avril — Sept. 1961*;
 - (2) — *Publicado em 1907*;
 - (3) — *O Homem Universal*;
 - (4) — *Idem*;
 - (5) — *Idem*.

António Cabral



lâmina

Quem disse:—álcool? As mãos estão roxas e desamparadas — quem imporá ao deserto uma função sagrada?

Nem pedra resta aos milhões de templos; uma a uma foram queimadas pela música do vento, desfeitas pela fricção do som; vários povos aspiram a sua suspensão no espaço.

Carne branca, carne negra, carne sangrenta de todas as idades, extensas caminhadas entre plantas e feras:

Onde ocultar um corpo sem suporte, um mísero corpo degradado? E porquê torná-lo tão intensamente responsável?

Cada gesto crava-se na memória, cada objecto no punho, sem remissão.

Nada: apenas o excesso dum peso que, de putrefacto, não pode ser medido. Nada: excepto a gangrena metálica que se difunde dos nervos à queda da massa incongruente da carne em desagregação.

Nenhuma espécie de saúde; fosco vidro corroído de impureza e morte.

manuel de castro

Quando nos referimos a uma arte tradicional, queremos que se distinga bem o conceito que fazemos de tradição e tradicionalismo.

Entenda-se por tradição tudo aquilo que é inerente a um conjunto de valores, válidos através dos tempos e válidos para qualquer concepção idealista ou materialista de arte. Tradicional é o teatro popular, as canções no tempo da ceifa ou da vindima, a poesia de amor quando originada de um motivo sincero; tradicional é toda a filosofia e arte que encerra uma forte humanidade.

Quando nos referimos a tradicionalismo entendemos o aspecto negativo da tradição—a estagnação duma cultura, o agarrar ideias ultrapassadas pelo processo histórico, o acreditar no fatalismo dum destino já marcado, o não olhar e tentar compreender as novas correntes filosóficas e artísticas. É portanto para nós um conceito morto, o conceito tradicionalista, que vai buscar ao «popularuncho», ao falso-folclore, as suas raízes. Ao invés, o conceito de tradição é o renovar das células—repudiando as mortas, mantendo as vivas.

Vimos na «Via Latina», num artigo de Tavares Lopes, uma visão parecida com a nossa. O autor refere-se aos conceitos de «tradição-revolução-evolução». E se nós distinguimos entre tradição e tradicionalismo linguisticamente com o mesmo significado — é unicamente porque entre a nossa geração o termo «tradicionalismo» está ainda mais adulterado que o de «tradição». Em certo ponto do artigo de T. Lopes lemos: «Tudo o que existe na ciência, na filosofia, na arte e na técnica faz parte da tradição constituída e sucessivamente entregue pelas gerações a outras e destas a terceiras. Nada existe sem essa entrega milenária constantemente renovada em novas formas». É também este o nosso pensamento.

Sem o movimento simbolista o surrealismo não teria alcançado tão grande projecção; sem o aparecimento do romance psicológico com Anatole France e outros, não chegaríamos à literatura existencialista ou ao «nouveau-roman». E assim por diante, apenas para provar que qualquer movimento, não se baseando na tradição

legada por outros movimentos, acaba por se desumanizar e perder-se no esquecimento, na inutilidade.

Marinetti lança o Futurismo e dele apenas resultou uma conquista formal e um arejamento da arte, pois ideologicamente quando o Futurismo, encarnado no seu «Papa» Marinetti, aderiu ao fascismo, o movimento passou a ser vazio de significado, passou a falar-lhe o substracto humano que qualquer corrente necessita. As bases que ele continha, como as bases fascistas, eram aquelas que nós entendemos por «tradicionalistas» — não tradicionais. Bases falsas, logo movimento falso e equívoco.

É evidente que quando toda uma sociedade hostil vai contra a necessidade do artista se manifestar, é necessária a revolução, o quebrar os preconceitos, o escandalizar o burguês... Então nota-se a especulação com a arte de que muitas vezes resulta o caos. Mas é uma revolução baseada na tradição que levará ao fim os seus intentos. E os surrealistas não descobriram o ovo de Colombo. Já Rimbaud era surrealista, já Villon e o Keats da «Belle dame sans merci» e das Odes o tinham sido, muitas dezenas de anos antes de Breton lançar o seu «Manifesto».

E se falamos em tudo isto é porque se vê no nosso país muitos intelectuais aderirem, uns a formas tradicionalistas, outros especulando com a arte. Achamos que já lá vai o tempo em que era necessário passear um galo pelo Chiado como o fez Almada Negreiros... Como achamos igualmente ridículo olhar unicamente o passado de caravelas e conquistas como o único válido. Para quê o exibicionismo, as entradas em «transe artístico», os ares fatais estudados horas antes ao espelho? Haverá razão para termos uma geração de «angry men» e de «beatnicks»? Não seria melhor termos uma geração de homens válidos, acreditando numa cultura viva, homens do seu tempo, lutando pela dignidade humana? O Futuro e a História farão a seu tempo o processo de tudo isto.

Entretanto os jornais e revistas são tomados de assalto e os artigos e poemas que lemos todos eles primam pela ausência de valores humanos! E não se pense que para nós a poesia de António Correia de Oliveira ou a prosa de Júlio Damas é que são válidas!

Lemos há tempos uma antologia de poetas jugoslavos e ficamos encantados por ver um povo renovado e com uma poesia extraordinariamente humana. E não é ao aspecto social que nos referimos pois os seus poetas (cite-se por exemplo Vasko Popa) vão buscar às raízes telúricas do seu país, às tradições legadas de tempos para tempos, às canções das crianças, aos seus jogos, à natureza com suas montanhas, oceanos e rios, o motivo original dos poemas. Basta de arte angustiada! A verdadeira angústia quando se sente procura-se superar e o Verdadeiro Homem é aquele que resolve os problemas existenciais, integrando-se na massa colectiva, procurando identificar-se com o seu semelhante, participando dos seus risos e das suas lágrimas, do seu suor e das suas lutas.

Qual daqueles que leram o «Canto General» de Pablo Neruda não sentiu ali a tradição e a revolução dum povo, dum continente inteiro, misturadas e unidas com um único sentido — a evolução — ? Arte tradicional e arte humana é o que nós pretendemos. É o que nós achamos válido.

«O ideal de beleza predominante em determinado tempo, em determinada sociedade ou em determinada classe de uma sociedade, tem a sua raiz, já nas condições biológicas do desenvolvimento do género humano, que criam particularidades de raça, já nas condições históricas do nascimento e da existência desta sociedade ou classe», assim disse Plekhanoff e assim o repetimos nós. Arte tradicional e humana baseada nas realidades sociais do homem de hoje. Não queremos unicamente arte utilitária mas desejamos ardentemente uma arte que não se afaste do lugar onde nasceu — a sociedade. Esperamos que a arte adulterada regresse, como o filho pródigo, ao lar materno... Até lá há que reagir, há que fazer a verdadeira vanguarda humana!

Para nós não é Ionesco um dramaturgo da vanguarda, nem o é Jean Tardieu; para nós o teatro da vanguarda é o de Arthur Miller, Suassuna e Brecht. Como não é poesia da vanguarda a que se vê por aí em plaquetes de várias cores e feitios, ostentando títulos de arte nova e arte progressiva. Poesia de vanguarda é a de Neruda, Walt Whitman, Aragon, José Gomes Ferreira, Maia Kowsky Agostinho Neto, e muitos mais. E se gostamos dos poemas de Ramos Rosa ou de S. John Perse é porque, embora caótica, a sua poesia é profundamente humana e, não sendo poetas da vanguarda (no sentido que nós lhe damos) são grandes poetas que não esquecem facilmente que são elementos duma colectividade humana.

MARIA
ROSA
COLAÇO

habitação submersa

Linóleo de
PAULO PINA



21

a casa ancorada saiu das estrelas
e um homem sentado
pensou
aqui é o meu próximo destino.

reconheço este céu sem rendas
e as unhas azuis
do gato negro
que é o mesmo que outrora
me lambia as lágrimas.

secaram. sim. secaram.
quem chora num tempo destes?
entre mim e a casa
há o mar
e os eclipses.
há séculos que ninguém chega a esta margem.

contei ao vento a minha vida.
e o vento riu.
ninguém acredita na minha vida.
é simples demais
para que a tomem a sério.

onde vivo é sal.
o sono tem musgo no dorso
e além no outro lado da imaginação
uma flor qualquer
adere ao sorriso.
(a minha boca saberá sempre às tuas lágrimas)

e tu continuas vento
e blasfémia
e aparição
nos despojos do tempo
onde a luz se confunde.

sou um animal ferido
na casa abandonada,
(já não me recordo)

mas ainda sei que fechavas os olhos
quando me desejavas
e cintilantes as tuas mãos
eram aranhas boiando
num rio secreto.

o AMOR o ASCO
e lá longe do outro lado do teu ombro
uma pirâmide de ossos
flutuava no mar da China

vamos, não chores,
que sabes tu, galo preto?
as tuas unhas são azuis
mas o resto
ainda te está INTERDITO.

aqui também, ainda ontem,
parecia uma pessoa e estava
caído na vala.

era do povo e chamava-se:
catarina? ou era galileu?
ou ethel?
ou cristo?

era humilde como a nossa gente,
a outra,

é tão triste ainda apesar do hábito.

teatro

TEMPO DE VIRAGEM ?

por FERNANDO MIDÕES

*Papel do Teatro: «Educar;
nunca adocénar. Hacer
pensar; nunca hacer ol-
vidar».*

Carlos Muñiz

Para todos os que, entre nós, amam verdadeiramente o Teatro, são inquietantes as perguntas que um estrangeiro — disses que cada vez em maior número surgem em demanda do nosso Sol e das nossas paisagens — que um estrangeiro, diziamos nós, medianamente interessado pelas coisas cénicas, pode fazer em relação à panorâmica portuguesa daquela arte. — Quantos originais autóctones se representam por ano? Qual o seu valor? Quantos ficam por representar? Melhores? Piores? Que estímulos favorecem os dramaturgos portugueses? Como se fomenta o Teatro? Que obras estrangeiras conhecem? Os vossos Conservatórios estão actualizados? Qual a importância do Teatro nos diversos graus do ensino? Existe alguma capital de distrito sem Teatro permanente? É elevado o número de Companhias itinerantes? Qual o vosso movimento experimental e amador? Os homens da encenação existem em elevado número? O que há quanto a prémios e auxílios particulares e oficiais? Quais as facilidades de escolha de repertórios? Quantas vezes o português médio vai por ano ao Teatro? Existem facilidades para a construção de teatrinhos de Bolso? Quais as principais medidas de amparo aos espectáculos? Como se processa a protecção aos artistas quando a velhice os obriga a abandonarem os palcos? Estão esses mesmos palcos equipados de molde a permitir a montagem de toda e qualquer peça? Quais as alcavalas que oneram a realização dos espectáculos comuns e a dos Festivais de Teatro? Atendendo



*Cena da Antígona, de Sófocles,
pelo Teatro Nacional Popular (França)*

Teatro

ao vosso clima, que desenvolvimento possui o Teatro de Ar Livre? Há mais companhias especializadas em Teatro Clássico ou em Teatro Moderno? Etc., etc., etc,

Começamos por escrever que as perguntas dum estrangeiro acerca do Teatro Português poderiam ser inquietantes. Rectificamos: as perguntas, são normalíssimas, mas as respostas, se quisermos usar da sinceridade... é que serão, sem dúvida, altamente inquietantes.

Não nos interessa, neste momento, pronunciar-mo-nos sobre a debatida questão da existência ou inexistência dum Teatro Português.

Se de Gil Vicente até 1962 as poucas obras e os raros autores (entenda-se umas e outras com um nível mínimo de valor) a assinalar, são suficientes para apontarmos a existência de um Teatro independente, com características próprias, integrável sem esforço, antes de maneira perfeita e medular, em todo o contexto artístico-cultural e sociológico do nosso extremo oeste europeu, o que não se pode negar, por certo, é que, mesmo existindo esse Teatro, ele é tão débil quando cotejado com outros de além-fronteiras ou com outros campos da nossa vida do espírito, que seria bem oportuno um momento de viragem (o actual) que o catapultasse para mais altos destinos.

Se o terem surgido em Portugal, espaçadamente com o correr dos séculos, obras e autores de Teatro, é insuficiente para afirmarmos que um Teatro nosso se estruturou e vive numa linha própria de tradição, será este o momento em que se poderá começar a demonstrar que os portugueses não são portadores de nenhuma inibição genésica que os impossibilita para a dramaturgia?

Fácilmente se poderá depreender, agora, o motivo porque não é fundamental para os subsequentes considerandos um tomar de posição, prèvio, sobre a existência ou inexistência dum Teatro Português. — Se a nossa lirica — e quem contesta a sua originalidade? — nasceu com Pai Soares de Taveiros talvez em 1189, o romance, por seu turno, apenas con-

tou até há bem pouco tempo com dois ou três nomes isolados para só nos últimos anos se afirmar existente e com características especificamente lusas (não se induza daqui que, seja em que campo fôr, defendemos o local-regional, não, somos pelo primado do regional-universal). Sendo assim, antes do surto recente do romance português estaríamos autorizados a proclamar, de modo fatalista, uma inaptidão dos nossos escritores para esse tipo do fenómeno literário?

O que nos interessa prevalentemente, é se, no momento em que estamos — e apesar das respostas certas ao rosário de questões iniciais — se pode divisar um fortalecimento... ou um nascer do Teatro Português.

27

Gino Saviotti, numa obra escrita e publicada em Lisboa em 1944 («Paradoxo sobre o Teatro») afirmava em certo passo: «o caso teatral português, tão confrangedor nos seus múltiplos aspectos, reduz-se, afinal, a um só: da carência de elevação cultural». — Numa frase-síntese um diagnóstico perfeito.

É verdade consabida aquela que afirma que, em toda e qualquer sociedade, não é possível existir um Teatro pujante sem uma primeira estrutura cultural em simbiose com autêntica liberdade cívica e de ideias. Sem cultura e sem liberdade não pode florescer a arte dramática. Os exemplos estatísticos estão connosco, e, sem nos alongarmos, num esforço de memória, nem no tempo nem na quantidade, citamos ao acaso a luta estéril dos «dramaturgos-proletários» russos, o onanismo intelectual dos homens de Teatro italianos (numa terra de tão fortes tradições cénicas!) durante o tempo das «camisas negras», ou as dificuldades não superadas, por impossíveis de superar, surgidas na Alemanha nacional-socialista, onde o Dr. Goebbels numa rígida fórmula doutrínaria «ordenava» uma via única para a criação artística: «se o homem político é o artista que modela povos, o artista, inversamente, deve cingir-se ao entusiasmo da revolução» (veja-se «História do Teatro» de Robert Pignarre — Colecção Saber — pág. 111 e segs.).

Deste modo, no tocante a uma mancha cultural pré-existente, po-

teatro

demos dizer que cultura gera melhor Teatro e melhor Teatro gera melhor cultura. A semelhança com o funcionamento das máquinas de circuito reversível é flagrante... embora só no processo, no «aspecto mecânico» — digamos assim — porquanto na eminente dignidade da sua função criadora (a um tempo melhoria e prazer lúdico do homem) o Teatro não pode ser mera técnica de «robots».

Depois de tudo quanto atrás fica exposto haverá alguns indícios, na actual conjuntura do nosso Teatro, que nos permitam a esperança duma viragem?

O fenómeno teatral é um todo assente em quatro elementos fundamentais, elementos esses inseparáveis: obras, actores, encenação e público. Vejamos, embora de maneira sucinta, cada um desses elementos de per si, para depois extrairmos as possíveis ilações.

