

COMPRAR

57



actualidade filosofia arte e ciência literatura

N.º 1

MAIO 1957

ANO I

DIRECTOR: ANTÓNIO QUADROS

LEIA

A alegoria da caverna
AVELINO ABRANTES

O enigma dos painéis
AFONSO BOTELHO

Integração valorativa do homem
JOSÉ A. FERREIRA

Panorama arquitectónico português
FERNANDO MORGADO

Prognose da campanha eleitoral
ERNESTO PALMA

A dança e a sua evolução
ANTÓNIO QUADROS

A economia portuguesa perante a economia europeia
RUI CARVALHO DOS SANTOS

A actualidade científica de Goethe
FRANCISCO SOTTOMAYOR

O futuro do romance português
ANTÓNIO TELMO

O indivíduo e a pessoa
ORLANDO VITORINO

A crise do contrato
LUÍS ZUZARTE

Quase irreal
NATÉRCIA FREIRE

Meridiano do Chiado
AZINHAL ABELHO

Outros artigos e notas sobre:

«Caminhos do cinema português», «80.000.000 de leitores», «Prémios literários», «A situação social do escritor português», «Teatros profissionais», «Teatros experimentais», «Teatros de amadores», «A temporada teatral ou o teatro brasileiro», «O romance e o cinema», «A estética de Cândido da Costa Pinto»

Actualidade cultural

«O centenário de Sampaio Bruno», «O jogo e o sagrado na arte moderna», «O barroco manuelino»

Recensões críticas

«A razão animada», «Nome de guerra», «Os avisos do destino», «A paleta e o mundo», «Discurso sobre Camões e Portugal»

E um desenho de Jorge Costa

MANIFESTO

Não se aperceberam ainda os espíritos distraídos, anacrónicos ou utópicos, de que a cultura portuguesa está a atravessar por uma transformação tão profunda que alguns dos seus mais brilhantes pilares ameaçam ruir diante da impaciência das novas gerações. Tem-se na verdade definido a nossa cultura, nas suas manifestações socialmente dominantes, como a expressão de correntes estrangeiras, a que os nossos professores, escritores e artistas aderem impensadamente, limitando-se a sua liberdade espiritual perante elas, à ligeira correcção das suas sensibilidades individuais. A sensibilidade individual, mesmo talentosa, de um núcleo de professores, escritores e artistas não constitui efectivamente, a substância de uma autonomia cultural. Mesmo a existência de uma língua própria, quando é grande a pressão dos ambientes culturais alheios, tarda em garantir essa autonomia, porquanto as palavras aparecem então mais como nomenclaturas traduzidas do que como potências livres.

O escolástico, o materialista dialético, o positivista, o metafísico, equivalem-se entre si e equivalem-se todos ao lírico puro, no sentido de que, por igual, assinam um atestado de demissão. De que se demitem os intelectuais tomistas, neo-realistas, naturalistas, metafísicos ou líricos? Demitem-se e abdicam da sua liberdade de conceber, imaginar e agir, por uma cega adesão, seja a corpos doutrinários anacrónicos, isto é, gerados fora do nosso tempo; seja a concepções utópicas, isto é, que não tomam em consideração o factor específico que é o espaço e visam a espartilhar os homens de todos os espaços segundo a rigidez sem cambiantes de uma mesma lei; seja ao retrato fotográfico de uma realidade imóvel, a uma natureza conhecida apenas através dos sentidos, sem que a penetre a visão superior do espírito; seja ao egoísmo narcisista da auto-contemplação de auto-piedade ou da auto-flageelação.

Por muito escandalosa que esta afirmação surja, chegou a altura de dizê-lo com todas as palavras e sem atenuantes: a cultura portuguesa vive a querer libertar-se do imobilismo paralizante dos professores, escritores e artistas que, demissionários, utilizam a língua portuguesa apenas para servir os fins anacrónicos e utópicos de escolas e políticas que nos são estranhas e os fins egoístas dos que encaram a cultura meramente como profissão da glória ou escape para complexos recalçados. A todas estas doenças adquiridas, que não congénitas, junta-se ainda o criticismo ingénuo dos juizes frustrados que transportam para a cultura as suas íntimas e falhadas ambições de poderio, arvorando-se em censores da actividade alheia, em nome de ideias vagas, de modas literárias e de relações pessoais de amizade, inveja ou ódio, mas raras vezes em nome de concepções ordenadas e válidas na linha de incidência do pensamento para a expressão. O criticismo da «Presença», participa na verdade, da mesma ingenuidade que caracteriza as correntes historicistas da Universidade, o positivismo católico dos escritores integralistas, o cooperativismo sem antropologia de António Sérgio, o lirismo emocional dos nossos imaturos poetas, o fotografismo inimaginativo dos nossos escritores realistas ou o materialismo apressado dos hegelianos que não leram Hegel e não amadureceram as suas teses. Sem estudos antropológicos e cosmológicos que garantam as teses propostas, estas não passam, com efeito, de ingénuas hipóteses, inevitavelmente condenadas à frustração. Frustradas são em Portugal todas estas correntes de sinal positivista, materialista, tomista ou criticista e não lograram até agora mover ou dinamizar a realidade portu-

PREÇO CINCO ESCUDOS

a
**ACTUALIDADE
CIENTÍFICA**
de
GOETHE

por
FRANCISCO SOTTOMAYOR

Os laboriosos estudos a que, desde os mais remotos tempos, se dedicaram os alquimistas, deram fundamento ao vasto mundo de fórmulas, reacções e produtos que hoje se conhece sob o nome de Química.

Perdurou a aceitação da alquimia na opinião pública, até ao século XVII. E em 1681 que, com a publicação do livro «The Sceptical Chymist» do cientista inglês Robert Boyle, sofreu ela os maiores ataques. A crítica à doutrina dos quatro elementos — terra, água, ar e fogo — que Boyle desenvolveu através das páginas do seu livro, seguiu-se a introdução dos métodos quantitativos na investigação química, efectuada oitenta anos mais tarde por Joseph Black. A descoberta do oxigénio por Priestley motivou, finalmente, as pesquisas de Lavoisier sobre a composição da água e do ar e a consequente enunciação da lei da conservação da energia.

Ao admitir que para a Natureza, não haveria agente libertador, ao entender o agente como transmutador cíclico, Lavoisier, confundindo a espiral com o círculo, deu o golpe certeiro que produziu a separação entre o natural e o sobrenatural.

No tempo imediatamente posterior àquele em que se deram na química tão grande revolução, em que, ao lado dos tenazes investigadores químicos, se podiam ainda encontrar os pacientes pesquisadores alquimistas, na Alemanha, Goethe também se dedicou, e desde muito jovem, ao estudo dos fenómenos químicos e físicos.

As suas actividades e resultados não foram, na sua época, considerados e apreciados, como também não são hoje suficientemente conhecidos e estudados. É assim que o poeta alemão, na sua autobiografia intitulada «Poesia e Verdade», nos diz: «Há já mais de meio século que, tanto na minha pátria como fora dela, sou conhecido como poeta e como tal me têm; porém, que haja seguido com a maior atenção e silêncio, de um modo apaixonado e contínuo, a Natureza em seus fenómenos orgânicos e físicos, meditando sobre eles assídua e gravemente, já não é tão notório nem na devida conta se tem».

A poesia moderna é, pela maioria das pessoas, considerada hermética. Porém, devemos aqui perguntar com que legitimidade se faz tal afirmação. Hermetismo, só adquire o seu significado mais nobilitante quando relacionamos o seu étimo com Hermes, o Trimégesto. Só deste modo poderemos afirmar o hermetismo de Fernando Pessoa, a quem já se chamou o Goethe português. Escritor

(Continua na pág. 14)

guesa, apesar do prestígio que pode conferir superficial e episódicamente a algumas delas o situarem-se em formas de oposição política.

Não é possível servir o Espírito ou a Razão, sem partir das formas antro-po-cosmológicas em que o Espírito ou a Razão se particularizam, isto é, as pátrias. Não é possível servir Portugal sem conhecer Portugal. Não é possível servir o homem português sem conhecer o homem português.

Partindo dos princípios hoje aliás claramente refutados pela filosofia do concreto, de que o Espírito ou a Razão se realizariam universalmente contra as condições espaço-temporais, de que as pátrias mais não representariam do que fortuitos acontecimentos derivado de circunstâncias histórico-sociais e de que o homem seria idêntico a si próprio em todos os tempos e em todas as latitudes, as correntes que temos vindo a diagnosticar, transformam-se em mecanismos de opressão, por determinarem legislações explícitas ou implícitas sancionadas pela política ou circulando através de formas e relações sociais, que, desprezando o homem concreto, a vida concreta, os particularismos individuais, familiares, regionais e nacionais, são constantes fontes de sofrimento e permanentes geradoras de ódio.

Portugal guarda nos seus arcanos, no entanto, uma extraordinária potencialidade criadora, uma capacidade de viagem, descobrimento e invenção, da qual a nossa história dos acontecimentos, das ideias e dos símbolos, dá explícitos sinais e claras notícias. Sinais e notícias que as mentalidades abstraccionantes e internacionalistas, não só não *querem* reconhecer, como se empenham consciente e persistentemente em diminuir e em encobrir, quer rodeando-os do muro do silêncio, quer dando-lhes artificiosas explicações sociológicas que não resistem à prova da razão, mas convencem pela sua veemência os alunos e os leitores incautos, preguiçosos ou obedientes que frequentam as Faculdades e lêem os livros onde a história de um povo não obedeceria em finalismo, a um destino e a uma missão, mas meramente a uma cadeia de eventos fortuitos dominados pelo acaso, provocado pela luta das classes ou dependentes das flutuações do comércio e da indústria.

Assim se interpreta a fundação da nacionalidade como o resultado de intrigas palacianas; assim se considera o Infante D. Henrique como o gerente de uma sociedade comercial, de especiarias... ou de almas; assim se vê nos descobridores de metade do globo terrestre o análogo dos caixeiros viajantes; assim o rei mais sábio, criador e espiritual da nossa história, D. Manuel, ganhou o ápodo de Venturoso, degenerando o significado da palavra para o de «favorecido pela sorte»; assim todos os momentos em que a autonomia deste pequeno país resistiu enigmáticamente às pressões dos grandes povos, foram compreendidos como a resultante, não de uma

MANIFESTO DE 57

necessidade, não de um destino que estava ainda por cumprir, como o afirmaram os nossos primeiros poetas épicos, Luís de Camões, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoais e Fernando Pessoa, mas de interesses internacionais em causa de que, por acaso da história política europeia, saímos beneficiados.

Ou teríamos realmente sido beneficiados com esse favor da sorte? Sente-se a pergunta em suspenso, ao ler Oliveira Martins ou António Sérgio. Quando se aceita que uma nação não goza de autonomia filosófica, artística e cultural, quando se dissocia a política da arte e a arte dos acontecimentos, quando as causas materiais, que são universais, sobrelevam as causas espirituais, que são de expressão concreta e portanto nacionais — então a autonomia política isto é, a independência, passa a ser capricho de governantes que ambicionam o poderio temporal ou teimosia de passadistas, anacrónicamente presos a hábitos mentais e a lembranças, atavismos, nostalgias. Aceitar como superiores as formas políticas, artísticas e culturais estrangeiras é esvasear de todo o seu conteúdo espiritual a carta de nacionalidade.

Ora a invalidade de todas estas teses positivistas, materialistas, abstractas na expressão de uma filosofia atea ou religiosa foi já explicitamente demonstrada em qualquer dos campos em que o problema se coloque. Temos ainda em Portugal muitos escritores que as seguem, é certo: o melhor que podemos dizer deles é que, sendo sinceros, não tomaram ainda consciência dessa refutação, quando a não encobrem nos seus escritos apologeticamente. Duas grandes correntes concorrem em Portugal para dissolver esses edifícios grandiosos que outra função já não tinham efectivamente, senão a de nos perturbar a visão: o existencialismo por um lado; a filosofia portuguesa por outro lado.

Demonstrando a insubsistência do positivismo e a insuficiência da metafísica idealista, reduzindo o objecto do conhecimento, das abstractas essências e dos incarakterísticos Homem, Natureza ou Deus metafísicos, à situação concreta dada e específica, ao englobante, à espaço-temporalidade, o existencialismo, mórmente o que não se comprometeu politicamente em dialécticas parlamentares de esquerda e direita, deu conteúdo filosófico à ideia da pátria. É, caso curioso e que oferecemos à meditação dos velhos defensores de uma filosofia metafísica encarada meramente como reflexão sobre a ciência, foram sobretudo dois filósofos que vieram da ciência, A. N. Whitehead da matemática e Karl Jaspers da psiquiatria, que mais sistemáticamente interpretaram a relação dos homens entre si e dos homens com o cosmos, como necessariamente radicada a sistemas culturais autónomos e específicos.

A filosofia portuguesa surge desde logo em Sampaio Bruno, que pode ser considerado o seu fundador, apesar da existência de alguns predecessores notáveis, como uma meditação sobre os

acontecimentos portugueses, evocados e narrados no seu movimento segundo os três planos possíveis que os interpretam: o antropológico, o cosmológico e o teológico.

A influência de Bruno foi tão grande, que dele partem todas as grandes correntes de ideias a que se prende a originalidade, não só da nossa filosofia, como da nossa arte e da nossa literatura. Sem mencionar o seu papel de primeiro, mais avisado e mais profundo doutrinador da ideia republicana, Bruno teve como discípulos confessos, Junqueiro, Pascoais e Pessoa, todos ligados ao movimento da Renascença Portuguesa e da Água. Teve ainda como discípulo Leonardo Coimbra e dele parte o espírito que presidiu à doutrinação da Faculdade de Letras do Porto, onde se firmaram as figuras mais representativas da filosofia portuguesa moderna: Alvaro Ribeiro e José Marinho.

Fenómeno característico da cultura contemporânea, inevitável quando o positivismo é desacreditado e o idealismo é refutado, é a ascensão do escritor, dentro em breve do artista, talvez próximamente do homem comum a um nível de responsabilidade filosófica.

Criar formas artísticas principiou de novo a ser, depois da última guerra, algo de profundamente radicado em interrogações antropológicas, cosmológicas ou teológicas, de acordo com as filosofias nacionais das pátrias dos artistas da palavra ou do símbolo. O escritor passou a sentir-se responsável pelo destino do homem no mundo. Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel começaram a escrever os seus romances e os seus dramas como se a criação literária fosse um acto de conhecimento e um acto de transformação da realidade, dentro da orgânica espiritual da cultura francesa. O mesmo podemos dizer para Herman Hesse ou Ernst Jünger em relação à cultura alemã, ou para Priestley e Graham Greene em relação à cultura inglesa. No capítulo das artes plásticas, a única interpretação válida da arte abstracta e em especial da arte não figurativa, é que ela apresenta a liquidação do idealismo que fora iniciado pelos platonistas florentinos, Masaccio ou Uccello, ao mesmo tempo de que o movimento final da reacção anti-realista, que é o mesmo que dizer anti-positivista. A arte abstracta é o fim, e o ponto final de um ciclo. Vai-se virar a página. Abre-se agora aos artistas o caminho da única arte responsável, a arte simbólica, que os surrealistas não souberam explorar, presos ao exclusivo psicologismo freudiano, pouco inclinados a preferir as mais largas e profundas teorias de C. G. Jung.

E assim chegamos a 57. Desiludidos e impacientes, mas esperançosos na mensagem nova que o meio século nos trouxe. Aqui começa um outro ciclo da cultura portuguesa. Nós somos solidários desses milhares de jovens indiferentes à cultura, que encham os estádios, os cinemas e os cafés. Nós somos solidários

dos que viraram as costas a esses brilhantes aparatos racionais e abstractos, os sistemas metafísicos; que viraram as costas às grandes promessas utópicas, brilhantes na sua argumentação falaciosa e desligada das condições humanas e naturais, quando não trans-naturais da realidade; que viraram as costas ao fogo de artifício lírico; que viraram as costas a todos os dogmatismos, contrários à simples prova de reflexão individual e buscando coartá-la na sua liberdade interior; que viraram as costas a todas as formas da mentira, mesmo quando esta se reveste das aliantes da beleza ou do bem comum.

Sedentos de restituir à vida humana a sua responsabilidade transcendente e ao mesmo tempo solidários dos que não pactuaram com a cultura incultural, separada por que precisamente incultural, de um movimento dinamizador para um futuro iluminado pelo espírito, para a Índia Nova em que Fernando Pessoa simbolizou a epopeia portuguesa, nós defendemos e queremos o progresso de Portugal em todos os caminhos desde a prosperidade material e da dignificação social até à invenção filosófica, artística e cultural. Mas divergimos de todos e combatemos todos quantos, quaisquer que sejam os seus credos políticos ou religiosos, pretendem chegar aos mesmos fins através de meios que, não se adequando à especificidade do espírito, da alma e do corpo da pátria portuguesa, mais não poderão provocar senão a dor, o mal estar, a angústia, a divisão e, principalmente, a estagnação, pela luta aniquilante de forças contrárias que se anulam mutuamente, conforme se tem verificado trágicamente na Europa dos últimos cinquenta anos.

Publicação independente, «57» é principalmente escrito e colaborado por novos. A colaboração inédita deste primeiro número que hoje damos ao público é, toda ela assinada, seja por escritores da geração de 50, seja, em maioria, por escritores mais jovens ainda, desconhecidos do nosso público cultural. Público que não deixará de se surpreender pela maturidade e segurança dos conceitos expendidos e, sobretudo, pelos critérios que defendem, estruturalmente diversos dos critérios correntes e incarakterísticos que reinam em quase todas as nossas publicações culturais. Trata-se, na verdade, de um autêntico «movimento» e dele podemos esperar, graças sobretudo ao interesse, ao entusiasmo, à fome de conhecimento válido, de acção legítima e de afirmação dinâmica dos jovens, uma profunda renovação dos conceitos e das hierarquias que campeiam abusivamente na terra portuguesa.

57 é o ano do centenário de Sampaio Bruno. 57 é o ano em que se publica «A razão animada». 57 é pois um ano de graça para a cultura portuguesa.

O futuro responderá por este número de iniciação e de esperança.

57

Folha independente da cultura
N.º 1 MAIO 1957

PREÇO 5\$000

HONRARIOS E ADMINISTRAÇÃO
Rua Álvaro Sampaio, 19
Tel. 08 93 32 CASCAIS

REDACTORES

Avelino Abrantes
Afonso Botelho
José Antunes Ferreira
Fernando Morgado
Ernesto Palma
António Quadros

Rui Carvalho dos Santos
Francisco Sottomayor
António Telmo
Orlando Vitorino
Luís Zuzarte

Acumulam outras funções:

António Quadros, director
Arg. Fernando Morgado,
orientador artístico
Afonso Botelho, editor
Rui Carvalho dos Santos,
administrador
Carlos Silva, Secretário

«57» é composto e impresso nas
Officinas Gráficas Manuel A.
Pacheco, Lda., de Lima, Victor
e Lima, R. João Saraiva, 12-A
(Alvalade) — Tel. 76 01 18/9 —
Lisboa.

A sua distribuição é feita pela
Livraria Bertrand.

TEATROS PROFISSIONAIS

Não há actividade que como o Teatro, mais sujeita esteja a condicionalismos oficiais. Sem falar noutras limitações bem conhecidas, há vários Sindicatos que directamente interferem nela, um Grémio dirigido há cerca de sete anos por uma Comissão Administrativa, a Inspecção dos Espectáculos com o seu complexo, e em muitos pontos, inexplicável conjunto de regulamentos, decretos e leis que directamente dependem de três ministérios, etc. É este um dos factores que mais contribuem para a irrespirável atmosfera da nossa vida teatral, embora grande parte desse condicionamento tenha sido promovido com a benevolente intenção de proteger e salvaguardar os interesses, sobretudo dos actores; sobretudo porque às regalias, à segurança e às vantagens que a legislação e aqueles organismos atribuem aos actores, não corresponde equivalente defesa dos interesses de outras profissões que na vida teatral ocupam lugar tanto ou mais importante e imprescindível do que o dos comediantes. Basta dizer que o Grémio destinado a defender os interesses dos empresários é praticamente inoperante, passivo e, em muitos casos, mais do que isso, para o que contribua a perduração de uma comissão administrativa a dirigi-lo. Basta dizer que a função de director teatral não é reconhecida nem pelo Sindicato, nem pelo Grémio, nem pela Inspecção dos Espectáculos. Basta dizer, que, na exagerada e desmedida defesa dos comediantes profissionais, se chegou ao extremo de proibir o exercício da direcção teatral e da encenação a artistas estrangeiros. Basta, enfim, dizer que essa protecção foi levada ao ponto de colocar as empresas na obrigação de conceder a comediantes muitas vezes medíocres e anti-populares, ordenados inoportunos, na ordem das dezenas de contos.