Começando pelo último elemento (e a ordem seguida não significa uma escala de valores) parece-nos poder afirmar afoitamente que, embora desligado duma ideia clara do evoluir do Teatro, embora carecido de toda uma formação estética, embora constantemente ultrajado na sua sensibilidade e na sua inteligência por reportórios menos honestos, o público, com destaque para o mais jovem (quer de Lisboa quer da Província), mantém uma ávida capacidade receptiva, uma curiosidade, um desejo, ante o bom Teatro, que é sinal de que, se o souberem conduzir, se o ensinarem convenientemente, afluirá em massa aos espectáculos.

O eco que encontraram peças como «À Espera de Godot», «A Visita da Velha Tenhora», «O Rinoceronte», «O Tinteiro», «Os Pássaros de Asas Cortadas», «O Lugre», (a ausência do público de Lisboa aos dois últimos e excelentes espectáculos do T. E. P., «Crédores» e «Conhece a Via Láctea?») são excepções que confirmam a regra e que se devem essencialmente a um mau lançamento publicitário das ditas peças), e o interesse com que são seguidos os programas de António Pedro na Televisão, e de Eurico Lisboa Filho na Emissora, somados às crescentes tentativas de Teatro não profissional (às quais quase sempre faltam as personalidades orientadoras), parecem ilustrar cabalmente a nossa ideia de que, e apesar de tudo, é o

público o elemento menos frágil e potencialmente mais promissor do Teatro Português... ou para um Teatro Português.

Em contrapartida, é quanto ao elemento encenação que a indigência é mais manifesta. Há pouquíssimos encenadores, e nem todos possuem um mínimo de conhecimentos e de qualidades para o que se lhes exige. A regra é: adicionar mais ou menos felicidade a conhecimentos empíricos e autodidactismo.—Que esperanças haverá duma mutação para melhor? O Conservatório, sem uma profunda reforma, não pode corresponder aos nossos desejos. O trilho que o Teatro Moderno de Lisboa se propõe abrir (cada um dos seus componentes-base dirigindo uma peça) é interessante mas tem o contra de só beneficiar — e a longo prazo — uma Companhia.

29

Se foram criadas bolsas de estudo para músicos e artistas plásticos, porque não criar bolsas idênticas nos principais centros dramáticos europeus para quem, com promissoras provas dadas, deseje entregar-se à encenação? Evidentemente, não será com curtos estágios de dois ou três meses que se consegue o escopo visado. Esta política de fortalecimentos poderia ainda ser auxiliada pela vinda a Portugal de bons (escrevemos bons e não medianos) directores estrangeiros.

Vejamos, agora, o concernente aos actores. Rezam as crónicas e afirmam os mais antigos que existiu noutros tempos uma escola, um estilo de representar. Hoje, o panorama é anárquico. Os actores decanos regem-se por pautas do fim do século passado, os jovens entregam-se à simples vocação, sem rumo definido, sem ninguém que os corrija, ensine, lhes hipertrofie as qualidades inatas e muitas vezes procurando como guia as interpretações de determinados «astros» e «estrelas», de cinema, mais consagrados. Segue-se a queda na rotina e o estiolamento das possibilidades.

Uma vez mais, o que urge é a existência duma escola à altura. É certo que os Conservatórios não fabricam artistas, os artistas nascem artistas, mas os Conservatórios, isso sim, podem e devem modelá-los. — Parece-nos sintomático não existir, neste sector, nem uma crise quantitativa, nem qualitativa (subentenda-se no relativo a capacidades originárias) e medite-se também no número da gente vinda para os palcos profissionais oriunda dos grupos experimentalistas e amadores e coteje-se,

Teatro

por último, com o que nos oferece anualmente o Conservatório Nacional. Tão evidentes são as conclusões, que nos dispensamos de as focar, propiciando assim um necessário encurtamento deste já longo artigo.

Resta-nos, antes das linhas derradeiras, um breve olhar pelo capítulo das obras. — Imediatamente nos apercebemos dum fenómeno: nunca, em tempo nenhum, se escreveu tanto Teatro nesta de Gil Vicente. Todavia, um paradoxo acompanha de perto o dito fenómeno: o Teatro escreve-se, publica-se, vende-se num movimento editorial quase de inflação . mas, queda-se como obra literária na medida em que, em regra, não é transposto para o palco. Todos os leitores de livros de Teatro seriam espectadores dessas mesmas obras se surgissem em qualquer tablado, mas, por ironia, são «obras» sem interesse dramático (ou qualquer outro) as que se anunciam nos cartazes. Por seu turno, aos dramaturgos portugueses, hoje como no passado, nunca foi ofertada a possibilidade de, regularmente, verem as suas peças encenadas, o que é ainda o mais seguro processo de se corrigirem, melhorarem... e de se sentirem estimulados. Se um poeta pode escrever para a gaveta, outro tanto não é possível ao dramaturgo sob pena de se demitir como tal.

Até onde poderia ter ido José Régio como homem de Teatro? Porquê o silêncio de Luís Francisco Rebello? — Quantas outras interrogações são possíveis de erguer!

Parece-nos que seria benéfica (acompanhada dum mais lato critério dos censores) a medida que obrigasse as empresas comerciais e os grupos amadores, durante dois ou três anos, a montarem peças portuguesas hodiernas na proporção de dois terços por programas anual. Mas cuidado, nada de «Blusões Negros» ou de quejandas «coisas»!

Se esta medida não for urgentemente tomada, corre-se o risco de se perderem os muitos que, vindos doutros ramos literários começam a escrever Teatro (para estes a transposição cénica é em absoluto indispensável, dado o perigo de ficarem sempre a produzir «teatro para ler» forma híbrida que, se já não é literatura propriamente dita, não chega a ser vero Teatro... e nada pior do que o Teatro invadido pela literatura), e até os

que, desde mais longe no tempo, têm mantido a ingrata posição de escrever e... sòmente publicar.

Que espantosa temporada (e reveladora para os cépticos) poderiam fazer as nossas casas de Teatro se, vencidos todos os entraves conhecidos, apresentassem a obra completa de Bernardo Santareno, fecunda, extensa, vigorosa e excepcional para o nosso meio, pelo menos a «Benilde» e «Jacob e o Anjo» de José Régio, «O Vagabundo das Mãos de Oiro» de Romeu Correia, o que melhor produziu Costa Ferreira, a reposição das obras de Luís Francisco Rebello, e duas peças históricas (no bom sentido destes termos) e uma fábula dramática devidas ao punho de três romancistas que se apaixonaram pela arte cénica e que interessa não deixar que dela se apartem de novo: «O Render dos Heróis» de José Cardoso Pires, a tão maturada e de alto nível «Felizmente há Luar» de Luís de Stau Monteiro, e «A palavra é de Oiro» de Augusto Abelaira.—Como é óbvio, neste breve enunciado de obras e autores), não tivemos como fito esgotar a enumeração de umas e outros. Limitamo-nos a um apontamento de casos flagrantes de escritores vivos que poderiam «fabricar» toda uma temporada de fundo significado, temporada-oficina para novos e mais esclarecidos trabalhos dos mesmos autores (passariam a contar na sua auto-crítica com o elemento perspectivo do palco) e convite objectivo a que muitos outros, em especial a camada jovem, se entregassem à criação de outras peças.

Falamos na camada jovem. Para ela, algumas palavras também. «Os Chapéus de Chuva» de Fiamma Hasse Pais Brandão, v. g., poderiam perfeitamente incluir-se entre as peças antes citadas. Sem se tratar duma obra acabada, é todavia o espelho fiel das muitas possibilidades de Fiamma e do seu caminho para um equilíbrio auto-crítico que lhe permita, de maneira permanente, a altura que atinge em muitos momentos da aludida peça. Augusto Sobral é outro autor de sólido futuro (a sua peça e a de Salazar Sampaio, representadas o ano transacto no Teatro de D. Maria II, tiveram pelo menos o condão de demonstrar a falência absoluta da «crítica oficial» portuguesa, à qual faltaram os tópicos valorativos já pensados no estrangeiro e de que se costuma socorrer). Prista Monteiro e o antes mencionado Salazar Sampaio, menos jovens do que os anteriores, já são também nomes de relevo. No capítulo das promessas, que desejamos que rapidamente se confirmem, porquanto, quase todos ainda só publicaram

Teatro

um texto para cena, temos: Artur Portela Filho (quando for menos crisálida e mais insecto perfeito de Teatro); José Estêvão Sasportes (que deve controlar o seu excessivo cerebralismo, porquanto, formalmente é um autor já muito evoluído); Maria Rosa Colaço (ainda hesitante entre poesia no Teatro, poesia de Teatro e realismo); Maria Teresa Horta (que nos surge singularmente longe da sua poética e numa senda de realismo, através duma peça que não teve coragem para escrever em três actos e cujo motivo foi buscar mais ao intelecto do que às vivências próprias, o que nos sugere a desconfortante sensação duma obra subordinada a mote); Norberto Ávila (cuja via própria nos parece ser a que encetou de modo titubeante com «O Homem que caminhava sobre as ondas» e não o humorismo forçado de «A descida aos Infernos»); Teresa Rita (lutando, quiçá, com uma excessiva ganga populista) e José António Ribeiro e Francisco Nicholson que são já, apesar de muito novos, nomes cimeiros dos repertórios infantis.

Toda esta extensa lista de nomes — repetimos que não tivemos o intento duma enumeração exhaustiva — faz-nos acreditar num período brilhante do Teatro Português sob o prisma dos autores. Oxalá sejam ajudados capazmente e não desaninem às primeiras dificuldades que a magia do lugar cénico guarda, com especial severidade, para aqueles que o não sabem compreender.

No entusiasmo de lembrar a todos (público, empresários, censores, etc.) que há autores portugueses, que urge representar autores portugueses (nessa campanha os do passado deveriam também ser presentes) e não caricaturas dramáticas e fantasmas de escritores, alongamos talvez demasiado a referência ao elemento obras, o último dos quatro elementos-base do fenómeno Teatral. Que nos desculpem o «pecado»... — a intenção era boa.

Tempo de viragem? Talvez sim. Os quatro elementos-base existem, como provámos, só precisando de orientação nuns casos, de felicidades e estímulos noutros. O nível cultural, embora lentamente, tende a subir.

Não bastava que surgisse uma cruzada esclarecida de homens conhecedores e plenos de boa vontade, uma cruzada que deitasse mãos a uma obra desde os alicerces até acabar no telhado, uma cruzada como até agora nunca aconteceu em toda a História do Teatro Português?



Linóleo de NUNO BARRETO

Cenário para O TARTUFO, de Molière, por André Acquart

O TARTUFO, de MOLIERE, pelo C. I. T. A. C.

33

O CITAC apresentou, como trabalho deste ano, «O TARTUFO», sendo a encenação do director artístico Luís de Lima e os cenários e figurinos de André Acquart. Como era de esperar, surgiu-nos uma obra válida, certa e conscienciosa.

É raro ver-se num grupo de Teatro Universitário amador, uma tão firme vontade de não apresentar nada de superficial. Mercê desse factor, utilizou o CITAC a técnica e a sabedoria do grande cenógrafo francês A. Acquart. Vimos o TARTUFO (pela primeira vez, em Portugal, a peça mais representada no mundo) com um cenário

teatro

cua concepção é inteiramente original para esta peça: abolidas as três paredes clássicas convencionais, utilizou-se um cenário completamente aberto, mas que nos dá a sensação nítida do recanto de uma casa.

«...Quer pelo nível invulgar com que o espectáculo foi apresentado, quer pelo interesse que despertou, pode dizer-se sem exagero tratar-se de um acontecimento da maior importância e significado, nesta onda de entusiasmo e renovo que agita a gente nova e cria fundadas esperanças em melhores dias para a vida cultural portuguesa» —escreveu Manuel de Azevedo no «Diário de Lisboa».

E mais adiante:

«A apresentação do «Tartufo» é, antes de mais, uma valorização de que Luís de Lima e os estudantes do CITAC se podem, legitimamente, orgulhar. Trabalho de três escassos meses, representa um esforço devotado e uma concretização do desejo de transcender o fácil, superando o nível habitual ao amadorismo».

«A profundidade, seriedade, bom gosto e consciência com que foi realizada esta peça tão significativa, é exemplo verdadeiramente digno do maior apreço, prova insosfismável de que vale a pena crer na juventude, auxiliá-la e estimulá-la nos seus propósitos, ponto de partida para o futuro».

São estas as palavras da crítica portuguesa que nós achamos inteiramente justas e apoiamos incondicionalmente.

Falta-nos ainda referir que o CITAC arranjou um grupo de actores verdadeiramente notáveis, dentre os quais nos é forçoso distinguir: Francisco Delgado (Tartufo), Maria Hermínia Brandão (Dorina), Maria Emília Geada (Pernela), António Rocha Andrade (Orgonte) e Maria da Conceição Oliveira (Elmira).

Que o CITAC continue na mesma linha de conduta em que se tem mantido até agora.

M. P. O.

panorama da temporada teatral de 61-62

— Em Lisboa, apesar de tudo e contra tudo, lá se vai arrastando a temporada Teatral de 1961-62; um apesar de tudo, englobando a falta de uma plêiade de encenadores e actores com um sentido firme de escola, de quem sabe o que quer e para onde vai; um contra tudo, que delimita a asfixia compulsiva, imposta a todos os sectores da vida mental portuguesa, ao espec-

táculo em geral e às actividades teatrais em particular, através de uma série infindável de obstáculos fiscais, censores, etc.

— Depois do caso isolado de «O Tinteiro» (Carlos Muñiz—Companhia de Teatro Moderno), e dos casos menos notáveis, mas ainda casos, de «Romeu e Julieta»

(Shakespeare—Companhia Amélia Rey Colaço Robles Monteiro) e «Credores» (Strindberg —Teatro Experimental do Porto), pode-se dizer que Lisboa ainda só assistiu, nestes últimos quatro meses, a mais um espectáculo de verdadeira expressão intelectual e artística: «Conhece a Via Láctea?» (Carl Wittlinger — Teatro Experimental do Porto).

— Ainda digna de menção, foi a representação entre nós, com um atraso a caminho para o meio século, de duas figuras preponderantes do movimento surrealista no Teatro; Guillaume Apollinaire («Tirésias») e Supervielle («Pai de Família»), pela Companhia Nacional de Teatro, no Trindade.

«Humilhados e Ofendidos» de Dostoïevsky, adaptado por André Charpak ao Teatro, não permitiu ao Teatro Moderno de Lisboa atingir a craveira alta conseguida em «O Tinteiro».

«O Pai», de Strindberg, não encontrou na Companhia Nacional de Teatro um tratamento capaz de tornar a peça atractiva para as plateias de hoje.

As peças levadas à cena pela Companhia Amélia Rey Colaço—Robles Monteiro, no Teatro de Nacional D. Maria II, depois de «Romeu e Julieta», revelaram falhas do interesse e nível exigíveis a uma companhia de Teatro Nacional.

— No sector do Teatro Universitário, tivemos notícia da representação em Coimbra, com assinalável êxito, de «A Sapateira Prodigiosa» (Garcia Lorca—T. E. U. C.) e «Tartufo» (Molière—C.I.T.A.C.).

Em Lisboa, a actividade do Teatro dos Alunos da Universidade de Lisboa, tentativa de federação dos vários teatros das faculdades da capital, parece comprometida, pelos recentes acontecimentos que atingiram a vida estudantil nas escolas de ensino superior.

V. V.

uma revista de teatro

«Primer acto» que se publica em Madrid e de que é director J. A. Ezcurra, e subdirector José Monleón, é, para já, a melhor revista de teatro da cultura hispano-americana. Defende o realismo em arte — eis um dos seus títulos de glória.

Do número de Março deste ano transcrevemos: «O escritor, antes de mais, é homem: homem de convivência. Isto supõe deveres de solidariedade, de honradez».

teatro

becket ou a honra de deus

de JEAN ANOUILH

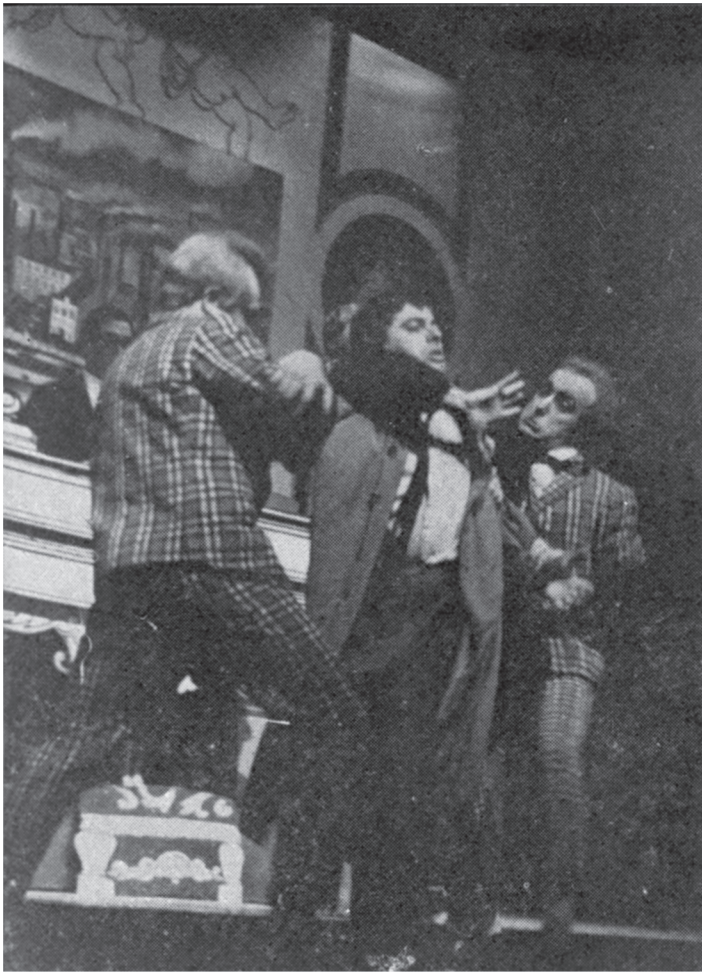
Autor de «A Selvagem» e «Antígona», entre outras peças sobejamente conhecidas por quantos andam a par das coisas do teatro, Jean Anouilh oferece-nos em «Becket ou a honra de Deus» o esquema ideológico-emocional de toda a sua obra anterior: denúncia dos erros duma sociedade que se vai deixando apodrecer lentamente; e recusa, uma recusa vibrante, em aceitar os seus princípios e processos de realização. Denúncia e recusa que, em boa verdade, não atingem as claras proporções daquela condenação que arrasta consigo a definição de, por exemplo, uma atitude de revolta, mas que, nem por isso, deixam de ser veementes e oportunas para quem não ande de má fé. E qual será mais válido, sob o aspecto dramático: a abertura a esta ou aquela solução que, dada a divergência de reacções, o leitor e o espectador acabarão por discutir; ou a desnudação do vício, no que ele tem de execrável e impeditivo da dignificação da pessoa humana?

Jean Anouilh denuncia mais do que condena ou resolve. Tendo em linha de conta a maneira como conduz e termina os casos que apresenta, não o poderemos ilibar totalmente de certa cómoda evasão ou renúncia a um tempo em que o teatro deve assimilar bem a problemática da vida. Que essa evasão ou renúncia sejam, todavia, o equivalente de traição ou comodidade apenas, é que não pode aceitar-se. Certo que o Rei da peça em epígrafe acaba por afivelar a máscara da hipocrisia, penitenciando-se falsamente do assassinio de Becket; certo que, no último acto, o pano parece cerrar-se definitivamente sobre a esperança; mas também é certo que, ao considerar, antes, a honradez de Becket, o Rei acha detestável ser-se uma «máquina de comer, de beber, de gozar».

«Becket ou a honra de Deus» é uma peça do nosso tempo, embora Anouilh a situasse na Idade Média. As guerras entre ingleses e franceses são as nossas guerras; a subserviência dos barões e a cumplicidade no crime andam por aí aos pontapés. Becket continua a ser a vítima duma sociedade que não lhe perdoa o ter consciencializado e seguido o caminho da honra.

Urge escrever, representar e estudar muitas peças como esta.

A. C.



portugal no VI festival do teatro das nações

Aderiram 29 companhias, de 20 países, ao VI Festival do Teatro das Nações, aberto em Paris, no dia 27 de Março, com a representação de «As Fenícias» de Eurípides, pelo Teatro Nacional da Grécia, e que deve ser encerrado no dia 9 de Julho com uma exibição do Ballet Real Holandês. Portugal esteve já presente por intermédio do Teatro Moderno de Lisboa que no «Théâtre de Lutèce» levou à cena, com agrado geral, «O Tinteiro», do autor espanhol Carlos Muñiz, e «O Monólogo do Vaqueiro», de Gil Vicente. Muito louvável foi a atitude de Azevedo Martins, director do Jornal de «Letras e Artes», subsidiando a deslocação do agrupamento lisboeta. Na actuação deste só temos a lamentar a ausência dum original de língua portuguesa.

A gravura desta página fixa uma cena da peça de Muñiz, em que intervêm Armando Caldas, Armando Cortez e Mornis e Castro.

a morte do capador

Quando a noite desce, os velhos contam os dias.

O Custódio capador já assim fazia há um ror de invernos inteirinhos. No rosto afadigado dos filhos e das noras via ele a sua própria mortalha.

A sua Anésia partira para a sombra do cipreste acomodada com os sacramentos a que um pobre tem direito. Eles — os filhos — juntaram-se às borregas das noras, partilharam os tarecos, certos de que o velho pouco mais duraria. Ao cair da folha, o velho capador preparava-se para a morte. Mas a morte nem sempre vem à tabela.

E os invernos iam passando sobre a crosta da serra e sobre a pronunciada curvatura do Custódio, uma espécie de aduela de carvalho requemada pelo fumeiro duma vida desgraçada.

Via o retrato do pai, recordava-se tão bem do sorriso sofisticado do pai, capador também! Mas agora, com ele, a coisa parecia-lhe que devia ser diferente. Parecia-lhe, mas na realidade nenhuma razão se lhe afigurava para ser diferente.

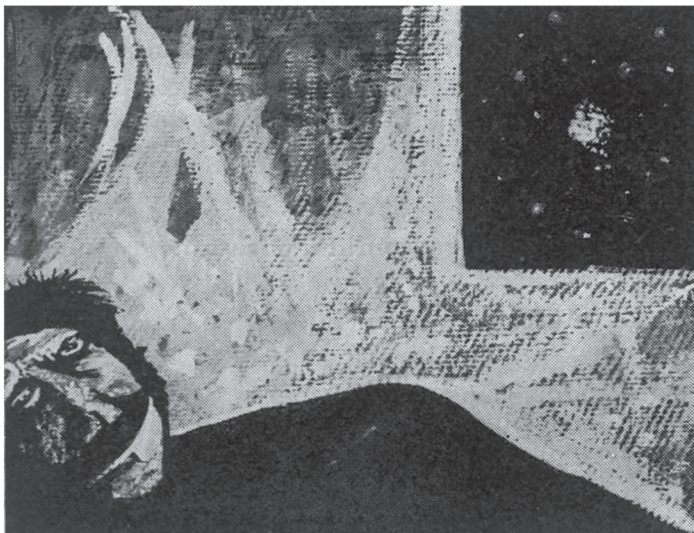
No plauto verde da serra o tempo parara. O musgo do cruzeiro agarrara-se às almas e o costume era enxalmo para bestas e para gente.

Naquela noite, sim. Era mais que certo. Estava uma noite boa para morrer. Morrer de mansinho, como quem tem um olho cá e outro lá.

O anoitecer era o desdém de sempre, a forte presença do Infinito. O campanário de Pepe já não bulia de branco; das serras restava o espinhaço do lobo. A morte avançava pela campina em forma da palma da mão. A névoa das ceias servia de manto ruço e desbotado nos troncos dos vidoeiros arroxeados no inverno. A triste beleza do vale, com fios prateados e as vessadas em forma de sepultura, era a geleira dum mundo primitivo em que o velho capador recebera um testemunho e se preparava para transmitir na pureza dum estatismo que é o nosso milagre de tradição. Nada mudara no vale. Apenas lá para longe, ao fundo da planície, o charuto vermelho dos baixos fornos vomitava a visão diabólica dum progresso que fazia tremer o capador.

Aquela chamarada, aquela sinistra bola de fogo, dia e noite, no alto da torre da fundição que começara a roer a copa dos pinheiros e dos castanheiros; que inquinara as águas dos regatos, que pusera em alvoroço a gleba e um sistema agrário meio comunal, dava que pensar ao velho capador que se punha a magicar sobre um mundo de que vagamente ouvira falar aos mineiros de oleado e de capacetes enlameados.

Autênticos diabos, com sacos de lona e casacos de antilope, subiam aos ninhos de águia, não em busca dos ovos mas de fraga amarelada.



Mas porque só agora apareceram estes morcegos, uma vez que a fraga lá estava desde o nascer do Mundo?

O velho não entendia. Por isso, roçou pragas aos filhos quando eles, abandonando a lavoiria se foram para mineiros.

A lua, sim, era da serra; tinha o formato dum queijo amarelo e tornava mais suave as rugas da serra.

um conto de **josé aguilar**—*Ilustração de*
HELENA SALVADO LOURES

Vinha rasante à estrada, por cima dos faróis dos automóveis; balançava sobre as vessadas em que as almas dos mortos continuam a mandar.

Nada mais tenho cá que fazer—soluçou o pobre velho.

Morrer de mansinho, numa noite assim; tornar-se invisível; fugir de si mesmo.

Em qualquer sitio do lado de lá ele estaria bem.

Com os olhos marejados, mas cheio de resignação, disse adeus ao vale, às serras, ao talefe branco por cima do Cotorinho. Entrou no tuguio em busca da morte.

Só gostaria duma coisa: ouvir o seu toque a finados. De mansinho.

Já recomendara ao sacristão um toque miudinho, leve como a espuma do orvalho da serra. Fora, há dias, quando apreçara e pagara a sua mortalha. Ele pedira ao Salustiano, como quem recomenda um bem de alma.

O sacristão ouviu-lhe a prece, mas muito de fugida, quando estavam a ver o touro da cobrição a lamber uma vaca de Pardelhas.

— Esteja sossegado, ti Custódio; vai ser bem tocadinho. Vai ver.

— Olha que os pobres contentam-se com duas badaladas.

E vamos lá agora a isto que a morte está certa.

Ajeitou as aduelas e deixou-se escorregar na enxerga, muito devagarzinho, depois de subir à tarimba.

Docemente olhou para a escada carcomida, para a negra cantareira, para os lousas do telhado.

Na posição horizontal, viu estrelas e a via láctea da sua vida cheia de nublozes.

A morte é igual para todos. Cansado de esperar. A morte agadanhava perto; rilhava no pasto do vizinho; já comera um pedaço ao Anastácio, um rapaz que entrou na inspecção no mesmo ano.

Também o Anastácio teimava em viver para arrelia das filhas e dos genros.

Na véspera fôra visitá-lo para aprender a morrer.

— Atão, Anastácio, sempre vais? Até lá...

— É como quem vai á vila pagar a décima. Vais a ver.

— De mansinho; de mansinho. Deus o queira, Anastácio. Nada há que chegue a uma boa morte.

— Se não fosse por mor dos filhos, não me importava de andar por cá mais um tempinho.

— Então, adeus Anastácio; vou fazer o mesmo.

E ela, a caprichosa da morte não vinha. O Anastácio podia esperar. Ele não. Há mais de quatro dias que não comia. Nem água tinha na cantareira; nem ervas cozidas.

Semicerrou os olhos; as longas pestanas da cor do tabaco, como escamas aloiradas, agitaram-se e, frenéticas, tomaram a posição duma louva-a-deus. Imóvel, encheu-se de espanto por tanta coragem. Afinal, morrer não custa. Um pobre perante a morte é como um inocente perante a luz. Ouviu passos na tojeira. Colocou as mãos sobre a tábua do peito, na última encruzilhada do seu desejo ardente. Os cotovelos saíam-lhe da tarimba como barbatanas. Na lareira extinta, um grilo cantarolava. Os gonços de sola da porta de entrada oscilaram, rangeram num ímpio chamamento à vida. A morte entrava por lá, como o compasso pela Páscoa florida.

Obedecendo a um hábito, quis cuspir nas mãos como nos momentos que antecediam a sua tarefa de capador.

Mas aquelas mãos lívidas, longas e transparentes já não lhe pertenciam. Uma melodia suavíssima, uma espécie de órgão, soprava do alto do telhado de lousa.

O velho sorriu num malmequer de agradecimento e logo um fresim lhe sacudiu o cavername.

Em toda a sua vida de capador da serra, único nas redondezas até para lá do cemitério de Ermelo, fora meigo e suave para com os animais. Era com eles que se entendia melhor. Nunca fora matador, mas sim capador, honrado filho de capador. Pela matança dizia-o centenas de vezes.

Levava as mãos limpas. Amara a natureza e os homens num prolongamento bárbaro e místico duma segunda natureza.

Uma brisa muito fina e lampejante como um punhal brincava nas teias de aranha do telhado e remexia os papéis do armário.

— Como a neve! — balbuciou agradecido.

Lá no fundo, os pés começaram a arrefecer.

A morte era então aquilo! Uma picadela como se se tratasse de fina lâmina, no jeito que ele dava quando era capador. E pronto.

O seu corpo, sem peso, sem dimensão, começou a flutuar como se fosse uma folha de caldo.

Os filhos haviam de ficar contentes. Quando eles partiram para as segadas na Terra Quente, deixaram-lhe a pilheira com a poia para a viagem.

— Mê pai, quando vinhermos bomecê já sabe...

— Vai devagar...

Em casa do Anastácio subiam os primeiros lamentos. Tocado pelo fluido da morte, o capador ouvir, distintamente, as gargalhadas e os danços dos filhos que retalhavam o herdo do Anastácio.

A tarimba ia tomando a forma dum esquife. Ainda deu conta de que pegavam nele, de mansinho, como quem leva espuma de borracha.

Setentrião apresenta aos seus leitores um poema inédito de Guillem Colom i Ferrà, cantor do verdadeiro paraíso que é a ilha de Maiorca.

Recentemente, foi a este poeta atribuída a «Copa d'Argent» da poesia balear, pela totalidade da sua obra.

Passamos pois a palavra a Juan Antonio Malaret, de Barcelona, que apresentará, em nota exclusiva para a nossa revista, o grande poeta das Baleares.

Quem não se lembra daqueles versos dos já falecidos Miguel Ferrà, Maria Antonia Salvà e Llorenç Riber? A poesia maiorquina perdeu talvez com eles um dos seus mais fortes baluartes. Hoje, restam-nos apenas, desta desaparecida geração de poetas insulares, Miguel Forteza, Juan Pons i Marqués e Guillem Colom.

Um destes poetas foi merecidamente galardoado com a «Copa d'Argent» da poesia balear.

Guillem Colom nasceu em Sóller (Maiorca) no ano de 1891. Aos 27 anos publica o seu primeiro livro poético — «Juvenília». A partir de então e com curtos intervalos vai saindo da sua fecunda pena toda esta obra literária que o converteu no mais sensível cantor deste belo paraíso que é a terra de Maiorca.