Com esta atmosfera e neste ambiente, a nossa vida teatral apenas nos dá o espectáculo de actores que, sem direcção, sem orientação, sem interesses artísticos, lutam uns com os outros para ocuparem os primeiros lugares no cabeçalho dos cartazes e à frente dos vencimentos. Quase sempre, a vitória pertence, não aos actores de maior mérito (lembramo-nos de uma Maria Barroso, afastada do teatro, de um João Villaret viajando entre as revistas e o exílio, de uma Brunilde Júdice, condenada a papéis secundários, de um Assis Pacheco, etc.), mas aos actores de mais fácil acesso aos organismos que condicionam a vida teatral.

O que se pode concluir de todo este condicionalismo oficial é que, para salvaguardar os interesses dos comediantes, foram sacrificadas todas as condições de iniciativa, de liberdade, de existência dos outros, tantas vezes mais importantes, factores de produção teatral. Assim se criou uma situação que desde início impede qualquer desenvolvimento da dramaturgia portuguesa, pois nela não há lugar para os principais elementos determinantes da evolução artística: não há lugar para o director teatral, nem para o encenador, nem para o empresário. Os dois primeiros nem sequer podem ser profissionalmente reconhecidos pelos organismos estaduais ou corporativos; o último não encontra as mínimas condições de existência como se prova pelo facto de só quase poder ser empresário quem previamente tiver contraído matrimónio com uma actriz.

Os malefícios desta situação foram acentuados e fortalecidos pela orientação que se deu, nesta temporada, à concessão de subsídios do Fundo do Teatro. Com efeito o Fundo do Teatro afastou a única empresa que era dirigida por intelectuais (com as provas irrefutáveis que o Teatro d'Arte deu durante duas temporadas), e impôs a formação de companhias dirigidas por actores que deram a previsível e prevista temporada de descrédito que poderá cair sobre a dramaturgia portuguesa dos próximos anos.

Não é possível julgar-se que se pode ressuscitar, em Portugal, no século XX e com censura prévia, a «Comédia del'Arte», que, essa, era teatro exclusivamente preparado e improvisado pelos actores; será anacrónico imaginar que podemos recuar ao princípio deste século, ao tempo dos Rossas e Brazão, que, aí, o teatro era ensaiado em quinze dias, representado com mais ou menos talento, em longas tiradas e sempre igualmente aplaudido por um público que não ia ao estrangeiro, que não conhecia o cinema, que gostava de festas.

○ teatro, quer dizer, o pôr uma máscara sobre o rosto, o sobrepor a pessoa ao indivíduo, o esconder na personalidade passiva o indivíduo actuante, constitui uma exigência que todos sentem no convívio humano. Isso explica muitas formas persistentes nas festas carnavalescas; isso explica a origem permanente da formação de comediantes; isso explica, enfim, o teatro de amadores.

Teatro de amadores é aquele que se faz sem responsabilidades artísticas, sem finalidades artísticas, para uma assistência constituída por um grupo de amigos e convintes dos improvisados actores. É assim uma espécie de diversão e de recreio que não deixa, aliás, de estar fundado naquela exigência de personalização ou de máscara, que é uma lúdica exigência espiritual. Esta forma gratuita de teatro é, portanto, um elemento dos mais significativos do convívio social. Este sentido é geralmente promovido e realizado com alegria nos grupos de amigos espontâneos, ou naquelas associações que se destinam ao amigável convívio dos sócios que reúnem, como, por exemplo, as Sociedades Recreativas,

TEATROS DE AMADORES

Associações Desportivas e Culturais, Casas do Povo, etc. Temos de reconhecer que é nas Sociedades Recreativas, promovidas pela propaganda do espírito republicano, que os agrupamentos e festejos de amadores de teatro encontram mais favoráveis condições e ambientes, conseguindo ter criado uma tradição cuja utilidade, esquecidas as efémeras alegrias de cada espectáculo e de cada noite, estão testemunhadas pela descoberta de muitos dos maiores actores do teatro profissional. Mas não devemos deixar de reconhecer que o teatro de amadores constituiu uma das finalidades da recente Campanha Nacional de Educação de Adultos, finalidade que, pela curta duração da campanha, de certo não terá sido atingida. Também o S. N. I. tentou fomentar o gosto pelo teatro junto das populações rurais, e isso só é viável através da forma inicial do Teatro do Povo, que

constituiu uma espécie de espectáculos exemplificativos para os núcleos populacionais onde porventura houvesse, ou se pudesse formar, um grupo de teatro. Esta forma do Teatro do Povo foi abandonada há dois anos e substituída por uma forma que consiste em levar às terras da província, espectáculos análogos aos que se realizam em Lisboa.

Assim, depois destas referidas tentativas transitórias, é nas Sociedades Recreativas que permanece o cultivo do teatro de amadores. Para este aspecto da actividade de tais Sociedades se deve dedicar uma atenção destinada a incentivá-las e ampará-las sob condição imprescindível de respeitar a iniciativa e a espontaneidade que lhes são características.

O S. N. I. criou em tempos, um prémio anual para os amadores de teatro. Isso levava à realização, em cada Sociedade Recreativa, de um espon-

tâneo espectáculo de teatro que se candidatava àquele prémio. Ninguém pode ter dúvidas sobre a vantagem deste concurso anual. Infelizmente, a atribuição desse prémio foi sendo espaçada em períodos maiores do que os anuais e, sem ter sido extinto, já não é atribuído há anos.

Bem sabemos como os organismos oficiais levantam dificuldades e obstáculos próprios do seu carácter rotineiro e autoritário, às actividades mais populares e espontâneas.

A tais obstáculos julgamos dever-se este esquecimento do concurso entre os teatros de amadores. Não podemos, porém, deixar de lembrar o que há de prejudicial no abandono de um tão simpático e frutuoso incentivo. Não podemos, portanto, deixar de pedir, assim publicamente, a atribuição dos prémios aos teatros de amadores das Sociedades Recreativas. — O. V.

ARTES ESPECTACULARES

TEATROS EXPERIMENTAIS

Há quem pense que a solução para o problema do teatro português está no desenvolvimento dos chamados teatros experimentais. O que seja um teatro experimental é coisa que não se encontra suficientemente esclarecida e que consideramos vantajoso elucidar.

Temos de começar por dizer que nunca houve em Portugal um teatro que se pudesse dizer propriamente experimental. Os espectáculos que, com esse título, e com maior ou menor êxito têm sido apresentados, não correspondem ao significado da denominação. Com efeito, só pode chamar-se teatro experimental àquele que consista na experiência, quer dizer, na tentativa, no ensaio de novas formas ou maneiras de expressão dramática. Ora desde o Teatro Estúdio do Salitre até ao Teatro Experimental de Lisboa, não houve entre nós um grupo dramático que tivesse feito experiências originais, isto é, que fosse verdadeiramente um teatro experimental.

O que esses grupos de teatro têm feito é aquilo a que sempre se chamou, e correctamente, teatro de amadores.

Na verdade, toda a actividade deles e até os fins que se propõem, são a representação de peças já representadas no teatro profissional, português ou estrangeiro, repetindo as mesmas encenações ou utilizando encenações próprias mas que em nada diferem dos processos e modo das que foram utilizadas pelos profissionais.

Assim, estes chamados teatros experimentais, não fazem mais do que os velhos teatros de amadores das sociedades recreativas que, reproduziam também representações e encenações dos profissionais, com geral e ingénua preferência pelos desempenhos de Alves da Cunha. O que de diferente destes amadores os teatros experimentais trouxeram está apenas

em reproduzirem, não espectáculos dos profissionais portugueses, mas dos profissionais estrangeiros, especialmente franceses.

Se quisermos entender bem e realizar o que está na definição do teatro experimental, parece-nos que, as experiências dramáticas se podem e devem fazer melhor com actores de provado talento profissional do que com amadores de boa ou má vontade.

Fazer espectáculos teatrais com amadores corresponde desde logo a situar o teatro na fase primitiva em que eram completamente realizadas as festas das Sociedades Recreativas. Pretender reproduzir nessas condições um espectáculo que se viu no estrangeiro, apenas pode consistir em assegurar a desculpa do público para as inevitáveis deficiências dessa reprodução. Os amadores vão assim servir para o que servem os elementos plásticos inadequados ao teatro e de que ainda entre nós se abusa sempre que, algum director ou empresário pretende, com biombos e projectores, ganhar os favores e o prestígio de uma modernidade fácil e aprovada. Com estes dois abusos, o da deficiência dos amadores e o da abundância da parte plástica, o único resultado que se pode obter é esconder a quase total ausência de teatro.

O leitor talvez saiba, como muitos espectadores desconhecem, que a expansão dos pequenos teatros, «piccolos» teatros, teatros de algibeira, foi devida a causas hostis à vida dramática. Durante a guerra, a situação belicosa das grandes cidades não permitia a realização habitual de espectáculos normais. Então, a utilização de pequenos recintos, de salas muitas vezes impróprias, apareceu como um recurso e uma necessidade. Hoje, quando aquelas condições já desapareceram, perduram ainda algumas dessas iniciativas de recurso, por motivos que são, apenas, ou comerciais, como acontece em quase todos os teatros de algibeira de Paris, ou de sentimental apego a uma denominação, como acontece no Pequeno Teatro de Milão. A utilização de pequenos recintos não corresponde, portanto, ao carácter experimental de iniciativas teatrais, como se julga

(Continua na pág. 11)



Maria Della Costa em «A... respeitosa»

Representaram quatro peças. Tiveram quatro êxitos. E nem uma só noite o público os esqueceu.