Atinge o auge da sua produção poética em «L'amor de les tres taronges», na deliciosa melancolia de «Ofrena Mística» e, principalmente, no que foi por alguns críticos considerado, como o máximo poema da literatura balear contemporânea: «El Comte Mal». As suas duas últimas produções são: «Pedris al sol» e «La terra al cor». Guillem Colom traduziu também para balear alguns dos melhores poetas da literatura universal, e um dos seus melhores trabalhos neste campo é a tradução do grande poeta português Luis de Camões, na sua obra «Os Lusíadas».

vida i mort

Els infants juguen a l'eixida
del cementiri en bell deport.
Són el misteri de la Vida
vora el misteri de la Mort.

Sobre els seus caps l'òliba crida,
juguen i canten ells més fort
— suprem misteri de la Vida
vora el misteri de la Mort.

Passa enllà el mort per dins l'eixida,
passen els vius plorant el mort...
Els juguen sempre en l'herba humida,

externs a nostra humana sort,
etern misteri de la Vida
vora el misteri de la Mort!

GUILLEM COLOM I FERRÀ

vida e morte

Brincam as crianças á porta
do cemitério, alegremente.
São o mistério da Vida
junto ao mistério da Morte.

Sobre suas cabeças a coruja grita,
brincam e cantam ainda mais forte
— supremo mistério da Vida
junto ao mistério da Morte.

Passou já o morto pela porta,
passam os vivos chorando o morto...
As crianças brincam sempre na erva húmida,

estranhas á nossa humana sorte,
eterno mistério da Vida
junto ao mistério da Morte!

Diz Miguel Gayà em «Ponent»: «Como poeta temos de reconhecer-lhe em não poucos momentos, uma grandeza e uma elevação que o situaram como um valor de primeira categoria, e que lhe hão-de conferir destacado lugar dentro da história».

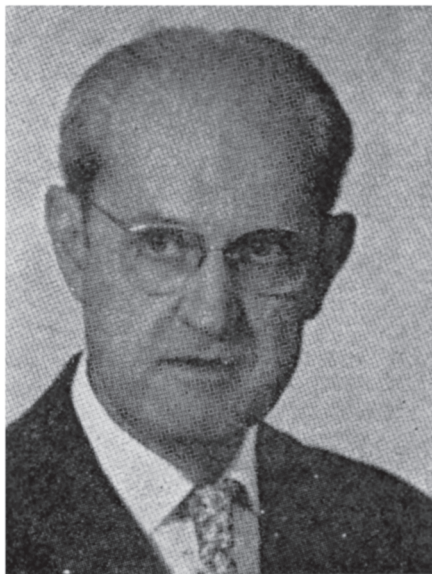
Agora que as novas gerações de poetas maiorquinos criaram este prêmio, a «Copa d'Argent», concederam-no pela primeira vez, a um dos seus mestres. Magnífico gesto dos jovens desta terra, tão cheia, por si só, de poesia — terra que produziu um Ramón Lull, um Anselm Turmeda, um Costa i Llobera e um Joan Alcover.

Maiorca, belo pedaço de terra rodeado pelo Mare Nostrum, tens sorte. Tu és mais que um continuo desfilar de aviões carregados de turistas, tu és mais que o motivo para milhares de fotografias e de filmes. Tudo isto é muito pouco; podemos encontrá-lo em muitas partes.

Maiorca, tu és plena de beleza, tu tens espiritualidade. Sob o teu céu sempre azul encontraram repouso muitas almas. Tu és poesia.

Eis o que cantou Guillem Colom nos seus poemas. Terra de paz, de sossego, sensatez e também de grandiosidade. Isto é Maiorca, para Guillem Colom.

JUAN ANTONIO MALARET



É no chamado *lirismo*, na palavra que queima os lábios, na palavra que incendeia os cabelos, na palavra que coagula o sangue, na palavra que produz terramotos nos corpos, na vastidão da palavra ardente e oceânica que sai altiva e ímpar do cerne do Poeta, onde se vê recriada e transcendida, a nossa «missão» de *bichos-da-terra*.

Há uma mulher sentada na aurora boreal, mas só o Poeta a encontra. Há um país onde os homens são feitos de fogo, mas só o Poeta o conhece.

Algumas páginas de boa crítica — de grande Crítica — disseram-nos já, exaustivamente, tudo aquilo que este tema aliciante comporta. Páginas de alta poesia, tão fundamentais como os próprios poemas. Não se estranhará, pois, que partamos daqui para tratar — apesar de que pela rama — as duas posições extremas, ainda em equação, anacrònicamente, nos problemas de ordem genesíaca da Arte. Assim teremos duas fórmulas: 1 — *Arte-pela-Arte*; 2 — *Arte como factor social*.

Pela definição de *Arte-pela-Arte* entende-se, como se sabe, a realização do absoluto estético, inteireza e totalidade no sistema cosmogénico'

sem interferência do *logos*, do imediato e dos factores quotidianos, condicionalismo e vida relativa. Aqui, a Arte pretende atingir a Arte. Exclusiva, veementemente. Não é uma figuração capital, mas a única figura.

Assim, todas as dimensões vitais, sem excepção da Arte, não aparecem dignas de serem tomadas em consideração e fica esta despida de quaisquer implicações, quer em matéria do Conhecimento, quer em outros fulcros subsidiários, como a Ética e a Religião. Sobretudo — e é este o que mais importa aos paladinos de tal sistema — a Arte deixa de ter relações com o factor social, isto é, abandona a conjuntura sócio-económica, desprezando manifestamente o homem como unidade moral.

Na segunda fórmula que propusemos — *Arte como factor social* — passa-se, exactamente, o inverso. Aqui, a Arte é uma manifestação *comprometida*. É placentária, unindo o Indivíduo aos recessos da terra, vectorial, essencificadora. Desdobra-se com o conhecimento perfeito da contingência histórica, da amálgama de situações verosímeis e inverosímeis que perdoam a vida obscura e desconhecida do homem como elemento societário, coacções, miséria e inferno insofrido, do seu leito de morte, dos seus filhos com fome, da mulher

que amou, da sua caminhada através do desfiladeiro do silêncio. Há drama e luto no seu peito. Pois bem, a Arte irá contar essa luta, revalorizá-la, recriá-la, inscrevê-la no tempo em lápides incandescentes. Drama entre o eu-psíquico e o cidadão, o desencontro de si com a sociedade e o desencontro de si-consigo mesmo. O desejo de ser Outro, procura da revelação, o impulso álaque de heroísmo. Aqui, a Arte não se compadece com o seu público. Agarra na Abjecção e desventra-a. Agarra no Equilíbrio e esmaga-o, recalca-o, espezinha-o vorazmente.

Admite, pois, a *Arte como factor social*, todas as implicações decorrentes da sua irradiação, sem deixar de tomar posição ao longo dos capítulos fundamentais da vida do homem e a tal ponto se funde com este que a palavra «Arte» passa a poder tomar-se, sem arbitrariedade, como sinónimo e legenda da palavra «Homem».

É que, verdadeiramente, a Arte não é uma prospecção desligada, uma investigação ocasional, um produto do tempo ou mais uma das muitas ciências. Também não é um Fim como pretende a fórmula da *Arte-pela-Arte*. Ao transcender o homem não o utiliza, mas, ao contrário, é utilizada. Apresenta se-nos,

pois, como serventuária, como Condutora, como VEÍCULO.

Vejam-se, assim, as profundas dissimilaridades que separam estes dois tipos de raciocínio crítico e a sujeição que se levanta *a priori* ao primeiro deles. Uma obra que não conta com o seu fautor não pode deixar de se nos apresentar, além de *fácil, simplista*, como um equívoco absurdo. E, mais longe, jogo de cartomantes. Porquê? Porque os seus comparsas se escondiam por detrás das premissas da Estética e, à falta de melhor, a elas se confinavam alegremente.

A Estética encobriria, na sua beleza de pano acetinado, a falta de coragem de descrever o clima situacional do tempo, a falta de coragem defronte a uma tomada de consciência, perante a Vida, perante os sistemas, perante o perigoso panorama das sociedades. Proclamando-se estetas, os seus ardorosos apaniguados podiam viver coisas a que chamavam a elegância de comportamento, o homem desenraizado, e outras fábulas semelhantes.

Para ultimar estas breves considerações convém agora retroceder à matéria dos parágrafos iniciais. Grassa por aí uma enorme confusão, despropósito e, sobretudo, falta de estudo. Assim, tomando a aparência pela realidade, encontrando palavras onde se vêem corpos, para os dema-

gogos todo o poeta que canta o Amor, que canta o Fogo, que canta a Solidão, em vez de cantar a Electricidade, o Rádio e a Penicilina, é um reacionário, um conservador, um anti-progressista, portanto, um sectário da *Arte-pela-Arte*. São lamentáveis tais interferências. Não é a beleza formal, o vocábulo bem conseguido, a pureza de linguagem, que impelem o cantor do Amor. Este fala do Amor e logo busca objectiva-lo, derramar-se nele, bebê-lo, rasgá-lo, torná-lo Coisa. Ao cantar o Amor, o Poeta não pretende atingir a Arte, não procura nível artístico para a sua produção, embora a sua actuação redunde fanerogâmica e venha a ser tomada, ela própria, como objecto. Da sua iniciação criptológica, do seu mergulho no Fogo, da Solidão que o extingue e torna vácuo, da Solidão que o agita e lhe dá frutos e estrelas, do Sonho, que o leva à Náusea e do Sonho que lhe renasce os actos susceptíveis de poemas, da Abjecção que o habita na falta de grandeza daquilo que contamos e da Abjecção que, como último estádio do Desespero, conduz ao super-homem, do Amor que o possui, do Amor que se vive entre os ossos e a carne e o sangue, o Poeta, que sabe que o Amor é a Pedra-Mãe da sociedade justiceira e igualitária, procede a uma terrível metamorfose: extrair da sua Poesia um CORPO.



1

Vine cansado del mundo y me senté a beber wiáki en las aceras de los árboles. Recorri las calles más estrechas y subí por los tejados enmohecidos de rencor. Fui de bar en bar y solamente vi piernas cruzadas y humo de máscaras, derechas por los carbones enrojecidos en las tardes oscuras, cuando va la gente cabizbaja pisando la yerba.

2

Me fui a bañar y desmenucé con mis rodillas la arena salada de los cocoteros. Vi dos niños que jugueteaban y se tiraban arena por los ojos. Era una tarde, al matizarse el color rojo y el amarillo de la cúpula.

3

Cuando bebo licor de caña no duermo y sueño despierto con la flor de cerezo. Llamo a las estrellas y bajan como nubes de polvo a blanquear me la cara con el jugo de las flores amarillas que palidecen en el firmamento. La gente ve como las flechas aromadas se clavan en el poste que limita las dos fronteras, y los niños nos enjuagan con sus vestiduras la savia que nos desangra el crepúsculo...

47

Rolando A. Vega Jordán

(Honduras)



Linóleo de PAULO PINA

licor de caña

música

a música portuguesa e

por FERNANDO LOPES GRAÇA

Sobre este livro de Lopes Graça, já saído há cerca de dois anos, não iremos fazer comentários mas sim transcrever algumas passagens que julgamos importantes para o interesse que os intelectuais devem ter em relação à música popular.

«Porque não conhece o Português, especialmente o sector intelectual, as suas canções? Em primeiro lugar, pelo divórcio existente desde há muito entre as classes cultas e o povo, divórcio que se verifica, ou pelo menos se verificou, até há pouco, tanto na literatura como nas artes. Em geral, o intelectual português pouco ou nada conhece do povo, vivendo num soberbo isolamento onde cultiva uma arte e uma literatura puramente formais ou egoisticamente encerradas no estreito círculo das suas preocupações subjectivas. O primeiro romantismo ainda se voltou com certo amor para o povo, inspirando-se nas tradições nacionais e iniciando a recolha e o estudo da rica literatura poética popular tradicional. Mas depois caiu-se numa apatia que nem a chegada à cena política de forças sociais

que, por definição, haviam de estar mais em contacto com o povo conseguiu vencer. O povo e os seus costumes, as suas tradições, a sua arte, permaneceram afastados das preocupações dos nossos intelectuais ou, se nelas apareciam, era meramente com intenções decorativas e pitorescas, continuando a ignorar-se por completo ou a prestar-se apenas uma atenção distraída ao que havia de vivo e fecundo nas suas manifestações estéticas características, entre as quais avultam precisamente as que se referem à música, as suas canções, as suas danças.

Em segundo lugar, um factor de ordem psicológica, que peço vénia para denunciar, muito embora sabendo poder eu acaso neste ponto ferir a susceptibilidade de alguma que outra pessoa que me escuta. Refiro-me a um certo complexo de superioridade de que os nossos intelectuais geralmente se acham possuídos e que os leva a menosprezar, por menos conforme ao seu ideal do *homo sapiens*, tudo o que traz a marca de uma origem popular. Para estes intelec-

os seus problemas ⁽¹⁾

tuais a cultura é, por assim dizer, uma questão de boas maneiras, de polícia do espírito, um produto superior da civilização que não admite contactos com o vulgo, com aquelas forças telúricas que se acham ainda próximas do primitivismo animal. Voltar-se para as coisas do povo é, assim, uma ofensa à dignidade da cultura, e o nosso intelectual de maneira nenhuma deseja passar por menos culto aos olhos dos seus pares ou das gentes polidas que constituem a sua roda de admiradores, descendo um momento à praça pública para cantar por exemplo uma canção beirã ou alentejana, coisa apenas do povo e que entre o povo deve ficar. Sentir-se-ia diminuído se o fizesse e temeria sobretudo que o considerassem ridículo e provinciano».

Mais adiante refere-se Lopes Graça às canções nacionais que deviam fazer parte dum repertório que todos conhecessem. Assim diz ele:

«Não há um repertório qualificado de canções que todos cantem pela vida fora, a começar no lar e na escola e a acabar nas grandes manifestações cívicas ou nos grandes trabalhos colectivos. Por outro lado, o rico manancial das nossas canções rústicas é desconhecido das populações urbanas».

E mais adiante. «Ora, uma das grandes tarefas que se poderia propor uma séria obra de educação musical popular era a de ensinar os Portugueses a cantar e a de lhes fornecer canções dignas de eles cantarem, compostas por compositores competentes e esclarecidos, ou extraídas do nosso folclore musical. Para tanto impunha-se a criação, por todo o país, de núcleos corais conscientemente orientados, dispostos a fomentar o gosto pelo canto, e a tentar abrir o caminho para o estabelecimento de uma cultura musical ao alcance de todos».

Ora aqui vemos como Lopes Graça diz uma verdade que o grupo «Setentrião»

(1)—Excertos do livro editado pela revista VÉRTICE. Selecção e notas de E. G. C.

música

deseja seguir. É a criação de grupos corais, grupos cénicos, grupos experimentais de cinema, divulgação cultural por meio de projecções, conferências, ciclos de teatro que nós pretendemos levar a efeito, como corolário dum movimento, de que esta revista seria o boletim.

Noutra passagem refere F. L. G.:

«Nesta obra de educação musical e de reabilitação do nosso folclore poderiam ainda desempenhar largo papel as numerosas sociedades de recreio que há pelo país e que não raras vezes dão provas de, na modestia dos seus recursos, estarem animadas

de um sincero amor pela cultura. Poderiam elas, com todo o entusiasmo e boa vontade de que são capazes, dar o exemplo do que neste campo se pode e deve fazer, iniciando o movimento tão útil de criação de grupos corais e dando os primeiros passos conscientes no sentido de ensinar os Portugueses a cantar canções que lhes embelezem as horas de folga, que lhes estimulem as energias, que despertem neles o sentido do belo, que lhes dulcifiquem as agruras da vida ou lhes inculquem o sentimento de solidariedade humana necessária para a realização dos grandes ideais colectivos».

VI festival gulbenkian de música

Dando sequência a uma tradição já integrada na nossa vida musical, está a efectuar-se o VI Festival Gulbenkian da música, que teve início em 19 de Maio e terminará em 11 de Junho.

Mantendo o elevado nível dos certames anteriores, este festival alarga-se a 10 cidades do nosso país—Lisboa, Porto, Coimbra, Setúbal, Guimarães, Santarém, Braga, Aveiro, Leiria e Évora—e nele colaboram a Orquestra Sinfónica de Londres, a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, a Orquestra Sinfónica do Porto, a Orquestra de Câmara de Estugarda, a Orquestra de Câmara de Pforzheim e o Orfeão Pamplonês; os maestros Sergiu Celibidache, Lorin Maazel, Paul Paray e Skrowaczewski, Carl Münchinger, Safford Cape, Sir Arthur Bliss, Friedrich Tilegant, Silva Pereira, Pedro Pirfano; os pianistas Jorge Bolet e Helena Moreira de Sá e Costa; o violinista Eric Friedmann; o flautista Severino Gazzelloni; o soprano Agnes Giebel; o contralto Marga Hoeffen, etc.

Através dos nomes que acabamos de citar, fica plenamente documentada a transcendência de que, em relação à habitual pobreza do nosso meio musical, se reveste este VI Festival Gulbenkian de Música.

a propósito de jazz



Alguém lhe chamou música viva.

Talvez porque é música sensível, expressiva, recriada em cada momento, que soa sem sentimentalismos falsos, quente como voz humana.

Esses maravilhosos negros, vindos da Noite de África e libertos, depois, dessa mancha odiosa da escravidão, deram à civilização ocidental, com o seu folclore, o melhor de si, a sua alma, a expressão do seu sentir.

E da adopção dos princípios desta música negra, da sua assimilação, posterior desenvolvimento, e com a ajuda das suas próprias concepções estéticas, criou o homem branco uma arte, o Jazz, que viria, de certa maneira, a incarnar a sensibilidade contemporânea.

Saído das ruas, dancings e casinos da Nova Orleans de 1900, em pouco mais de meio século sofreu uma vertiginosa evolução que o levou às salas de concerto, nas suas formas mais puras, e o divulga hoje entre o grande público.

Depois de ter influenciado muitos compositores, (Stravinsky, Debussy, Gershwin, etc...) o Jazz invade a

música comercial, a dança, a canção do nosso tempo. Oferece à juventude os seus entusiasmos e a sua nostalgia. Vejam-no agora abordar a literatura. Leiam os poemas que, por vezes, nem o citam... mas têm a sua cor.

A Pintura o Cinema sentem já a sua presença.

E' impossível ignorá-lo. Não nos desembaraçamos do Jazz!

Música original, diferente, tem as características próprias, que fizeram dele um «escândalo», as mesmas que dele fazem hoje uma arte viva.

A técnica clássica, ensinada em conservatórios, era naturalmente ignorada pelos executantes negros de Nova Orleans, que sempre tocaram tal como cantam. Daí a novidade do estilo instrumental em que se «dobram» o trompette, o clarinete, o trombone, e que adquire assim, uma maior riqueza expressiva, despido como já se disse de sentimentalismo redundante,

ascenso gomes

música

mas dotado de uma extraordinária veemência.

Hugues Panassié, notável crítico francês define bem o estilo próprio desta música:

«E' pelo ataque das notas, pelas inflexões, pela vibratidade, muito mais que pela ideia melódica em si mesma que o músico de Jazz cria belas frases nas suas improvisações ou numa orquestração de conjunto».

Aquilo que se designa por improvisação é outra das características que lhe são próprias: a melodia inicial é modificada duma maneira que pode ser tonal, rítmica ou harmónica.

Assim, cada interpretação, tem a sua criação própria e são os executantes, eles mesmos, que asseguram a matéria musical, em vez de serem estritamente submissos ao compositor.

A terceira faceta original que devemos sublinhar é o aspecto essencialmente colectivo do Jazz. Há sempre uma perfeita interdependência entre as partes rítmica e melódica dos conjuntos orquestrais. Assim, quando um solista improvisa, é apoiado pelos instrumentistas da secção rítmica, que influenciam enormemente o seu trabalho. Inversamente, o grupo rítmico é muitas vezes influenciado pela execução do solista.

Original pela técnica e original pelos temas utilizados, o jazz é na sua raiz, a própria alma negra transplantada da África para a Flórida. E' toda a nostalgia duma raça oprimida, a sua ternura infantil, o seu gosto pela magia, a sua violência quase animal que encontraram o seu meio de expressão através dos «Spirituais», (1) blues, Ragtimes e Stomps que as bandas de negros caldearam com elementos de origens branca: marchas, quadrilhas e polkas.

Nessas bandas de negros que actuavam ora em Pic-nics, ora em festas públicas ou procissões, e nos conjuntos que animavam os dancings, ou os cabarets de Storyville (2) estão as raízes do primeiro estilo da música de Jazz, designado com o termo Dixieland que significa em linguagem poética e popular o sul dos Estados Unidos.

Essas formações iniciais incluíam todos os instrumentos de sopro que o jazz ajudou a popularizar: saxos, clarinetes, trombone e trompette.

O piano era inicialmente utilizado no grupo rítmico (juntamente com a tuba e o banjo) donde pouco a pouco se libertou vindo posteriormente a surgir, na verdade, um verdadeiro estilo de piano de Jazz.

Das bandas de rua, representativas deste chamado período Antigo

dá-nos um curioso apontamento Du Bose Heyward em «Porgy and Bess»:

«Depois, duas vintenas de rapazes, vestidos com diversas variações do fato do primeiro. Pés nus e largos batiam nos seixos, cabeças eram atiradas para trás com os lábios em instrumentos que brilhavam ao sol, lançando no reino dos sons excursões independentes e audaciosas. Todavia estes improvisos voltavam sempre a um subjacente ritmo e vinham ao encontro de outros num súbito entretecer e estrondear de espantosos acordes... Das amarras da civilização aquela gente se erguera súbitamente, prodigiosamente.

Exóticos como o Congo, e ainda capazes de se enregar inteiros à selvática alegria do fantástico, haviam tomado a velha e reticente cidade anglo-saxónica e imprimido o seu espírito vertiginoso e indelévelmente no coração dela.

E passavam, deixando uma pensativa inveja nos que os viam ir, aqueles que as eras haviam tornado velhos e sisudos».

Estas «Jazz Bands», onde começa a tomar importância a improvisação colectiva e onde a execução exuberante é a nota mais saliente, são o ponto de partida de um longo caminho cuja segunda etapa se desenvolve em Chicago.

Caminhando para o norte, em busca de trabalho depois de encerrados os cabarets de Nova Orleans, os negros atingem a cidade que devia dar o seu nome ao novo estilo musical que naturalmente substituiu o Dixieland.

Aqui, a assimilação dos princípios da música branca arrasta a profundas modificações na composição das formações instrumentais.

Começa-se a gravar, primeiro timidamente, depois com mais audácia, porque a clientela negra torna-se mercado natural dos «race-records».

O disco reconstitui fielmente o estilo da época, que leva à perfeição a linguagem polifónica que lhe legou o período primitivo.

E' o reinado do contraponto a 3 vozes: trompette, clarinete e trombone de varas. A guitarra e o contrabaixo fazem a sua aparição para sucederem ao banjo e à tuba, elementos típicos das «Jazz Bands» características do período Antigo. A partir do blues primitivo desenvolve-se o estilo pianístico chamado Boogie, que utiliza a harmonia cíclica da forma blues, indefinidamente repetida e acompanhando melodias improvisadas.

O jogo colectivo atinge o seu máximo, e abre-se com brilho a era dos grandes solistas onde surgem o hoje

música

famoso Louls Armstrong e a figura quase lendária até porque desaparecida de Sidney Bechet.

O estilo Chicago desenvolve-se a partir de 1920 e representa uma etapa entre o Jazz Antigo e o Jazz Clássico.

Caracteriza-se pelo desenvolvimento duma forma de improvisação colectiva que se chamou a sucessão «hot» dos solos. A entonação «hot» é ligada geralmente a outros meios de expressão que tiram a sua origem da música vocal e instrumental dos negros: «Vibrato» muito pronunciado, utilização de timbres particulares e de processos tais como: growl, wa-wa, «dirty-tones», etc., etc....

Chicago, para o desenvolvimento do Jazz, representa o abandono definitivo do terreno folclórico e o início da procura consciente duma expressão artística.

Os pequenos conjuntos dão então lugar às grandes orquestras onde brilham grandes estrelas como Mezz Mezzrow ou Bix Beiderbecke, este, provavelmente, o primeiro instrumentista branco que exerceu influência sobre os músicos de cor.

Assim se prepara o período pré-clássico que se devia dilatar até 1934.

No ano seguinte aparece pela primeira vez o termo «swing», utilizado em sentido publicitário pelas grandes formações orquestrais típicas deste período, termo que viria a designar definitivamente o tempo d'ouro do Jazz, chamado o período Clássico, de 35 a 44.

Pode dizer-se que nesta altura, transpostos os anos difíceis do seu crescimento, o Jazz atingia uma maturidade e um equilíbrio que operou a síntese das diversas tendências até aí manifestadas.

Assiste-se então a uma verdadeira conquista.

Irradiando de Chicago para leste e oeste, a influência crescente deste estilo musical junto do público obriga ao deslocamento do centro do Jazz para Nova York.

A Europa tinha sido contagiada, e o Hot Clube de França luta para impor a um público frio um género musical que, de certo modo, chocava as tradições musicais latinas.

Chegam os anos sombrios de 38 e 39, e o nazismo de Hitler, paranoico e megalómano, vai submeter quase um continente à sua ditadura racista. O Jazz, acusado de degenerescência, é proscrito em território germanizado em defesa da arte nacionalista do grande Reich.

Entretanto, na América, entre grandes orquestras cujos nomes continuam hoje prestigiosos, como Count Basie e Duke Ellington, avultava o Rei do Swing, Benny Goodman, o primeiro chefe de orquestra branco que quebrou a barreira racista admitindo 2 homens de cor: Teddy Wilson (piano) e Lionel Hampton (vibraç.).

O grande sucesso das orquestras não diminuiu o dos solistas, que continuam mais numerosos e brilhantes que nunca. Atinge-se então um esplendor, uma florescência que a Europa só viria a conhecer mais tarde, depois de 1945.

Resta-nos o Jazz Moderno, posterior a 45, e que inclui tendências progressistas, experiências de vanguarda, e também, regresso às fontes, ao Jazz tradicional de Nova Orleans.

E' em 43, em Nova York, num cabaret da 52.^a rua que se prepara a revolução que caracterizará o período moderno.

Um grupo de jovens, entre os quais Charlie Parker (saxo-alto), Dizzy Gillespie (trompette) e Thelonious Monk (piano) elaboram um estilo novo, o be-bop, que terá o destino de se impor. Rompe-se bruscamente com a estética clássica pela ousadia das tentativas harmónicas, pela complexidade das linhas melódicas, pela audácia dos processos rítmicos.

Um trompetista (Miles Davis) depois duma inolvidável gravação em 1948 para a Capitol, tornou-se chefe de escola, produzindo um novo estilo, o «cool», que conserva as aquisições do «bop» e se caracteriza por um fraseado sinuoso e delicado, de uma sonoridade macia.

No entanto, o Jazz tradicional não perdeu actualidade nem brilho e o sucesso obtido por Louis Armstrong prova-o sem contestação.

O disco, por si só, pode bem dar a ideia correcta da riqueza e variedade do Jazz contemporâneo.

Mas, será talvez tempo de o dizer: há ainda muitas pessoas que não gostam de Jazz. Algumas delas serão muito simplesmente almas enfermas que não gostam de música.

Outras, são as que fazem da estafada frase «Isso é música de pretos», um escudo contra o que pressentem ser parcela de um ataque impiedoso ao estatismo, à inércia burguesa de teorias e conceitos em que se cristalizaram.

Mas, finalmente, o Jazz conquistou em todo o mundo direito ao seu lugar entre os marcos duma estética moderna.

E, ao terminar estas notas que pretendem unicamente chamar a atenção para um género musical talvez

música

por muitos mal conhecido e injustamente depreciado, dou a palavra a Gaëtan Picon e René Bertelé citando uma obra que é uma antologia de todas as manifestações válidas do que o espírito contemporâneo produziu:

«O lugar mantido pelo Jazz desde há 40 anos testemunha de maneira

gritante, tanto o universalismo histórico e geográfico para que tende a nossa cultura e que reivindica a nossa sensibilidade, como o apelo às forças do instinto, do acaso, que não deixa de ressoar através das obras e das teorias mais intelectuais, mais raciocinadas, mais esclarecidas da arte contemporânea».

-
- (1) — **Spirituais** — corais religiosos introduzidos na América pelos colonos do séc. XVIII, retomados pelos negros que lhes trazem um certo número de modificações, interpretando-os segundo as suas concepções harmónicas.
- blues** — forma de canto popular e profano dos negros da América do Norte.
- Ragtime** — designa uma forma popular de música cujo aparecimento remonta a 1870, desaparecido nas primeiras décadas do século. Saído da música popular negra, era sobretudo executado ao piano.
- Stomps** — Nas bandas populares designava execuções em tempos rápidos.
- (2) — **Storyville** — Bairro de N. Orleans onde a prostituição se manteve até ser extinta por determinação legal.

cancioneiro do alto douro

Muitos dos nossos cantares são comuns a muitas terras portuguesas. Números absolutamente inéditos poucas possuem, mas é sempre interessante a cambiante local.

Na nossa região, durante a faina vindimária, cerca de um mês, cessam todas e quaisquer outras preocupações, e o que se vê, por toda a parte, são homens carregados com cestos vindimos e raparigas de cestinha ao braço, misturando-se os alegres cantares com o cheiro acre do mûsto a ferver nos lagares.

Ao seguir para as grandes quintas, as rogas de rapazes e raparigas vão cantando e bailando, ao som do bombo, dos ferrinhos, da gaita de boca e do violão.

Maria Adelaide da Silva Paiva

Animado

Fui ao Dou - re às vin - di - mas

Não a - chei que vin - di - mar, - Fui ao Dou - re às vin -

- mar - Vin - di - ma - ram - me as cos - te - las, O - lha o que lá fui ga -

- nhar... Vin - di - ma - ram - me as cos - nhar...

Côro: — Retira-te das janelas
Retira-te do balcão
Vem comigo p'rás vindimas
Amor do meu coração.

Fui ao Douro às vindimas
Não achei que vindimar,
Vindimaram me as costelas,
Olha o que lá fui ganhar!

Não se me dá que vindimem
Nem também de vindimar,
Só me dá das tristes noites
Que se passam no lagar.

Não se me dá que vindimem
Videirinhas que eu podei,
Não se me dá que outros logrem
O que eu por gosto deixei.

Fui ao Douro às vindimas
Pagaram-me a trinta réis
Vim pela Feira do Pêso
Empreguei-os em anéis.

p o e m a

Aqui morreste
nesta aldeia do sul sem paisagem de fontes,
 (Os poetas te fizeram milo
 e o povo ainda te cantu
 transformada em grilo
 de loqueira, na garganta).

Aqui foste bandeira
nesta aldeia do sul sem búzios na paisagem,
 (O carrasco teu peilo abriu em chaga
 pensando que o incêndio da coragem
 só com fogo se apaga).

Aqui foste sem medo
na paisagem de astros derrelidos,
 (Levaram-te a enterrar muito em segredo,
 pela hora de ainda orderem estrelas,
 subterrâneos, rastejantes, escondidos).

Aqui venceste
nesta aldeia do sul sem paisagem de ninhos,
 (Para cumprir teu sonho sem mistério
 vêm camponesas pelos cominhos
 e aquecem-te de flores, no cemitério).

Francisco Delgado

ANTÔNIO
RAMOS
ROSA

Linóleo de NUNO BARRETO



(KLEE)

Por umas escadas toscas, infantis, leves, subo à janela do velho que espreita para a rua. O largo é frio. Uma aranha tece a claridade do vento. A janela solta evapora-se. Leves, leves, as escadas apoiam-se numa parede de ur.