Eram quatro peças diferentes. A primeira e a terceira, dois originais brasileiros: «Moral em Concordata» e «O Manequim». Ambos com um mérito que os portugueses parecem condenados a jamais terem: eram peças actuais. Em ambas os temas e os dramas da vida do brasileiro que vive hoje, estão teatralizados. Em ambas o conflito é um conflito de classes sociais: o das classes dominantes, plutocráticas, e das classes inferiores, habitantes de «cortiço» ou empregados de comércio. O conflito, sendo assim com problemas de hoje, desenvolve-se com cenas e quadros da vida de hoje: um acto da «Moral em Concordata» decorre inteiro com as personagens a escutar o relato de um desafio de futebol e, numa e noutra peça, as figuras, com seus bens e seus males, são as que existem na realidade.

De ambas as peças se pode dizer o que se entenda a partir dos mais diferentes pontos de vista estéticos. O certo é que sem relação com o actual e o real, o teatro não existe.

A temporada te

As duas peças brasileiras apresentavam essa relação, embora se lhe possa, e até porventura deva, preferir outras formas dessa relação. O que se não pode pretender é que haja teatro com imitações de temas exóticos (os franceses, por exemplo) ou com refúgios em «categorias poéticas» cuja ausência de significado já não ilude ninguém.

O teatro português está multiformemente condicionado, mas todo o condicionalismo converge na dificuldade de se representarem peças com temas actuais, com projecção na realidade. Não acreditamos que os nossos dramaturgos, efectivos ou virtuais, sejam desprovidos de capacidade para imaginar e escrever peças com um mínimo de teatro, com um mínimo de actualidade. O que acontece é a extensão a todo o espectáculo do que, por cautela diplomática, se limitou ao corte de algumas cenas nas duas peças brasileiras.

O ROMANCE E O CINEMA

Um romance conta uma história. Um filme conta uma história.

É fácil, portanto, ceder à tentação de imaginar a história do romance realizada no cinema. Aliás, há muitos leitores de romances que só lêem a história que neles se conta e acompanham a leitura com a imaginação visual.

Não é romance a narrativa que apenas consistir em contar uma história. Também não chega a ser um filme aquele que se limita a contar uma história. Ora o que há a mais no cinema não é a mesma coisa que o que há a mais no romance. A tentação de contar em cinema, o que se viu contado em romance é, pois, uma traiçoeira e enganadora tentação. Ela constitui um perigo a que se têm sujeitado, com tristes resultados, alguns dos nossos cineastas.

Há, evidentemente, romancistas que escrevem romances como se estivessem a ver um filme; por exemplo: Graciliano Ramos ou Pereira Gomes. Há, pois, romances que se prestam a uma fácil transposição cinematográfica. Isso aumenta a tentação de recorrer às obras-primas de literatura, mas mais perigosa ela se torna. Os exemplos disso estão na história dos fracassos cinematográficos, que tem o seu último episódio em «A Guerra e a Paz».

Quem viu este filme, e antes tiver feito uma boa leitura do romance de Tolstói, só nele encontra o mesmo nome dos personagens e uma linha simplificada e sumária do entredo. Não reconhecerá caracteres, nem ambientes, nem condenações e exaltações históricas, nem a fustigação dos agentes humanos do mal, nem aquela profunda e admirável sensação da diferença que há entre a guerra e a paz. Quer dizer, não encontrará o romance.

Ao mesmo realizador deste filme

se deve uma obra-prima do cinema, essa também extraída de um romance: «E Tudo o Vento Levou». Ai, porém, o romance não possuía a beleza artística e a profundidade conceptual da obra de Tolstói. Era sobretudo um romance que consistia, todo ele, na história que contava. Assim, o filme pode resultar superior ao próprio romance, valorizado como era pela grandeza espectacular. Com processos análogos procurou King Vidor dar espectacularidade ao filme sobre a «A Guerra e a Paz», mas não é com exteriorizações, por mais grandiosas, que se pode dar o equivalente de expressões literárias que radicam na íntima subtilidade das almas e dos caracteres.

Este filme fornece, portanto, um claro exemplo aos realizadores portugueses que tantas vezes projectam, e algumas realizam, extrair filmes dos romances mais notáveis da nossa literatura. Fornece uma eloquente lição, a de que se pode dizer que quanto melhor for o romance mais deve o cineasta fugir à tentação de o transpor para o cinema. Eça de Queiroz, Camilo, Júlio Diniz, contam-se entre os romancistas portugueses que mais têm tentado o nosso cinema. Repare-se, porém, que todos os filmes feitos sobre as obras desses romancistas, foram outras tantas frustrações. Com efeito, é muito difícil exprimir em cinema o equivalente do estilo de Eça de Queiroz, do dramatismo de Camilo, que está mais no autor do que, nas novelas, da simplicidade apologetica do liberalismo e do trabalho que é o que valoriza os romances de Júlio Diniz. Sem aquele estilo, sem aquele dramatismo, sem aquela simplicidade, o que fica dos romances desses admiráveis escritores é, apenas uma história ou demasiado sórdida, ou demasiado ingénua.

O. V.

Com efeito, teve a empresa de alterar, entre outras coisas, as duas cenas finais de «Loral em Concorde» e de «O Manequim». A alteração da primeira transformava todo o sentido social da peça; a alteração da segunda, transformava todo o seu sentido dramático.

Entre as duas peças brasileiras, foram apresentadas duas peças estrangeiras: «A Rosa Tatuada» e «O Canto da Cotovia». Embora a última possua um muito discutível valor teatral (é de uma estrutura que a todo o momento sugere espectáculos de cinema ou audições radiofónicas), não se pode todavia negar que, com a de Tennessee Williams, ambas são peças representativas do mais significativo teatro contemporâneo.

Também este teatro está muito condicionado entre nós. As duas temporadas do Teatro d'Arte de Lisboa ainda ofereceram um início de esperança. O público de Lisboa pôde ver sucessivamente, sem concessões nem intervalos oficiais e comerciais, Greene, G. Lorca, Tchekov, Kesselring e Priestley. Parecia ser um início e já se esperava que, depois das inevitáveis hesitações e deficiências de todos os começos, a iniciativa se fortalecesse e vencesse. O público ainda estranhava, mas já se tinha a convicção de que lá haver enfim uma atmosfera saudável de teatro. Para mais, atrás do Teatro d'Arte, as outras empresas procuravam igualar-se (foi isso que levou à representação de «O Canto de Cotovia»). Logo, porém, o momento que se desenhava

representação da mesma peça realizada há um ano em Lisboa.

O que então tinha sido pesado, representado entre as lágrimas da protagonista que em vão se esforçava por criar uma Joana d'Arc martirizada como os santos de sacristia e que não era a Joana d'Arc da peça, apareceu agora na sua expressão correta, a todo o momento estabelecendo a ligação entre o evento medieval e a actualidade francesa e a todo o momento provocando o sorriso do espectador.

Foi assim que os comediantes brasileiros actuaram em Lisboa, representaram quatro peças e tiveram quatro êxitos. A frente deles, Maria Della Costa, é apresentada como uma vedeta, sem dúvida, mas procede dentro de uma obediência ao teatro, e a quem o representa que é o encenador, como não vemos proceder, nos teatros portugueses, os últimos figurantes. Os papéis que desempenhou foram, todos eles, correctamente desempenhados e, por vezes, com um brilho que a sua juventude e beleza ampliam. Quando vemos as nossas actrizes escutarem os seus directores para se orgulharem de fazer o que entendem e assim perturbarem e desvirtuarem as peças, deu-nos prazer aplaudir os desempenhos de Maria della Costa, que fez sempre viver a personagem e a peça que representava, sem os virtuosismos inadequados e estultos a que nos habituámos. Entre os actores que tinha a seu lado, devemos registar os nomes de Jardel Filho e, sobretudo,

Popular ou o teatro brasileiro

por ERNESTO PALMA

foi sustido para fazer regressar o teatro a isto a que este ano temos assistido e de que é melhor não falarmos.

Falemos pois, do Brasil. Uma e outra peça foram apresentadas com um feliz sentido espectacular que se deve aos encenadores italianos que erguem as peças do Teatro Popular de Arte do Brasil (em Portugal, é proibido às empresas contratarem encenadores estrangeiros!). Já em «O Manequim» pudéramos ter uma sensação de grande espectáculo, luxuoso e sugestivo, dada com uma leveza fácil e agradável (um espectáculo do mesmo género, com «passagens de modelos», «A Taça de Ouro», foi apresentada em Lisboa há alguns anos, mas tudo nele era grave, pesado e cansativo). Este saber de encenação, este estilo de teatro, surgiu como o grande valor da companhia brasileira, no espectáculo de «O Canto de Cotovia», e mais se acentua ele no cotejo com a

de Edmundo Lopes, o actor mais profundo da companhia, que nos ofereceu um admirável desempenho em «O Manequim».

Esta temporada veio-nos assim mostrar o que ainda nos não tinha sido mostrado: que existe um teatro brasileiro. Um teatro que foi feito, que foi criado pelos encenadores que estão à frente deste T. P. A. bem como de uma ou outra companhia que fazemos votos por ver também em Lisboa, como a do Teatro Brasileiro de Comédia. Encenadores de várias origens, Ziebinsky, Adolfo Coelho, Gianio Rato, Bollini, a eles deve o teatro brasileiro aquilo que é. Todos eles europeus, de passagem para qualquer parte estiveram, durante a guerra, em Lisboa e aqui pretendiam ficar. Ninguém os quis, ninguém os aceitou, ninguém os recebeu. Receberam-os o Brasil, e hoje tem um teatro brasileiro.

NOS últimos meses pudemos assistir à exibição de três filmes que, com justiça, foram três fracassos. Dois deles eram filmes curtos, o terceiro era um filme de entredo. Referimo-nos a «O Pintor e a Cidade», de Manuel de Oliveira, «Para Onde Vais Maria?», de Azinhal Abelho e Orlando Vitorino, e «Vidas sem Rumos», de Manuel Guimarães. Dos três, os mais fracassados foram os dois últimos, pois o primeiro ainda teve quem o apreciasse.