(KLEE)

No silêncio da caixa de vidro, o silêncio do ar e da luz, o ponto que se desenvolve, a imobilidade do pássaro. A linha caminha, macia, firme. O homem caminha na linha, no meio da luz e do silêncio. Ao fim da linha há o espaço da página branca. Não há ponte e o sorriso do homem tremula ao vento como um fio.

(BISSIÈRE)

Dos quadradinhos coloridos, de breves trémulos riscos — exalava-se o cheiro do pão de outepra, uma parede de moinha, uma roda imóvel, um beijo no sol, a terra e a mão do menino.

cinema português?

por BELMIRO GUIMARÃES

Em 1895, os irmãos Lumière, depois de registarem a patente do seu aparelho, fazem a primeira apresentação pública do «Cinematographe Lumière» no «Grand Café» de Paris. Foi um grande sucesso mundano, e daí se costuma datar o início do Cinema, o que é cómodo mas de certo modo inexacto, não havendo dúvida de que o cinema tem uma muito curiosa e bem mais antiga história. Não obstante, poderá talvez dizer-se que, em 28 de Dezembro de 1895, aconteceu o essencial para um certo apetrechamento técnico poder constituir-se em arte — a criação de um público.

Em 1896, apenas um ano depois, e antes que tal se verifique em bastantes outros países, Aurélio da Paz dos Reis, conceituado e original comerciante portuense, inicia a produção de filmes em Portugal, apresentando no Real Coliseu, da Rua da Palma, em Lisboa, as suas primeiras obras. Paz dos Reis realizou incansavelmente muitos filmes que

apresentou com grande sucesso no Porto, em Braga e diversas outras localidades. Infelizmente todos os seus filmes se perderam, existindo apenas, ao que parece, exemplares dos programas das suas sessões, que vêm transcritos num livro que sobre o assunto é indispensável, «Perspectiva do cinema português», de Manuel de Azevedo.

Em 1899, Costa Veiga funda com o fotógrafo Bobone a «Portugal Film» que produz uma série de documentários.

Em 1904, inaugura-se em Lisboa a primeira sala de projecções, o «Salão Ideal», e em 1906, no Porto o «Salão High-Life».

Em 1917, começa a publicar-se o primeiro jornal português inteiramente dedicado ao cinema, a «Cine-Revista».

Em 1918, surge no Porto a que foi concerteza a mais viva e mais

interessante tentativa de formação de uma indústria de cinema em Portugal, a «Invicta Film», fundada por Nunes de Matos e Henrique Alegria, que construíram no Carvalhido um estúdio muito bem apetrechado, considerado na ocasião o melhor da Península. O francês Georges Pallu foi o mais profícuo trabalhador desta empresa e, pelo que em algumas retrospectivas se pôde ver, não há dúvida que mantinha uma certa dignidade de factura que acompanhava a mediania do cinema comercial que lá fora se ia fazendo, particularmente com «O primo Basílio» (1922). A «Invicta Film» durou até 1924, devendo notar-se que é neste período de 1918/24, que se situa a época de maior produção de filmes nacionais.

Entretanto tinham surgido outras empresas, de vida mais breve, e com menos frutos, dos quais apesar de tudo se deverá exceptuar, em 1923, o filme «Os lobos» de Rino Lupo, que há quem considere o melhor filme mudo português, podendo justamente datar-se de 1924 o início da completa desintegração da apenas nascente indústria cinematográfica nacional. O cinema português de ora em diante é simplesmente uma aventura individual.

Em 1927, deverá assim assinalar-se um documentário «cheio de

promessas» segundo a expressão de Alves Costa, «Nazaré, praia de pescadores» de Leitão de Barros, e em 1930, uma das raras obras que realmente contam na pequena história do nosso cinema, «Maria do Mar», do mesmo autor, que pude já apreciar e que de facto é obra cheia de desenvoltura e desequilíbrio, que a torna ao mesmo tempo cativante e fruste. Neste filme nacional feito com um certo entusiasmo comunicativo ainda que demasiado improvisado, o mais surpreendente é um franco erotismo sem peias que é das coisas mais frescas e puras do nosso triste cinema; infelizmente, o filme é bastante comprometido por uma interpretação muito teatral, que com Alves da Cunha chega ao ridículo.

Igualmente em 1930, a revista Imagem tem como redactor principal José Gomes Ferreira.

Ainda em 1930, não deverá ser passado em silêncio, «Alfama gente do mar» de João Sá, que Alves Costa, por exemplo, saudou com um certo entusiasmo.

Em 1931, finalmente, um grande filme português, um filme cujas recentes visões o continuam a cotar como a mais perfeita e mais digna, a melhor obra de cinema em Portugal, «Douro, faina fluvial» de Manuel

de Oliveira, que posteriormente incluiria uma banda sonora com música de Luís de Freitas Branco.

Também nesse mesmo ano, começa o cinema sonoro no nosso país, com «A Severa» de Leitão de Barros, que foi um grande êxito de público.

Em 1932, funda-se a «Tóbis Portuguesa». Cite-se Manuel de Azevedo: «centenas de pessoas, cheias de ilusões e boa vontade, compraram as acções daquela companhia, que mais tarde viria a ser absorvida pela Lisboa Filme». A Tóbis é o único estúdio que ainda se mantém como tal. O que fez? Nada que valha a pena registar.

Nesse mesmo ano, realizou-se uma curiosa tentativa, inédita ainda, de filme de silhuetas animadas. «Lenda de Miragaia» de Raul Fonseca e António Cunha.

Em 1934, o único filme de António Lopes Ribeiro que valerá a pena mencionar, «Gado bravo», sobretudo devido à fotografia do operador Gartner.

Em 1938, «A canção da terra» de Jorge Brum do Canto, sobre o drama das secas de Porto Santo. Juntamente com «Maria do Mar» é dos raros que talvez emparceire com a obra de Manuel de Oliveira.

Em 1942, «Lobos da Serra» do mesmo Brum do Canto, que tinha um mínimo de qualidade, e principalmente «Aniki-Bóbó» de Manuel de Oliveira, que depois há-de planificar «Os gigantes do Douro» cuja realização não pôde levar a cabo.

Em 1947, funda-se o Cine-Clube do Porto, iniciando-se o movimento cineclubista, que, não obstante as limitações existentes, se espalhou largamente.

Em 1949, o grande negócio de «Vendaval maravilhoso» de Leitão de Barros. Muito dinheiro – um filme pobrezinho.

Em 1951, «Saltimbancos» de Manuel Guimarães, que deu algumas esperanças mas do qual me parece nem as intenções se poderem salvar, por demasiado confusas. Portanto neste lapso de tempo, e até agora, aquilo que à falta de melhor nome se chamará indústria do cinema em Portugal, produzia algumas obras que todas pareciam feitas pelo mesmo personagem sob vários nomes, ou pior ainda, por uma máquina automática na qual se metia uma moedinha e saía «um filme português», com tudo o que, graças a eles, esta expressão tinha adquirido de pejorativo.

Em 1955, primeiro Encontro dos Cine-Clubes portugueses, em Coimbra.

Em 1956, Manuel de Oliveira reaparece enfim com o «O pintor e a cidade», dando um certo alento a quem deveras gostava de cinema.

Em 1958, começa em Leiria, o amador António Campos a realizar pequenos filmes baseados em contos de Loureiro Botas e Miguel Torga, que despertam um real e merecido interesse no meio cineclubista.

Em 1959, «O pão» de Manuel de Oliveira, a sua mais ampla e ambiciosa obra, que só poucos ainda tiveram oportunidade de conhecer.

Entretanto Vasco Branco realiza os seus pequenos filmes experimentais, e o Cine-Clube do Porto, através da sua Secção de Cinema Experimental, lança-se à realização de um filme colorido «Auto de Floripes», assim como o Cine-Clube de Setúbal, com «Domingo de Feira» já finalizado.

Uma experiência inédita entre nós, uma Cooperativa de Espectadores, está permitindo a Ernesto de Sousa a realização da longa-metragem «D. Roberto».

E, António Campos tem já concluída uma média-metragem sobre a pesca do atum, que creio ser em qualquer parte um filme notável pelas suas qualidades documentais e plásticas.

Também Manuel de Oliveira está prestes a acabar uma longa metragem «Auto da Paixão», tendo já em preparação outro filme «A caça».

Ou seja, pela primeira vez o público português pode aguardar com merecida esperança uma série de filmes:

— «Almadraba atuneira» de António Campos.

— «O pão» e o «Auto da Paixão» de Manuel de Oliveira.

— «O Auto de Floripes» do Cine-Clube do Porto.

— «D. Roberto» de Ernesto de Sousa.

Quer dizer que é legítimo esperar que haja em Portugal cinema.

Se, é claro, as condições para tal forem realizadas.

nota

por SÉRGIO LEMOS REBELO

Muito se tem dito da má estruturação da TV em Portugal e, consequentemente, do péssimo nível médio dos programas. E é tal a extensão dessa crítica desfavorável que nos parece ocioso repetir aqui argumentos estafados.

Queremos somente referir a notória falta de carinho dos homens que dirigem a televisão, pelo povo, por este povo, que, sem poder de compra para adquirir receptores, enche os cafés e as salas dos clubes, ávido dum alibi para esquecer os fantasmas enormes da existência. E porque a intenção desse público é essa—distrair-se—e ainda por carecer, essencialmente, duma consciência crítica, dum critério valorativo, a R. T. P. parece cumprir a sua missão. Parece. Não cumpre.

Não é com «séries» americanas (dobradas em «brasileiro»), com publicidade (mal feita) ou com filmes retirados dos caixotes de lixo das firmas distribuidoras que se eleva o índice cultural das massas. É esta, afinal, a missão única da TV (e a do cinema, da rádio, do teatro, da imprensa) — EDUCAR.

Não se pense que é com umas escasas horas mensais que, magnânimamente, os dirigentes da TV concedem à chamada cultura—incluindo uns concertos ou umas palestras—que se salva a «honra da casa». Um público habituado (e coagido) a aceitar determinado padrão de programas, reage quando lhe apresentam o que, com o ancestral complexo de inferioridade dos humildes, considera como «elevado de mais». E, enquanto no pequeno écran o maestro se esfalfa, as bailarinas saltam etéreoamente ou o rosto desajeitado dum conferencista faz esgares, os homens vão jogar bilhar e as mulheres aproveitam para falarem umas com as outras.

Acusamos pois a R. T. P. de ter enveredado pela senda do charlatanismo, caminho já hábilmente percorrido pelas nossas emissoras radiofónicas. Acusamo-la de trair a sua missão de órgão da cultura nacional.

O artigo que em seguida apresentamos, um libelo contra a T. V. E escrito por Enrique M. Martinez, correspondente da revista madrileña *Film Ideal* em Paris, parece-nos servir igualmente para censurar aos homens da TV Portuguesa a sua falta de consciência profissional e humanística.

A TV COMO

Os intelectuais continuam pensando que a Televisão é um meio excelente para repartir vulgaridade pelos territórios nacionais respectivos. Na realidade deveria dizer os «intelectuais», mas entre aspas, ou se o preferem os burgueses «instalados» e satisfeitos com a sua equipagem pseudo-cultural. (E digo pseudo-cultural, porque se a cultura não é abertura, horizonte amplo, progresso, movimento, vida, não é pois, mais que formulário e pretensão).

Não são raros os gritos de alerta dos «sisudos» que supõem que a humanidade vai desaparecer sob a avalanche de imagens que, por todos os lados, a assaltam.

Eu não nego que possa existir a possibilidade de se embrutecer. Seria disparatado dizê-lo. Por isso não o digo. Mas o que é disparate pensar é que: 1), só a televisão pode embrutecer — porque esses senhores mais ou menos já se acostumaram à imprensa, ao rádio e ao cinema e não protestam, — e 2), que a televisão embrutece *necessariamente*.

A televisão como tantos outros inventos do nosso mundo, não é mais que

MEIO DE CULTURA

um meio, um simples meio, para transmitir cousas, ideias, imagens, sentimentos.

É como um tubo, um canal, uma condução eléctrica, um caminho de ferro. Se os vagões estão carregados de batatas, não chegarão mais que batatas à estação de destino. Se a voltagem é baixa, as lâmpadas de casa não iluminam o suficiente para nos permitir ver com nitidez. Se há pouca água na canalização não poderemos beber muitos copos e muito menos banhar-nos. Tudo isto é evidente.

GOSTOS

Com a televisão passa-se o mesmo: Se os que a dirigem são néscios, os programas não valerão um pepino. Se são inteligentes, mas não estão preocupados em que as pessoas se interessem, é natural que os telespectadores não se interessem. Isto é também elementar.

Mas o que não deixa igualmente de ser elementar é que, se a televisão é dirigida por tipos inteligentes, competentes em televisão — e não em literatura ou em rádio — (há que separar as

funções e o específico de cada sistema) e com vontade firme de dar um alimento cultural elevado aos espectadores, a televisão converter-se-á no mais poderoso e eficaz meio de elevação do homem.

Por exemplo, aqui em França, há quem proteste contra a vulgaridade dos programas da TV. Aqui o elegante é não ter telereceptor. Muitos os têm e não são suficientemente caros para que sejam um artigo de super-luxo, que é o que essa gente gosta de possuir. E então os mesmos que, há vinte anos, gritavam escandalizados contra a destruição da nossa cultura pela radiodifusão e pelo cinema, dizem agora, também em grandes gritos, que preferem um programa de música ou uma obra de teatro escutada na rádio — com som estereofónico de preferência —, ou um bom filme — adaptação de uma novela que leram quando eram jovens —, em lugar de seguir pelo minúsculo écran do receptor de televisão os programas habituais.

Sobre gosto nada está escrito. Mas o que não se pode dizer é o que não é.

Eu continuo falando no caso da televisão francesa porque é o meu, pelo menos por agora. E, entre os programas previstos para a temporada que se inicia em Outubro, vê-se incluída uma série de obras de qualidade, de verdadeira qualidade, dentro de todos os géneros: teatro, cinema, reportagens, variedades, jogos, etc.

CINEMA

Por exemplo: Foram encarregados de realizar emissões de variedades com inteira liberdade de inspiração e com todos os meios materiais necessários, uns quantos nomes célebres: Jacques Tati—o de «Mon oncle»—, Luis de Funès, Jacques Prevert, Francis López, Odette Joyeux, Jean Drepar, etc.

Todos os meses um espectáculo público de variedades, animado pela parêntese Roger Pierre — Jean Marc Thibault, além dos «shows» norte-americanos de Crosby, Sinatra, Nat «King» Cole, etc.

As personalidades do mundo do circo e do music-hall que passem por Paris, vê-las-emos em «Made in Paris», emissão de duas horas mensais.

No domínio do cinema, tivemos este ano ocasião de assistir a um festival Michelangelo Antonioni, veremos duas retrospectivas de Jean Renoir e de Robert Bresson. Do primeiro: «A grande ilusão», «La règle du jeu», «Les bas fonds», «Le crime de Monsieur Lange»,

etc., e em primeiro lugar, a 8 de Outubro, o inédito «O testamento do Dr. Cordelier», primeira co-produção cine-TV, que até agora, por oposição das salas de projecção comerciais, não tínhamos podido conhecer.

De Bresson, estão incluídas no programa as suas melhores obras: «Os anjos do pecado», «Diário dum cura de aldeia», «Fugiu um condenado à morte», «O pickpocket», etc.

E uns quantos clássicos como «Arsénico, por compaixão», «Breve encontro», «Alexandre Newski», etc.

TEATRO

No sector dramático, realizados por um excelente grupo de directores, teremos «Egmont», de Goethe; «Humos» de Faulkner; «A rainha ofendida», de Villiers de l'Isle-Adam; «O médico mentiroso», de Molière; «Um coração simples», de Flaubert; «A boda de Figaro», de Beaumarchais; «Tovarich» de Jacques Deval; «Os mistérios de Paris» de Eugénio Sue; «Os persas» de Ésquilo, realizado com som estereofónico, etc.

Nos restantes programas, temos os musicais, com «Os grandes intérpretes» que passam por Paris; «Música para você», com os melhores concertistas mundiais; os Concertos de domingo, com as melhores orquestras; a actualidade do disco, etc.

Emissões documentais, emissões

infantis, emissões de informação, emissões culturais, etc. etc.

O RESTO

Pode naturalmente objectar-se que entre as cinquenta horas semanais de programação, tem que haver emissões «baratas» — no domínio intelectual — sem profundidade, realizadas com o fim único de «queimar tempo». Não o nego. E o que é mais, considero-o quase uma necessidade. O espírito humano não pode encontrar-se sempre à mesma altura. Mas é melhor não esquecer que uma boa direcção de programas pode fazer com que estas horas de má qualidade se reduzam a um mínimo verdadeiramente pequeno. Questão de saber escolher, de se ser honesto, de pagar bem aos autores. Questão de elevação profissional.

Mas note-se, ninguém diz ser forçoso ver e suportar essas cinquenta horas semanais de programas. Ninguém diz — pelo menos eu não o digo, nem creio que haja alguém tão obtuso que possa dizê-lo — que o espectador deva sentar-se ao meio-dia e à noite, das seis da tarde às onze, diante do aparelho receptor e nada mais fazer que olhar as imagens. Não. A televisão, como tudo na vida, está ao serviço do homem. É o homem quem deve guiar a televisão e servir-se dela. A liberdade é uma característica do homem. O homem que não é livre, não é homem no pleno sentido da palavra, ainda que continue andando com as duas pernas e vestindo

calças. Se ante o televisor o homem não sabe usar a sua liberdade para escolher o que lhe convém, o que tem realmente valor, o que o irá enriquecer, terminará, obviamente!, por se embrutecer. (Ainda que pense por vezes que se a televisão oferece bons programas, é preferível que a gente os veja a perder o tempo bebendo copos de vinho nos bares, os lendo novelas do Oeste ou cor-de-rosa. Assim, «tragará» as coisas boas da televisão e, além disso, estará em sua casa, que não está mal).

A única coisa que quero salientar é que a televisão, como todos os instrumentos modernos — o automóvel, o cinema, a rádio, as revistas, como tudo — necessita duma aprendizagem, dum treino, quer dizer, duma *educação*.

É gostava de perguntar: em quantas escolas, colégios, universidades, centros docentes, se ensina a utilizar todos estes meios essenciais da nossa formação moderna? (Digo essenciais: não esqueçamos que estamos em 1961 e que, antes de aprenderem a ler, as crianças vêem televisão, ouvem rádio e vão ao cinema). Quantos pais estão suficientemente formados para dar aos seus filhos ideias claras e sólidas sobre a utilização da TV? É fácil responder. E a resposta é triste. Para nos convencer-mos disto basta perguntar em redor de nós. As respostas dar-nos-ão uma ideia da situação do conjunto. O cinema está implantado nas nossas sociedades, há já uns quantos anos. Perguntai em redor

de vós—em todos os níveis sociais – e dissei-me quantas são as pessoas que reparam no nome do director da película antes de entrarem na sala? Ou quantos são os jornais que no reclame anunciam o nome do director junto ao do filme? Ou quantos são capazes de emitir um juízo cinematográfico – como deve ser – de um filme qualquer. (Basta ver os títulos dos filmes que se exibem neste momento. Salvo honrosas e diminutas excepções).

RESULTADO

A televisão deve ser uma janela aberta sobre o mundo, dentro da nossa própria casa. Mas essa janela não pode, nem deve, estar sempre aberta. O nosso equilíbrio e as nossas tarefas ressentir-se-iam.

Creio que estamos agora a tempo (estamos sempre a tempo de fazer algo de bom). Mas quanto mais tardarmos, mais dificilmente obteremos o resultado previsto, se é que chegaremos a obtê-lo. Os receptores são agora muito numerosos. Não existe mais que um canal de TV. Dentro de alguns anos — muito poucos, porque neste terreno os meses de hoje são séculos dos antigos — a televisão será tão corrente como é agora a rádio, o combóio, o telefone. As cadeias serão muitas e variadas. As intenções dos directores dessas cadeias de televisão não terão necessariamente por fim elevar o nível humano dos telespectadores, mas o de vender mais aparelhos de aquecimento ou mais sabonetes.

Então o telespectador não formado ver-se-á submergido ante uma avalanche de vulgaridade que o pode invadir. E o resultado? É triste pensar nisso, embora seja preciso imaginá-lo antes que seja realidade.

Para quando a formação de Teleclubes, (a extensão lógica dos cineclubes) o aumento das tiragens das revistas especializadas em cultura cinematográfica?

Para quando o gosto formado do telespectador que exige obras de qualidade em versão original?

Para quando a formação do homem, a formação total, em todas as ordens, em todos os planos, com valentia, com amplitude de visão, com consciência universal?

FORMAÇÃO

Estamos a tempo. O mundo de amanhã, ameaçado pelos «robots» e pelas bombas, tem que ser um mundo de liberdade responsável, de critério próprio, de virilidade autêntica. A formação é necessária. O momento actual é crítico. A televisão é o meio providencial que nos permite entrar na consciência dos homens, de todos os homens e aproximá-la do Bem.

Uma pergunta deve obcecar-nos: que faço pela televisão? (e outras: que faço pelo cinema?, que faço pela rádio?, que faço pela imprensa, etc. etc.).

Enrique M. Martinez

2 poemas

Uma ansiedade muda.

Toda ela adormeceu
No infinito regaço da noite.

Os seus cabelos são cometas
Que deixam ortigas nos meus muros.

Tenho na boca a espuma dum mar que não é meu.
Estou diante de mim :
— Doz dos escombros de Lagash
— Terra que bebe a minha sombra.

teixeira lopes

V I D A E O B R A

Nasceu, ocasionalmente, em Mafamude, concelho de Vila Nova de Gaia, em 1866, e faleceu, em 1942, na sua casa de S. Mamede de Ribatua, onde se encontra sepultado em jazigo por ele mandado construir. Principiou a trabalhar com seu pai, o escultor José Joaquim Teixeira Lopes, seguindo para a academia de Belas-Artes do Porto, onde foi discípulo de Soares dos Reis, desde 1882 a 1884. Foi em Maio de 1885 para Paris, onde teve como primeiros professores os artistas Gauthier e Berthet. Pouco tempo depois, fez concurso para ser admitido à frequência da Escola de Belas-Artes de Paris, sendo classificado em primeiro lugar com 20 valores. Neste estabelecimento artístico teve diversos prémios e menções honrosas, destacando-se entre aqueles, o terceiro e o primeiro prémios pecuniários do Governo Francês, respectivamente em 1887 e 1888. Na Escola de Belas-Artes de Paris, teve por professores, entre outros, Cavalier e Barrias. No estudo do

desenho, foi aluno, no Porto, de João Correia e Marques de Oliveira; e em Paris, de Gerome, Bonnet e outros. Expôs no Salon, em 1888, a estátua Ofélia. Em 1889, levou ao Salon a Infância de Caim, em gesso que mereceu uma menção honrosa, e uma cabeça de criança, Botão de Rosa. No ano seguinte, em 1890, apresentou-se no Salon com a Infância de Caim, passada ao Mármore e que hoje se encontra no Museu de Soares dos Reis, do Porto, obtendo uma medalha de ouro de terceira classe. Neste mesmo ano expôs A Viúva, grupo em gesso. Em 1892 volta ao Salon, com dois bustos em mármore, retratos de M. Michom e Condessa de Valença. No Salon de 1893, leva A Viúva passada a mármore e um busto, também em mármore, de M. X. Até 1899, concorreu sempre ao Salon. Em 1900, quando na Grande Exposição Universal de Paris, expôs, as obras seguintes:

Portas Monumentais, em bronze,

miguel torga

E UMA POESIA EXISTENCIAL



A afirmação de que a poesia vale não só pelo que é mas também pelo que diz vai-se tornando cada vez mais aceite, neste confuso tempo em que vivemos. As faculdades do homem — do homem total — sofrem continuamente o assédio de problemas que o obrigam a um estado de alerta, de tensão, de *entrada no jogo*. Assim, os vários sectores do que pode entender-se por cultura têm sido chamados a intervir; e intervêm, como se verifica nos diferentes pontos do globo. A poesia, atenta a sua primordial necessidade de caixa de ressonância dos anseios humanos, também está presente, e é, nesse sentido, que eu entendo ser legítimo falar duma *poesia existencial* — aquela que, sem esquecer a sua condicionante função estética, se entranha na existência do homem, vibrando toda ao seu contacto.

Ora, dentre os poetas portugueses, um existe que, pela sua funda humanidade, pela tenacidade em

perscrutar-se como homem concreto, homem-no-mundo, mais justas afinidades revela com as correntes existencialistas. Digo correntes, já que, dadas as claras divergências entre os seus autores, não poderá falar-se dum existencialismo homogêneo. Vários pontos de contacto existem, no entanto, desde Kierkegaard a Camus, passando por Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel, Berdiaev e outros — pontos que podem merecer reparos na sua anotação, mas que não deixam de aclarar o que por existencialismo deva entender-se. Esta filosofia — ou movimento, como queiram — pretende: 1) que a existência precede a essência; 2) que o filósofo pensa como actor e não, consoante o velho costume, como espectador; 3) que o tema central é o homem, um homem-no-mundo, sujeito livre que, criando-se a si mesmo, se transcende; 4) que o exercício duma liberdade autêntica é fundamental para que o homem se considere homem e 5) que o mo-

destinadas à igreja da Candelária, do Rio de Janeiro, onde se encontram; Caridade, estátua em gesso; A História, bronze, para o túmulo de Oliveira Martins, no Cemitério dos Prazeres, em Lisboa; Bébé, estátua adquirida pelos Duques de Palmela; A Dor, estátua funerária em bronze; Santo Isidro de Sevilha, estátua em madeira pintada. Estas obras expostas valeram-lhe um grande Prix e o cavalato da Legião de Honra.

Seguidamente, fez a estátua de Soares dos Reis, que está no Jardim que tem o nome deste artista, em Vila Nova de Gaia. Executara, em 1896, por encomenda da Rainha Senhora D. Amélia, a imagem em madeira pintada da Rainha Santa Isabel, que se encontra no Mosteiro de Santa Clara de Coimbra.

Em 1903, fez o monumento a Eça de Queirós, levantado em Lisboa no Largo de Quintela.

Nessa altura, o Rei D. Carlos, nomeia-o professor da cadeira de Escultura da Escola de Belas-Artes do Porto, mas por graça especial é dispensado de concurso. Pelo mesmo soberano foi agraciado com a comenda da Ordem de Santiago.

Não obstante ser professor no Porto, continuou com o seu atelier de

do específico do ser humano é a *existência* — uma existência possível ou potencial, enfrentada com a alternativa duma existência autêntica ou inautêntica etc.

Estes cinco pontos caracterizam, mais ou menos, o existencialismo filosófico. Digo mais ou menos, pela já apontada razão de haver filósofos que se contrapõem (Sartre e Marcel), que nem sequer aceitam o epíteto de existencialistas (Marcel) e que estão mais dentro da criação literária, propriamente dita, que filosófica (Camus). Ora entre a filosofia existencialista, assim entendida, e Miguel Torga, não haverá nada de comum? A haver, parece-me lícito falar duma poesia existencial na inconfundível obra do autor de «Orfeu Rebelde».

Vejamos. Torga raramente se debruça num tema sem que todo ele esteja comprometido nessa tarefa, verdadeira tarefa do homem que se agita e se adentra no que lhe toca as mãos, com um ardor e uma teimosia singulares na poesia portuguesa actual («... o fruto humilhante da falência / Tem um azedo gosto que me excita»). Sente-se homem, sempre e *apesar de tudo*, e reconhece, numa espécie de narcisismo:

Paris, na Rua de Danfert-Rochereau, 37, conservando-o durante vinte anos. Ali se refugiava, sempre que os seus afazeres lho consentiam.

Dos muitos alunos que frequentavam as suas aulas e mesmo o seu atelier de Paris, destacam-se como mais talentosos os nomes, entre outros, de Rodolfo Pinto do Couto, com uma grande obra no Rio de Janeiro, onde viveu muitos anos; Diogo de Macedo, hoje director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, de Lisboa; António de Azevedo, director duma escola em Guimarães; Alves de Sousa (já falecido), autor do monumento à Guerra Peninsular, do Porto; José de Sá Lemos, professor; José de Oliveira Ferreira (já falecido) professor; Júlio Vaz, professor; José Fernandes Caldas, director da escola de arte decorativa Soares dos Reis, do Porto; Henrique Moreira, escultor com uma vasta obra em Portugal; Manuel Teixeira Lopes, governador da Municipal Casa-Museu Teixeira Lopes, e professor etc.

É autor dos seguintes monumentos: Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul; António Enes, em Lourenço Marques; do Bispo António Alves Martins, em Viseu; O Comércio, no Rio de Janeiro; Monumento aos Mortos da Grande Guer-

«Sou eu ainda a grande maravilha
Que se mostra ao mundo».

A ameaça de morte, a sensação do desencontro, a rendição e o protesto, o desespero do emparedamento e o hino à flor da liberdade («temos em nossas mãos / O terrível poder de recusar») são temas que não só dão os títulos dalguns poemas, como ainda estão presentes na totalidade da obra, em vibrações, mais ou menos lúcidas, mas sempre fogosas e determinantes duma inequívoca e bem vincada presença humana. Ainda que, a espaços, lhe sobrevenha um rebate de consciência que lhe faz dizer que o homem é um «arbusto de dois pés com movimento», em que há um «sonho de céu em cada ramo», Torga não aceita um deus além de si («feiticeiro sem deuses») e requer «um mundo à nossa medida». É a entrada no círculo fechado do qual não pensa sair—isso, para ele, seria uma traição e que lhe proporciona o curioso exercício do que ele entende por liberdade. Pessoalmente, eu não concordo com a verdade de tal círculo, sobretudo quando nada ou muito pouco se faz para o transcender; reconheço, no entanto, que os círculos vão existindo — infelizmente! Falar deles é uma urgência da poesia. Nas fronteiras da treva começa a luz.

ra, em Lacouture (França) com a colaboração do arquitecto António Júlio Teixeira Lopes, seu sobrinho.

São igualmente, da sua autoria, os túmulos de Oliveira Martins, com a colaboração de seu irmão, o arquitecto José Teixeira Lopes, e o dos Duques de Palmela.

No museu de Évora tem um mármore, Menino Lutando, e em Barcelos, os Meninos que dormem.

Modelou a Porta Monumental do Museu de Artilharia, em Lisboa, em colaboração com seu irmão.

De entre a sua vasta obra mencionaremos ou realcemos ainda: Baco; Velha; Cabeça de Velho; Augusto Rosa; Teófilo Braga; Gomes Teixeira; Ramalho, etc.

Em 1906 o Governo Francês promoveu-o a Oficial da Ordem Nacional da Legião de Honra, e em 1936 a Comendador.

Em 1934 o Governo Português elevou-o à Grã-Cruz da Ordem Militar de Santiago da Espada.

Pertencia à Academia das Belas-Artes de S. Fernando de Madrid, e à das Belas-Artes, de Málaga.

Em 1926 foi eleito sócio corres-

Nesta curta síntese podemos verificar, pois, que Miguel Torga — o *outro Job* e, contraditóriamente, o *orfeu rebelde*—coincide em muito com os existencialistas mais conhecidos. Poeta que se cria enquanto se pensa; que entra todo nos seus poemas — actor, nunca espectador —; que canta enternecidamente a *flor da liberdade*, por só ela lhe possibilitar a existência que tem por autêntica — existência, porém, que nunca chega, sempre potencial —, é um poeta que, em boa verdade, se pode classificar de poeta existencialista. E não será o existencialismo, pela atenção prestada aos dramáticos problemas do homem, cada vez mais cruciantes, um dos urgentes caminhos da poesia actual?