Nesta sua completa frustração, tais filmes são os únicos que, nos últimos tempos revelaram virtualidades de onde partem os únicos caminhos para um futuro cinema português. Só quem confunde virtualidades com obras definitivas, só quem não sabe ver, numa intenção mal expressa e não alcançada o valor que nela reside, só quem pensar que o cinema português começará por existir quando apresentar uma obra de génio perfeito e acabada, só esse poderá valorizar as obras medíocres e acabadas sobre as obras imperfeitas, e até falhadas, mas que o são por não alcançarem uma finalidade que, apenas por ser formulada, tem mais valor do que todas as mediocridades de limitada e apreciada eficácia.

Acontece, precisamente, nos exemplos indicados, que o filme menos frustrado, o de Manuel de Oliveira, é o que menos virtualidade contém. Aliás, a intenção ou o fim que nele não se alcança, foi atingido pelo

CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS

Por AVELINO ABRANTES

mesmo realizador, em «Douro, faina fluvial». Em relação a este filme, «O Pintor e a Cidade» é como que um regresso, como que a inversão de uma virtualidade, pois o termo do caminho que ele abria está na obra realizada há mais de vinte anos.

No filme de Azinhal Abelho e Orlando Vitorino, cremos que o primeiro filme a cores produzido entre nós, a frustração reside numa falta de domínio técnico que a inexperiência da cor poderá justificar e que facilmente será corrigida pelo exercício futuro daqueles realizadores. Nele se encontra, todavia, o que muito poucas vezes aparecera no cinema português: a relação entre a imagem e o seu significado.

Na obra de Manuel Guimarães encontra-se um tipo de virtualidade admiravelmente servida e expressa nos melhores momentos plásticos do filme, o que ainda é acrescido de um desejo de relação mais com a realidade, como é próprio do cinema, do que com a idealidade, como é próprio do lirismo, em que caem quase todos os nossos cineastas, nomeadamente Manuel de Oliveira. A origem da frustração de «Vidas sem Rumos» está na ausência de uma direcção de produção e, sobretudo, de um argumento de desse profundidade às personagens e unidade de significação ao entredo.

Ao chamarmos a atenção dos nossos leitores para estas três virtualidades, temos em vista o reconhecimento de três tentativas plásticas para se dar uma solução que não é no campo industrial, burocrático ou capitalista, que se encontrará.

SOCIEDADE PORTUGUESA DE SEGUROS

FUNDADA EM 1900

CAPITAL E RESERVAS 118.927.288\$91

SEGUROS EM TODOS OS RAMOS

SEDE:

RUA DA MADEIRA, 36

TELEFONES: 3 07 51-3 07 53

LISBOA



Introdução a uma estética existencial

A dança e a sua evolução

Por ANTÓNIO QUADROS

1- Do Rito para a Coreografia

A arte de dançar perde-se na bruma dos ritos. Como reconstituir a adesão total do dançarino à simbólica ritualística de sentido litúrgico, mágico ou simplesmente dionisíaco? A religião cristã foi quase sempre relutante em deixar florescer coreograficamente os seus ritos, talvez devido ao sangue pagão que a dança, ao longo destes dois milénios, continuou a deixar circular nas suas veias. Isto não quer dizer que o rito católico não revele ainda uma herança coreográfica. Todo o rito, por ser a representação simbólica e actual de um mito, ou seja, de um acontecimento aparentemente do passado, mas a que uma sobreposição do transcendente no imanente, deu força de intemporalidade e que o próprio rito revive periodicamente — todo o rito, fomos a dizer, tem algo de dança. Observemos o sacerdote a dizer a sua missa. Dirige-se segundo uma coreografia pré-definida. Os fiéis conhecem o significado de cada movimento, a que o sacerdote dá uma potencialidade simbólica. Os fiéis participam espiritualmente nesta movimentação que guarda o esquema da dança coreografada. Porque não é ainda dança? Porque na religião católica, mais espiritual do que as religiões primitivas, a prece sobreleva o rito. Este é a forma exterior, o molde. O conteúdo enriquece-se sobretudo pela oração, ou seja, pela comunicação directa e individual do homem com os seres celestiais. Nas religiões primitivas, mais naturalistas, o rito tem fins predominantemente mágicos. O homem pretende alterar as condições da natureza por intermédio da sua força espiritual. Daí o ritmo fre-

nético destas danças em que, seguindo o sacerdote, os fiéis «jogam» inteiramente todas as suas faculdades, corpo, alma e espírito, no caminho simbólico de uma coreografia sempre idêntica a si mesma, constituída por passos ou degraus que levarão ao domínio da natureza.

Neste estágio da sociedade primitiva, o diálogo do homem com a divindade trava-se num plano colectivo. A tribo inteira une-se na invocação e no desenvolvimento do rito, como se a quantidade e a intensidade fossem factores decisivos para a desejada ruptura do círculo imutável das leis naturais. A voz de cem homens é mais poderosa do que a voz de um só. Os movimentos significativos de cem homens atingem ou impressionam mais a divindade. Este carácter colectivo da religião, admitindo uma só forma de religiosidade, não aceitando individualismo, a não ser o do feiticeiro, favorece a génese do fenómeno da dança.

O projecto do bailado actual existe já nas danças tribais. Formalmente, tudo parece estar ali de início: obediência a uma coreografia pré-definida, harmonia dos movimentos de conjunto, existência de um primeiro bailarino ou solista — o feiticeiro — relações directas entre a música e a dança. O processo de desenvolvimento do bailado não é mais, afinal, do que a lenta des-cralização de uma teoria de movimentos colectivos e ritmados que, começando por ser rito puro, terminam em puro espectáculo. Mas tão profundamente enraizada na alma humana estava esta qualidade litúrgica da dança que ainda hoje o

(Continua na pág. 12)

QUASE IRREAL

Conto de
NATÉRCIA FREIRE



RAIAVA a manhã, de um sol que iluminava as ruas do cemitério mas se não via ainda, dali, em nenhum espaço de céu. Ia sózinha, por entre as campas e os jazigos, sem recear o encontro com qualquer visitante porque as portas deviam estar todas fechadas àquela hora.

Fora uma noite dolorosa, quase infundável e irreal, na capela povoada de sombras e

de sussurros. Agora que o sol aparecia na Terra e a própria cidade dos mortos ganhava contornos de tranquilidade, parecia-lhe tudo mais natural. Perguntara na administração, à mulher da limpeza, onde haveria água. Estava agora inclinada sobre o tanque e com aquela que da torneira retinha em suas mãos, banhava o rosto e sossegava os olhos ardentes de lágrimas e de sono. De um

cipreste tombou, com um ruído sem eco, um pequeno corpo que não distinguiu e que tanto podia ser vegetal como ave morta. Ali, naquele espaço silencioso e persecutor, só poderia lembrar-se de cadáveres ou de vegetação.

Após ter banhado o rosto, ajoelhou perto do tanque e procurou colocar o espelho que tirou da carteira, no rebordo estreito, revestido de verde límpido, para se poder pentear. E assim, logo que retocou a boca, alisou os cabelos e colocou de novo o véu sobre eles, sentiu-se obrigada a voltar. A noite toda de vigília, secundando uma outra de insônia, pusera-a num estado de quase levitação. Na redoma de ferro de uma campas nasciam goivos e lilazes que perfumavam tudo em redor. A luta que a vergastava, luta de Bem e de Mal, de Céu e de Inferno, de Perfeição e Medo parecia ir abrandar na manhã cada vez mais quente e na atmosfera perfumada.

Porque vivemos para as coisas sem asas? Abria-se em sua frente uma grande flor azul de verdade desperta. A vida era clara, tudo estava claro e sem mistérios: vivíamos para a morte, caminhávamos para ela a cada instante, em paroxismos e disfarces e ao atingir a sua Hora, toda a existência se tornava fácil, secundária, incolor. Ela, a Deusa frígida era a senhora do Mundo, a porta de todas as libertações, o estandarte que petrificava todos os sorrisos. «Não persigas a sombra que se chama um grande nome» lia muitas vezes na Imitação de Cristo. S. Francisco, que era uma força mística da natureza em êxtase, louvara a morte nos seus cânticos. Santa Tereza, morta por viver, desejava morrer.

Ali, uma humanidade extinguiu-se dentro dos caixões em que raramente pensara. Arrumavam naquele lugar a desordenada pressa de viver, como um relógio cansado a que alguém se esquecesse de dar corda.

Quando entrou na capela, verificou que estava sózinha. Fora ela que obrigara todos a partir, para que descansassem. Agora, o morto, poderia dizer-se que só a ela pertencia. Pela porta larga entrava o sol e toda a capela, tão nua, perdera o ar sensível e assombrado que vestira para a noite. Serenara.

Subiu os três degraus do catafalco e fitou-o. Ele amara a vida, com todas as suas volúpias e os seus amargores. Fora um ser atento e sorridente; atento às mais pueris atitudes de desconsideração e desprezo e amargamente sorridente ao recebê-las. Parecia todo de bronze; sem rugas, sem cheiros e sem alma.

— Perdoa-me! — murmurou — Perdoa-me!

Estranha sensação! Depois de tantas provas de desgosto dadas pelos familiares, aquele

corpo imóvel descerrava um segredo. Um segredo que não era já segredo e que estava patente no rito doloroso da boca, nas mãos ossudas e longas, no nariz bem talhado mas suave, nas pálpebras cerradas e delicísimas. Ninguém o amara. Possuía muitas mulheres, tivera mais que uma mãe, dera aos amigos, de mistura com o seu dinheiro, uma amizade humilde, em bicos de pés, que passava despercebida. Mas ninguém o amara.

Rezarei muito por ti, pensava ela. Todas as noites rezarei de braços abertos, porque quero que entres depressa no Céu. Que tudo o que há de branco, para além da morte, seja a tua companhia e a tua música.

As visões da noite não passavam agora de recordação. A luz dos tocheiros, as paredes da capela tinham-se animado. E ela vira, não só ela mas também os outros, desenhar-se entre labaredas, e por muito tempo, sobre o papel adasmacado, o rosto do Diabo. Horrendo e sarcástico fulgira, entre um vermelho de brasa, aos quatro pares de olhos atônitos.

Sufocada, procurara o ar fresco. Mas no escuro retinto, daquela terra sem nome, longe das luzes, ali, mesmo dentro da cidade, guardando em cada caixão o rescaldo de uma vida, jazigos e sepulcros afundavam-se em silêncio. Não havia lua, nem vento, nem ruflar de asas. Nem gemidos, nem ruídos inverosímeis. A porta da capela falava-se em voz baixa, para entreter a noite.