Luís de S. Telmo

pondente do Instituto de França. Era sócio efectivo da Academia Nacional de Belas-Artes. Concorreu às exposições: Universal de S. Luís (U. S. A.), onde obteve um Grande Prix; à de Berlim, onde alcançou uma medalha de ouro, e à do Rio de Janeiro, onde lhe deram um grande Prix.

ordenação de

Mário Cruz



NOTAS E NOTÍCIAS

prémios literários

lisboa	<p>Foram já atribuídos os prémios de poesia e de teatro da Sociedade Portuguesa de Escritores, respectivamente a José Gomes Ferreira, pelo livro «Poesia III» e a Luís Sttau Monteiro, pela peça «Felizmente há luar». Os prémios, cada um no valor de 50.000 escudos, são patrocinados pela Fundação Gulbenkian.</p>
vila real	<p>O Clube de Vila Real organizou um concurso literário em que foram incluídas as seguintes modalidades: a) <i>Poesia</i> — soneto, poesia livre e quadra. b) <i>Prosa</i>: conto (tema livre) e reportagem regionalista. c) Conto regionalista (destinado a estudantes). Os prémios a atribuir, que totalizam 9.000 escudos, serão distribuídos em 30 de Junho. Esta iniciativa despertou grande interesse. De vários pontos do país receberam-ae algumas centenas de trabalhos.</p>
barcelona	<p>O poeta nicaraguano, Eduardo Zepeda-Henriquez, ganhou o prémio «Juan Boscan», instituído pelo Instituto de Estudos Hispânicos, com o poema «A Mano Alzada».</p>
arenys de mar (Barcelona)	<p>Ernesto Contreros, com «La Tierra Prometida», conquistou o <i>II Prémio Internacional da Norela Latina</i>, patrocinado pelo «Ateneo Arenyense» e cujo valor é de 40.000 pesetas.</p> <p>António Rebordão Navarro, com «Romance em Creta», foi finalista. A este prémio concorreram 72 escritores com igual número de obras—40 em castelhano, 14 em catalão, 9 em francês, 5 em português, 2 em italiano, 1 em occitano e 1 em romanche.</p> <p>No ano anterior, foram recebidas 61 novelas, tendo sido premiada «Bartomme», do francês Louis Bayle, já traduzida em português.</p>
palma de maiorca	<p>Conforme damos notícia noutra local, a Guillem Colom i Ferrá, foi atribuída a «Copa d'Argent» da poesia balear, prémio instituído pela revista «Ponent», desta cidade.</p> <p>A romancista italiana Dacia Maraini foi a vencedora do prémio «Formentor», com o seu livro «A Idade Inquieta».</p> <p>O <i>Prémio Internacional dos Editores de 1962</i>, que ascende a 300.000 escudos, foi concedido ao escritor alemão Uwe Johnson, pelo seu livro «O Terceiro Livro de Achim».</p>

NOTAS E NOTÍCIAS

publicações

jornais
e
revistas

Saiu em princípios de Abril o n.º 2 do jornal literário «Saturno», editado no Porto e dirigido por Serafim Ferreira. Contém variada colaboração de escritores portugueses, com alguns artigos de real valor.

O «Notícias de Chaves» tem publicado com relativa regularidade o suplemento de artes e letras «Atrium». No último número tivemos oportunidade de ler um lúcido trabalho de Máximo Lisboa.

«O Gato das Letras», suplemento do «Notícias da Amadora», continua a fazer a defesa duma verdadeira crítica — sem *pancadinhas nas costas* ou *panelinhas literárias*.

livros

A revista «Vértice» concluiu mais um ano de existência, em defesa duma cultura humana, nunca desligada dos valores sociais que preenchem uma comunidade nacional.

Selentrião está a organizar uma Antologia Poética de Trás-os-Montes e Alto Douro. Para um completo englobamento de todos os escritores nordestinos, pedimos que nos sejam fornecidos livros e originais de poetas nascidos nesta província, juntamente com notas bio-bibliográficas. Toda a correspondência para Apartado 205, Vila Real.

Foi entregue à *Guimarães editora* o livro de poemas de José Henrique «Fruto Cativo». Do mesmo autor saiu já há algum tempo um poema, nos postais da colecção «Escopro».

«Tempo de Guerra» é o título do novo livro de Edgar Carneiro, poeta que se estreou com «Caminhos de Fogo» e há muitos anos se tem mantido num incompreensível silêncio.

Está no prelo a novela de Serafim Ferreira «O Trompete», escritor que já publicou o livro de contos «Noite de Libertação», saudado pela crítica como prometedora estreia.

Vai dentro de dias para o prelo o primeiro livro do jovem escritor José Batista.



teatro

Setentrião estuda a organização do *I Ciclo de Teatro Moderno* de Vila Real, tendo já enviado convites às companhias portuguesas, que pela modernidade dos repertórios e pelo nível interpretacional justificam a sua inclusão no certame. Oportunamente serão revelados os nomes dos agrupamentos aderentes, as peças a representar e as respectivas datas.

Álvaro Santos levou ao Teatro Avenida, em Vila Real, «Um pedido de casamento», de Tchekov. Talvez o trabalho dos actores (exceptuando, de certo modo, Manuel Morais, no papel de Ivan), não correspondesse às suas intenções, mas ficou-nos, pelo menos, a certeza, tanto pela reacção do público como pela obra realizada, de que, entre nós, o bom teatro alcançou já o seu lugar. O T. E. P., que aqui tem vindo, sabe-o muito bem.

música

A delegação da *Pro-arte* em Vila Real, organizou no passado dia 20 de Maio, o 3.º concerto da temporada 61-62, com o patrocínio da Fundação Gulbenkian e da Câmara Municipal. Florinda Santos (piano) e Maria Fernanda Mella (canto), executaram obras de Schubert, Beethoven, Scarlatti, Giulia Pecli, Brahms, Croner de Vasconcellos, António Fragasó, Ruy Coelho, Ivo Cruz, Claudio Carneiro, Artur Santos e Chopin.

Continua em organização este Círculo, que se propõe intensificar as relações intelectuais entre os países de idiomas ibéricos, através de delegações nacionais ou regionais. Na 1.ª fase, será montada a rede de delegados referente à Península.

A Espanha ficará dividida em 10 zonas e Portugal em 5 (Norte, Centro, Sul, Açores e Madeira).

Enquanto a orgânica do C. C. I. A. não está devidamente estruturada os representantes em Espanha e Portugal são, respectivamente, as revistas: «Ponent» — Ausiàs March, 16-2, n.2.ª — Palma de Maiorca e «Setentrião» — Apartado 205 — Vila Real.

movimento editorial

Na colecção «Poesia», foram publicados:

Máximo Lisboa (Oração Sobre o Sonho e a Liberdade), Llorenç Vidal (Insania Terrae) e Carlos Loures (Arcano Solar).

Está em preparação a «Antologia da Moderna Poesia Ibérica», cujo primeiro volume é dedicado aos poetas peninsulares.

Com um original de António Cabral, iniciaremos a colecção «Teatro». A peça «A Flor Putrefacta» será publicada em edição bilingue — (português-castelhano).

CRÍTICA

arcano solar

de CARLOS LOURES

Integrado na «Colecção Poesia do C. C. I. A.», este «Arcano Solar», que está na linha do surrealismo éluardiano, sem ser ele próprio surrealista ou éluardiano, aparece-nos como uma das vozes mais claras daquele grupo de poetas jovens para quem a poesia é bem mais que «jonglerie», ou então, sendo-o, nessa mesma medida se transcende, abrindo a única saída para um humanismo estruturado e actuante. O que mais surpreende, exactamente, na leitura deste *poema-arma* é a sua capacidade de significação ou, no dizer de Mallarmé, aquela *palavra total* em que se refazem e ganham corpo as palavras e seus nexos, mau grado o automatismo concepional que se lhes diagnostica, a uma primeira impressão. Todos os elementos achados pelo poeta convergem claramente num sentido, e de tal maneira, que certos distícos postos de onde a onde, para chamar à atenção, como se de placas sinalizadoras num emaranhamento de estradas se tratasse — chegam a parecer-nos inteiramente dispensáveis.

O intencional recurso à mitologia egípcia entra assim na necessária textura dum sonho apocalíptico, escaldante sonho, que o impele a assegurar: «este cérebro é uma paisagem sub-aquática». Sub-aquática quer aqui dizer sub-real, isto é, a condição *sine qua non* duma realidade aberta à plena luz que os *arcanos-solares* conceberam.

Isso não obsta contudo a que a nota da frustração seja vibrada, uma vez por outra: «A vida é feita duma ausência permanente / Que em rosas de sombra se nos escapa». Nota d'scordante e atenuante do esplendor da motivação poética geral? Sim, até certo ponto, sobretudo atendendo a que a pouca extensão do livro reclamava uma progressão em bloco, sem intermitências. A verdade é que pode objectar-se-nos que os tons escuros têm muitas vezes a função de avivar os claros.

Sendo assim, continua de pé a convergência de que falámos e que, dada a aparente inconformidade do mitológico e do automático com o humano, nos aparece como o melhor título de validade deste livro de poemas. Com ele entra Carlos Loures na galeria dos nossos melhores poetas jovens.

A. C.

a vilegiatura do dia

de J O S É M A G E M

Ainda que este volume de poemas enferme dalguns defeitos habituais em livros de estreia, como, por exemplo, a falta de amadurecimento temático e a insegurança no mecanismo expressional, apresenta-se, no entanto, com um tal poder emotivo e uma tão humilde procura da originalidade, que a sua leitura é daquelas que não nos deixam desiludidos. Aguardamos com interesse uma segunda publicação deste novo poeta. (*edição do autor*)

L. S.

poemas livres

Em edição dos autores, saiu o primeiro caderno de «Poemas Livres», contendo a colaboração de César Oliveira, Ferreira Guedes, Francisco Delgado, Margarida Losa, e Rui Namorado. Continuadores da poesia social do *Novo Cancioneiro*, que, como os «Poemas Livres», teve nascimento em Coimbra, fugindo ao jogo de palavras, recusando a poesia como fim mas aceitando-a como meio, como poesia-armas, todos estes novos poetas afirmam uma presença sadia e forte, uma necessidade *da arte ser para lembrar e não para esquecer*.

Aqui e além notámos algumas falhas de timbre poético. Não é de estranhar pois sabemos bem como é difícil *fazer poesia* do real cotidiano.. Dentre os cinco autores de «Poemas Livres» salientamos Ferreira Guedes e Margarida Losa que nos parecem ser aqueles que possuem já uma voz própria, um completo amadurecimento literário.

R. G.

encontros

de JOSÉ DE MELO (1)

Não nos tem passado despercebida a actividade ensaística de José de Melo—e isto, a partir do livro «Miguel Torga» (1960), em que revela uma admirável preocupação de fidelidade a uma das obras mais típicas da nossa moderna literatura. Essa preocupação de fidelidade, imprescindível em todos os trabalhos de crítica que desejem, ao mesmo tempo, ser documentos vivos, é agora visível em «Encontros», volume de 200 páginas em que são apresentadas, com sugestivas ilustrações fotográficas e textuais, cinco das mais curiosas figuras das nossas letras de hoje: Virgílio Ferreira, Tomás de Figueiredo, Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues e Tomás Kim. Mais do que num trabalho especulativo, onde as obras dos autores citados sejam analisadas à luz das correntes ideológico-estéticas que lhes subjazem e da pertinente concretização no domínio da palavra, ilacionando ainda a sua validade quer temática, quer formal, torna-se claro que estes «encontros» resultam sobretudo num documento cujo objectivo imediato é a fixação do essencial e a delimitação dos contornos. Isso, que ainda podia contestar-se relativamente ao estudo sobre Urbano T. Rodrigues, parece-nos incontestável quanto aos restantes.

Trabalho necessário? Trabalho válido? Cremos que sim; e cremo-lo tanto mais quanto temos verificado que a razão do fracasso de muita crítica, que por aí circula, reside precisamente na descuidada e apressada focagem das obras sobre que se pretende formular uma apreciação. José de Melo terá porventura o gosto das citações exageradas, o que lhe impedirá o necessário fôlego para a condução dos raciocínios. Mas não dissemos nós que «Encontros» é mais um trabalho interpretativo que judicativo — o autêntico *encontro* com as figuras procuradas? Livros como este vão-se tornando cada vez mais necessários.

(1) Agência de publicações Aga, Lisboa.

A. C.

gesto suspenso

de JUDIT BEATRIZ DE SOUSA

Em edição da colecção «Parnaso» foi distribuído o último livro de Judit Beatriz de Sousa — «Gesto Suspenso». Continuadora do nosso lirismo tradicional, fugindo às facilidades imaginistas, Judit Beatriz de Sousa consegue dar-nos versos de sabor claro em que a sinceridade dos motivos nos leva a aceitar este livro como válido.

Poesia válida mas poesia prematura. Prematura na medida em que o escritor, hoje mais que nunca, deve pôr a sua arte ao serviço do HOMEM. Arte humana, baseada nas realidades sociais é o que nós pretendemos, é o que nós achamos justificável para a nossa época. O resto pode-nos tocar a sensibilidade, pode-nos fazer mesmo gostar — mas não podemos deixar de dizer que é arte prematura.

Afirma-se, em prefácio ao mesmo livro, o seguimento de Florbela Espanca. Não concordamos na medida em que a poesia de Florbela Espanca é *completa* e a poesia de Judit Beatriz de Sousa é *incompleta*. É como uma sinfonia que de repente cessasse e, passado algum tempo, se fizesse de novo ouvir. Como uma criança, que ao colher uma flor, ficasse absorta, admirando a cor, a forma, o perfume. O título o diz: «Gesto Suspenso».

J. B. S. está na linha tradicional dum lirismo comedido, ténue e quase transparente. As palavras não valem como símbolos. É o conjunto das frases o total do poema que encerra a simbologia de J. B. S. Encontramos em Cecília Meireles — grande nome da lírica brasileira — o encontro poético com a autora de «Gesto Suspenso». E Eugénio de Andrade (principalmente o Engénio de Andrade do «Coração do Dia» e de «As mãos e os frutos») identifica-se igualmente com ela.

Natural da Índia, os seus poemas não refletem quase nada da poesia extra-continental, da poesia ultramarina Camilo Pessanha que aqui e além toca de perto J. B. S., deu-nos em «Clépsidra», talvez pela primeira vez, uma poesia portuguesa com raízes orientais.

Esperamos mais de Judit Beatriz de Sousa, certos de que o seu lirismo virá a abranger toda uma humanidade, certos de que o seu *eu* dará lugar ao *eu* dos outros.

R. G.

oração sobre o sonho e a liberdade

d e M Á X I M O L I S B O A

Conhecíamos já Máximo Lisboa, de o termos lido na «Pirâmide» — esse quebra-cabeças para os críticos de «maple» e charuto... Após a leitura deste seu poema, mais convencidos ficamos de que se trata dum verdadeiro poeta. Poeta que olha a poesia de frente, convertendo-a numa coisa muito importante para a vida. Não é fácil nem cómodo lê-lo; as palavras saem-lhe das profundezas oníricas, dos «caixotões do cérebro», como cálidas sementes de violência e saltam-nos aos olhos com a sedução das miragens. Ao fechar o livro, tem-se de facto a impressão de ter experimentado uma miragem — miragem que só falhará enquanto ela, pretendendo transcender-se, não o consegue. É a força e a fraqueza da poesia. (*Colecção Poesia do C. C. I. A.*)

L. S.