Quando entrou de claréar, a luz das velas perdeu a sua importância. O próprio Diabo afastou-se das paredes. A imagem de Cristo continuava erguida sobre o altar. Através de todos os vitrais entrava Abril. De Abril juncava ela o chão, à volta da urna e cobria o corpo hirto com lentidão.

Cada passo que dava, repercutia-se longe, em ecos sucessivos, na capela. Lembrava-se agora que na vida de todos os santos, quase sempre o Diabo fizera a sua aparição. Jogava-o Deus como um aviso aos abismos de cada um; servia-se dele como de um espantalho para amedrontar os viajantes dos nossos instintos e os pecados.

Dentro em pouco, aglomerava-se, à volta, a multidão. A mulher não pudera suportar a despedida. Mas a outra viera. Ela via-a de pé, olhando o caixão aberto e abanando de vez em quando a cabeça.

Sob o sol de uma primavera ardente terminou, quase em fogo, o último passeio daquele homem.

Cumprimentos, sorrisos de parentes que só nestas ocasiões se procuram, lágrimas e o sol caindo a prumo sobre as cabeças de todos.

Toda a tarde dormiu. Sono povoado de sonhos que eram filhos da sensação com que se deitara. Ele possuía muitas

mulheres, amara a vida e suportara-a com humildade sorridente. Mas ninguém o amara.

Agora ele corria por uma rua ladeada de orquestras de jazz. Corria e dançava. Dançava e cantava sorrindo para os músicos que pareciam não o ver. Ela própria, que num andar alto, dentro de uma sala sem fim, andava de janela para janela — havia milhares de janelas — para o espreitar, escondia-se quando lhe parecia que ele iria olhar para cima. Mulheres vestidas como se fossem borboletas descenderam de paraquedas sobre a rua que também tinha balões e era luzente como o vidro ou o diamante. Mas também essas mulheres pareciam não o ver, embora ele se esforçasse por se tornar notado; dançando e cantando cada vez mais alto, já rouco e triste.

A rua por fim transformou-se numa escada. Não tinha orquestras mas árvores, subindo os degraus. E ele já não cantava nem dançava. Mas escorria-lhe um suor do rosto que era feito de lágrimas e pedras de sal. A sala, às janelas da qual o espreitava, transformou-se num grande átrio onde a escada vinha desembocar. Escada que parecia desenrolar-se a cada momento para aumentar a distância que os separava. Ela então aproximou-se do cimo e procurou mostrar-se aos seus olhos toldados e chorosos. Tinham desertado a rua brilhante, os balões, as mulheres-borboletas, os músicos de Jazz. As próprias árvores se sumiam com presteza como se uma grande mão as empurrasse. E foi então que se achou junto dele. O seu fato tinha o aspecto envelhecido e poeirento com que o Tempo polvilha a morte. Nada se parecia com o vestuário impecável com que ficara no caixão. E ela sentia-se pequenina, regressada à infância numa tarde de verão, após uma correria com outras da sua idade, no jardim. Ele encostou o rosto ao dela; frio, húmido, ofegante.

— Ama-me! Ama-me, tu! Dizia a sua pele, o seu abraço, a sua dor que era a dor da Morte que ela tinha no coração. E todo o seu pequeno corpo palpitava e crescia. Ela era a responsável por aquela vida frustrada, pela sua vida inteira perdida. Ela tinha que dar remédio a todas as dores secretas do mundo. E ele pedia, sem voz, prostrado, dentro do fato de cor indefinida e em farrapos:

— Ama-me! Ama-me, tu!

Tudo aquilo era penoso demais para si. Ela não podia esquecer-se dos filhos, do seu amor, de toda a sua vida. Mas ele repetia incessantemente:

— Ama-me! Ama-me, tu!

Quando acordou, ao fim da tarde, entravam os ramos do pessegueiro pela janela do quarto. O coração doía-lhe como se fosse revolvido com um estilete. Ela dissera:

— Amar-te-ei sempre, sossega. Sempre!

leitor, do crítico, ou do professor na originalidade do nosso romance, análoga à descrença na existência do pensamento e da cultura nacionais. Não se trata de acentuar o valor adicional de personalidades nascidas neste País, como aconteceu na mesma reunião ao ser reevocado o nome da talentosa escritora Agustina Bessa Luís.

Lembrar o romance de Almada quando tentamos recordar os romances que se têm escrito entre nós, é mais do que admirar pessoas e obras, é conhecê-las, elegendo-as pelo que se distinguem e não pelo que as avanta.

Ora o que distingue o «Nome de Guerra» é o ser uma obra portuguesa, pelo género de criação e pela substância que desenvolve.

Torna-se difícil afirmar qual é o género de criação próprio do romancista português por não haver ainda quem tenha feito o ensaio do nosso romance, não obstante serem muitos os estudos sobre o romance em geral. O «Nome de Guerra», contudo, oferece muito evidentemente uma qualidade que é sensível na criação artística das nossas obras de valor intrínseco. A subjectividade interfere no realismo necessário a qualquer esquema de romance. Há um terceiro termo que preside à dramatização das personagens mais solitárias ou mais objectivadas. O narrador não se oculta completamente, imprime a cada imagem a sua «visão»; garante afinal a natureza mais autêntica do próprio acto de imaginar.

É certo que poderá afirmar-se que este tipo de imaginação é mais da poesia do que da prosa, e facilmente se encontram provas na cultura de um país de poetas. Creio porém, que tal característica não deve identificar-se com a tendência excessiva dos poetas de segunda ou terceira água, que não ultrapassam o subjectivismo lírico. Pelo contrário, o aparecimento da subjectividade no romance de Almada Negreiros, como nas obras que evidenciam esta qualidade do romancista português, conduz-nos na linha que ascende, em espiral, da alegria para a dor e, desta para a graça. O terceiro termo, que nasce da subjectividade, em vez de ser aprisionador, como todo o lirismo fruste, é libertador como a graça.

A finalidade da intervenção deste termo unifica-se na aproximação dos outros dois ou das duas imagens primitivas, que em vez de se oporem à subjectividade ou de nela se sublimarem, dela ganham a força da conjugação ou do amor conjugal.

Esta característica encontro-a até no falso realismo de Eça de Queiroz que por isso me parece merecer e justificar a actualidade que ainda lhe confere a opinião pública.

Se esta característica é a que melhor define o género português da criação literária, a que, por contraste, mais a distingue é a que sugere o género romanesco de observação psicológica, onde a imagem convergente é substituída pela consciência divergente. Por estarem os críticos e os leitores habituados a considerar o romance de consciência psicológica ou de recepção a espécie mais genuína do romance, é que o «Nome de Guerra» passa ainda despercebido quando se conclui pela existência ou inexistência do romance português.

E no entanto, a substância doutrinária nele desenvolvida reafirma o modo formal usado no acto criador.

Almada Negreiros conseguiu neste livro levantar o véu que cobre a gênese do amor natural, criando dumã maneira admirável, a convergência das duas imagens femininas — a mulher vestida e a mulher desnuda. Na primeira significa-se o amor possível ou saudoso, na segunda o amor impossível ou agónico. Não chega a haver conjugação porque a visão pitagórica do autor não o permite, — é um romance que não se completa —, mas que a graça que inspira os verdadeiros criadores da cultura portuguesa imprime nas duas imagens primitivas, ou nas premissas do silogismo amoroso, o movimento que as conjugará na imaginação receptiva dos leitores.

É uma obra que documenta a maneira de pensar e sentir de um povo, mais do que a história documental. E até por esta razão teria vindo a propósito ser lembrada na reunião a que me referi, quando ao terminar, Álvaro Lins, com muita prontidão, afirmou que a história do Brasil está nas suas obras de imaginação.

A. B.

«Os avisos do destino»

De
JOSÉ RÉGIO

Assumindo corajosamente a sua responsabilidade de poeta da imaginação e da transcendência, tem José

Régio afirmado a sua mensagem espiritual em qualquer dos três géneros literários em que estes planos de realidade se encontram. Se o lirismo é o mais imane dos géneros porque o seu intrínseco sentimentalismo subjectivo necessariamente toda a presença anterior ou exterior à esfera do «eu», mesmo quando de natureza religiosa e de tendência dramatizante («Poemas de Deus e do Diabo», «Mas Deus é grande», «As Encruzilhadas de Deus»), o teatro será o que mais se aproxima da revelação de uma transcendência, como se pode verificar por uma linha contínua que, vinda de Esquilo e Sófocles, tem os seus pontos mais altos num Gil Vicente, num Shakespeare, num Goethe, num Claudel. Paradigmas de uma dramatização da condição humana assistida ou dinamizada ou salva pela condição trans-humana, são na verdade as tragédias gregas, os autos vicentinos e obras mais modernas como o «Sonho de uma noite de verão», o «Fausto» ou a «Anunciação a Maria». São-no, também, «Benilde» e «Jacob e o Anjo».

Na poesia épica, os elementos transcendentes são sempre mais ocultos e dados em cifras menos objectivadas. Ainda em Homero, ainda em Dante, ainda em Camões, ainda em Fernando Pessoa, a epopeia se revela inteira na sua nobreza, demonstrando que a vida humana é via, é viagem, e que são heróis os que assim a entendem, dinamizando-a com os seus pensamentos, as suas palavras e as suas obras e dialogando com as representações simbólicas das forças naturais ou sobre-naturais.

Sendo o romance a mais moderna e vulgarizada forma literária epopéica, vê-se obrigado a traduzir num ambiente cultural positivista as mesmas cifras, mas de forma tão velada e com horizontes teleológicos tão limitados, que o público chega a ler sociologia onde está, quase sempre, uma violenta reacção do espírito livre contra a sociologia. Romancista, José Régio procura ligar os seus romances ao fundo epopéico que mais honra o género, mas não pode furtar-se à situação indecisa do romance moderno quando este se não integra nos seus caminhos mais inferiores de realismo descritivo ou social. «Os avisos do destino», terceiro volume do ciclo «A velha casa», esclarece-nos melhor acerca das intenções programáticas do autor, que nos parecem constituir precisamente uma interpretação dos fenómenos sociais à luz de um teleologismo destinal. Sendo a vida viagem, com efeito, interessa sobretudo ao romancista salientar o movimento em direcção a um fim superior ao do ponto de partida. Sábio é aquele que ouve ou que aprende a ouvir os avisos do destino. Tal é o caminho da infância para a maturidade que os três romances de Régio revelam. Sendo Lélito-Régio um avisado, não podia deixar de diagnosticar com lucidez e com desgosto os seus camaradas de geração numa iniciativa que, como «Actualidade» — «Presença», outros fins parece não ter tido, senão os de lhes proporcionar a glória fácil nos meios literários através da divulgação de nomes e doutrinas estrangeiras e através de uma atitude de juizes e críticos tomada sem a radicação num pensamento próprio ou mesmo num saber teórico, quando não de invenção, pelo menos de interpretação. Se não bastasse a simples leitura dos números dessa revista, «Os avisos do destino» elucidar-nos-ia por si só eloquentemente quanto aos ideais sem ideais desse grupo de literatos onde, no entanto, alguns ficcionistas lograram realizar obra de forte emocionalidade. O romance é, com efeito, o melhor documento histórico, porque radica na experiência vivida e porque a máscara da ficção permite uma liberdade descritiva que não compromete demasiadamente o seu autor perante as suas relações de amizade ou inimizade.

E assim, a epopeia simbólica implícita na aventura do jovem estudante em Coimbra, pode ler-se no processo da sua evasão de um literatismo estéril que ameaçava reduzir-lhe os horizontes. «A velha casa» propõe-lhe temas de meditação bem mais profundos do que os suscitados pelos seus colegas literatos, empenhados em determinar influências literárias e em arrumar e catalogar nomes de autores estrangeiros ou nacionais: o caderno esquecido de uma tia histórica e mística, as crises emocionais da irmã, a relação com um passado presente como herança irrecusável, o contacto com a natureza...

Sem dúvida, o ambiente da tertúlia coimbrã será influente no espírito do jovem. Mas trata-se de uma influência superficial, num nível de pequena cultura. Fins mais altos, se desenharam já à imaginação de Lélito-Régio. O seu espírito religioso já se agita neste momento em que recebe os primeiros avisos do destino. Mais do que

preocupado em ler, divulgar e admirar os ídolos dos seus companheiros, Proust, Gide ou Valéry, preocupa-o a relação do homem com um Deus cujos sinais misteriosos começa a prescrutar, com um Deus sem o qual o mundo se torna num absurdo, com um Deus de que o homem, campo de batalha na luta com o Diabo, deriva, depende e espera.

Os três romances do ciclo «A velha casa» são impressionantes documentos de crise da família, da crise da educação e da crise da cultura. Verdadeiro herói, Lélito navega através de todos estes obstáculos como o descobridor que, vencendo as tempestades, reconhece os sinais da terra próxima e, iluminado, se entrega de corpo, alma e espírito ao seu destino. Este nos parece ser o mais patente sentido da obra romanesca de Régio já no seu terceiro volume, tão significativamente intitulado.

A. Q.

Ed. Ser. — Vila do Conde, 1953

TEATROS EXPERIMENTAIS

(Continuação da pág. 4)

entre nós. Pelo contrário, a crítica estrangeira, muitas vezes tem denunciado já o abuso desse recurso de tempo de guerra, e os malefícios que à sua sombra se continuam a fazer ao teatro, utilizando amadores que não representam cabalmente, valendo-se de habilidades plásticas, de cenários e luzes, tudo isso com o fim de esconder a incapacidade de revelar o que é essencial, de tudo isso resultando espectáculos deficientes e carecentes, que os amigos e os becões podem aplaudir mas que os conhecedores não podem deixar de denunciar.

Entre os mais notáveis teatros verdadeiramente experimentais, distinguem-se o que Bertold Brecht realizou em Berlim e o Teatro de Câmara de Hamburgo. Ora nem um nem outro utilizaram recintos inadequados nem amadores deficientes.

Não temos em Portugal condições que justifiquem o recurso a pequenas salas; pelo contrário é ridículo procurar esses ambientes, apenas por

imitação do estrangeiro, quando os nossos teatros estão fechados. Não temos em Portugal caso algum de verdadeira experiência de processos dramáticos: isso exige condições e personalidades que o nosso ambiente de inferior actividade teatral, não pode suscitar.

Algumas das iniciativas a que se chama de teatro experimental, revelaram sem dúvida méritos apreciáveis. O Teatro Estúdio do Salitre foi, de todos o que mais se aproximou de uma experiência que podia ser necessária, sobretudo pelas peças que escolheu ou cuja elaboração suscitou; entre estas não podemos deixar de lembrar as duas peças notáveis de Rodrigo de Melo e Carlos Montanha, «Uma Distinta Senhora» e «A Fábula do Ovo». Depois deste agrupamento dirigido por Gino Savioi, não se pode deixar de referir a persis-

tência de António Pedro à frente de sucessivas iniciativas deste género, mas nas quais demasiado insistiu na reprodução de espectáculos estrangeiros, desde o «Chapéu de Palha de Itália» até ao «Valentão do Mundo Ocidental». É curioso, e porventura lamentável, verificar como os directores destes dois agrupamentos viram frustrar-se a sua actividade, quando lhes foi dado dirigirem companhias profissionais, o que se explica talvez por condições alheias às suas directrizes, mas o que significa que a nossa vida teatral não está adequada a formas como as que os chamados grupos experimentais propuseram insistentemente ou propõem por imitação do estrangeiro.

Por todos estes motivos, deixamos ao entendimento do leitor a apreciação do que pode valer o débil recurso aos teatros experimentais. — E. P.

COLECCÃO 57

Brevemente, «57» inicia uma colecção de obras originais de filosofia e de ensaios sobre a sociedade, a política, a literatura, a arte ou os espectáculos, de que serão publicados em primeiro lugar os volumes:

- 1 — «O tempo do homem», de Orlando Vitorino.
- 2 — «Ensaio I» — I volume, de António Quadros.
- 3 — «A psicologia de Bergson», de António Telmo.

4 — «Situação actual portuguesa»:

I — A filosofia, de Orlando Vitorino

II — A política, de Ernesto Palma

III — A sociedade, de Avelino Abrantes

IV — A literatura, de António Telmo

5 — «Ensaio a partir da morte», de Afonso Botelho.

FRANCE



Festivais «SOM E LUZ»

nos

CASTELOS DE FRANÇA

INFORMAÇÕES:

DIRECCÃO GERAL DO TURISMO FRANCÉS
234 - RUA ÁUREA - 242 - LISBOA

Companhia Nacional de Navegação



Companhia de Seguros «BONANÇA»

a apólice do automobilista é a
APÓLICE DE S. CRISTÓVÃO

Rua do Ouro, 100

Lisboa

O centenário do nascimento de Sampaio Bruno para o qual chamamos pela primeira vez a atenção a «Gazeta Literária» do Porto, foi até agora comemorado por alguns diários citadinos, e algumas revistas, como o «Diário Popular», o «Diário de Notícias» e a

«Brotéria», sendo, porém, justo destacar o «Comércio do Porto», por ter dedicado ao fundador da filosofia portuguesa uma página inteira. Infelizmente, porém, a generalidade dos escritores que subscreveram os vários artigos desse número, por motivos óbvios a qualquer inteligência medianamente informada sobre a nossa vida

O Centenário de Sampaio Bruno

que, por vezes, penetra no domínio secreto da hermenéutica. «57» transcreve, por isso, um excerto dessa admirável página de filosofia portuguesa — A. T.

«O pensamento de Sampaio Bruno é, como se sabe, essencialmente heterodoxo. Tal deve entender-se em

Do Rito para a Coreografia

(Continuação da pág. 5)

bailado espectacular, visual, imponentista, se apresenta sob formas rituais. E todas as tentativas de imposição de uma dança livre, filha da inspiração do momento ou, pelo menos, obedecendo a um plano de expressão individual, se têm chocado contra os muros de intransigência, não só do público, como dos mais consistentes sectores do mundo da dança, críticos, coreógrafos, bailarinos. O arquétipo da bailarina é Ana Pavlova e não Isadora Duncan. Margot Fonteyn e não Martha Graham. Ao lado dos Messine, dos Lifar, dos Balanchine mesmo, os Kurt Jooss, os Roland Petit, os Maurice Béjart, por muitas concessões que façam ao ritual académico, aparecem aos olhos do público como crianças irrequietas e turbulentas.

A dança primitiva é, pois, uma forma dinâmica de interpretar a cerimónia ritual. Assumindo-se o domínio da natureza pelo totem ou pela divindade, pede-se-lhe colectiva e sublinhadamente que intervenha para mudar o condicionalismo dramático da natureza e da vida. Os sublinhados são, claro, a dança e o canto, que acompanham sinteticamente o mito que fundamenta o rito. Na verdade, segundo uma luminosa definição, o rito é o mito em acto. Cumprir um rito é actualizar um mito. Compreende-se como a dança é propícia a esse «sublinhado» de um mito que urge representar em termos simbólicos, para prestar culto e homenagem à divindade que se revelou fenomenicamente num tempo essencial que o rito existencializa, que o rito torna presente e vivo. Contar um mito é contar uma história. A coreografia é a síntese simbólica dessa história, sendo os bailarinos actores que, em vez de usarem da palavra, usam a escala dos movimentos, de intencionalidade mágica mais propícia a exprimir relações transcendentais por menos sujeita aos aspectos da vida quotidiana.

cultural na sua relação com os sentimentos negativos, preferiu encarar Sampaio Bruno apenas como o primeiro doutrinador da República Portuguesa a meditar a sua obra e a sua filosofia. É certo que o autor da «Ideia de Deus» é um pensador que se torna difícil para os espíritos formados, directa ou indirectamente, em escolas de filosofia estrangeira. O racionalismo escolástico dum Agostinho Veloso ou o universalismo anedótico dum Vieira de Almeida ou o enciclopedismo francês dum Joel Serrão ou o filosofismo pseudo-moderno dum Eduardo Lourenço ou o intelectualismo universitário dum Delfino Santos constituem fortíssimos obstáculos à apreensão dum pensamento radicado em categorias nacionais. Em plena decadência do positivismo tal incompreensão só pode ter duas significações: ou é má vontade ou gosto de persistir em formas inactuais.

Perante este quadro, os admiradores do filósofo foram suficientemente compensados pelo artigo de José Marinho, também incluído no «Comércio do Porto», artigo que é o produto duma meditação séria, digna e incomparável, apenas atenta ao germinar fundo do pensamento e dessa atenção sabendo extrair uma hexegese

que, por vezes, penetra no domínio secreto da hermenéutica. «57» transcreve, por isso, um excerto dessa admirável página de filosofia portuguesa — A. T.

«O pensamento de Sampaio Bruno é, como se sabe, essencialmente heterodoxo. Tal deve entender-se em

dois sentidos. Heterodoxo é o pensamento de Bruno em relação à ortodoxia católica. Heterodoxo é também a sua teurgia profética em relação à ortodoxia humanista, ou humanitária, que se formou, como irmã inimiga, na sequência da primeira. Podemos, em todo o caso, voltar a pensar, pois o não pensamos pela primeira vez, se do mesmo passo que a heterodoxia de Bruno implica a descoberta de um sentido de cristianismo verdadeiramente universal que é raro nos cristãos de qualquer ortodoxia, não há nele o sentido de uma evolução mais funda que a dos evolucionistas, de um homem mais íntegro e mais viável que o dos humanitários.

Como todos os quase todos os pensadores de tradição portuguesa e peninsular, não é Bruno um puro contemplativo. Pensador situado no espaço e no tempo, pensador da contingência e da relatividade religiosa e cultural, política e social, é, por outro lado, o nosso mais extremo pensador do absoluto sem relação, visando ao mais fundo, remoto, incoercível.

Dois caminhos se lhe abriam de conceito e expressão. Atinge, pelo primeiro, a meditação sincopada dos confins, da intersecção de todo o humano e todo o divino, vai, pelo segundo caminho, acumulando elementos de seu espantoso saber erudito para revelar aos portugueses de modo concreto e tangível, o segredo da terível contingência histórica em que o destino nos situou. A primeira via de pensamento culmina com A Ideia de Deus e o Encoberto. Culminaria a segunda, conforme o mais presumível, na Teoria Nova da Antiguidade e no chamado Plano de um livro a fazer.

Meditando a contingência do povo

vasta cultura». Já as danças de Kabuki são mais simples, embora carregadas de simbolismo. Que nos segredam as suas coreografias? Segredam-nos milenários mitos, que, ora ensinam ao povo japonês as origens do mundo, ora as vias do amor, do sofrimento e da morte.

Também a Companhia da Ópera de Pequim ou o grupo indiano de Ram Gopal, este tentando adaptar ao gosto ocidental as belas danças Katak, falam com a mesma eloquência das origens do fenómeno da dança, origens afinal tão perto de nós que ainda admitem nos nossos dias formas actualizadas. Quando Gopal e as suas encantadoras bailarinas, Shevanti, Satyavati, Kumudini, representam balêticamente Ravana raptando Siva ou Bhima matando Duhsasana, estamos em presença da dança, evoluída, sim, mas concorde com os seus mais antigos fins. Não seria preciso ir tão longe, para documentar a actualidade da dança ritual, fora do círculo da cultura ocidental. Aqui ao lado, na Andaluzia «flamenca», em Córdova e em Granada, ainda a dança guarda este emocionante travo. Ao interpretar a Dança Ritual do Fogo, para empregar um exemplo muito divulgado, uma Carmen Amaya é menos uma bailarina de espectáculo do que uma sacerdotiza possessa.

Danças guerreiras, danças de amor e de ódio, danças de fertilidade e de abundância, danças de paz e boa vizinhança, todas estas formas são rituais, fundamentam-se em mitos, põem em contacto dois tempos diferentes, mas próximos, o tempo religioso e o tempo quantitativo, dois mundos diferentes, mas ligados, o mundo transcendente e o mundo imanente. A dança ritual insere-se assim no próprio coração da existência, fazendo-o pulsar mais depressa, dando-lhe vigor e esperança, intervindo directamente nos acontecimentos quotidianos, conferindo a cada homem, a cada bailarino, um poder mágico sobre o seu destino e sobre o destino da colectividade.

António Quadros

Já até ao extremo limite, revê Bruno em sua crítica aguda, hoje ainda por estudar, não apenas as formas da teologia ortodoxa mas as da antropologia consequente. Descobre que já antes do positivismo, teológico foi o homem, aprisionado nas malhas do ilusório afirmar. E hoje, podemos admirar como do humilde Bruno, estruturalmente movido do amor da verdade e do bem, sedento de vida, e das formas de viver que lhe não foram dadas, emerge o valoroso pensador que sonda, pela primeira vez entre nós, os enigmas e os abismos do Mal, do Erro e do Nada.

Que significa isso?, interrogará o leitor. Que significa?, interrogamos nós com ele, e antes dele.

Mal, erro e nada são palavras que os homens comuns, como os sábios, a todo o momento proferem. Saber, porém, quanto nessas palavras se implica e significa, é a secreta parte da filosofia. Na negatividade radical situa Bruno, não na directa positividade teológica ou filosófico-científica, o segredo de filosofar.

«Que síntese, enfim, podemos oferecer do pensamento misterioso e enigmático de Sampaio Bruno? O absoluto ser que misteriosamente se alterou... Uma redenção que não é apenas salvação do homem, uma redenção do que actualmente cremos e de tudo quanto amamos, vemos e pensamos como Deus e divino... Um

Deus que nos não é dado afirmar sem negá-lo. Um Deus irremediavelmente perdido para nós enquanto somos e que só se reaprende a partir do Nada... Um Deus que, enquanto é, não é verdade para nós, um Deus que não sômente é para a crença e para o amor, mas para a ciência da crença e do amor, para o pensamento infinito e livre, para o espírito.

A última revelação é, para Bruno, a revelação do Espírito. A última revelação «chegará lá para os dias mais confiantes do longínquo porvir... jorro de luz cujos eflúvios serão o baptismo espiritual dos vindouros, o esplendor genético da verdade... Buda experimentalista e dialéctico... Cristo, cujos prodígios sejam argumentos... Será triste e sábio, claro e subtil, o Paracleto, o consolador».

«Assim, ao terminar a sua obra prima de pensador e visionário, nos expõe Bruno a multimilenária crença, profecia ou prognose... As dificuldades do trecho são, por certo, consideráveis. Quem é o Paracleto ou que é? Ser divino ou mensageiro? Tantas dificuldades! No último passo todos se resumem. Pois nós podemos entender que aquele que baptiza sem natural ou humano elemento, sem água ou rito, seja sábio, claro, subtil (e o mais subtil!) mas porquê «triste», e «consolador», ainda, porquê? Tentemos, quanto é dado com-

prender. Ao exprimir a boa nova, ou última forma sem figura da boa nova, ao anunciar em grosseira palavra o último segredo da plenitude do Natal e do Ano Novo ou Tempo infinitamente aberto, o nosso visionário, que é um dos pensadores portugueses que mais detidamente pensaram o Tempo, não pode mais que dizer quanto ama, apeetece ou visiona, no contraditório mixto do que foi e é, com o que será.

Agora será possível, segundo esperamos, compreender por que ousamos designar o pensamento de Sampaio Bruno como teurgia profética. «Teurgia» e não teologia, porque Bruno não nos apresenta um saber perfeito; logicamente razoável e didacticamente razoado de Deus e do homem, da liberdade e do destino. «Profética», porque nas relações do ser e do saber, toda a verdade é para o homem revelação divina, e a revelação não está fechada em ponto algum, mas infinitamente aberta, antecipando-se segundo as relações subtis da necessidade e da liberdade, para alguns espíritos eleitos ou heróicos. Bruno ultrapassa aqui a milenária guerra dos que Pascoas chamou «milionários da fé» e dos descrentes judiciosos e presumidos que vivem e morrem na convicção de ser possível na condicionada mente, tudo decidir sobre todo o destino do homem e toda a finalidade do universo.» Do «Comércio do Porto», de 15-1-57.

"O barroco manuelino"

visto por Georges Limbour

«A península Ibérica é o reino faustoso do barroco, que atinge o momento da sua suprema floração com a arquitectura churruguesca. Mas esta, que se coloca numa via de decadência e apresenta um delírio mais calculado e voluntário do que inspirado, acorda em nós mais espanto do que admiração, mais curiosidade do que emoção. A Espanha, aliás, se deu alguns grandes artistas, terá alguma vez inventado uma arte que lhe fosse própria? E em Portugal, na arte manuelina, que é necessário procurar a origem ou, pelo menos, uma das fontes do barroco; é neste país que encontramos os exemplos melhor inspirados, mais puros e susceptíveis de despertar em nós a admiração e a emoção.

Num artigo publicado em tempos sobre «A Arte Portuguesa», Eugénio d'Ors afirmava que aquele que desejasse possuir uma das chaves da arte espanhola, devia procurá-la em Portugal: «Arisquei-me por vezes a dizer, afirmava, que no composto designado pelo nome de Cultura, a Europa apenas apresentava à análise rigorosa dois corpos simples: Grécia e Portugal. O resto é talvez uma questão de doseamento».

«Eis como se apresenta esta fachada (do Convento de Cristo em Tomar): a cornija aberta é composta de uma fileira de esferas armilares a que se sobrepõe a cruz da Ordem de Cristo. As esferas (estilizadas) são o emblema da ciência, da navegação e do poderio universal.

Podemos imaginar o duplo sentido da palavra armilla, a respeito desta decoração, pois a armilla foi antes de mais nada o instrumento dos astrónomos antigos utilizado pelos marinheiros de Vasco da Gama. É normal que este instrumento, que encerra uma esfera e que desempenhou na época heróica dos grandes descobrimentos um papel tão importante, se tenha tornado um motivo arquitectónico tão importante como a cruz, mas moralmente colocado abaixo desta. A cruz e a armilla são pois, se bem que dotadas de um poder diferente, os instrumentos essenciais da caravela. Mas a armilla é também um cognome que nasce nos velhos troncos e os motivos vegetais deste género são caros aos escultores portugueses.»

«Por debaixo desta rosácea, ocupando toda a parte inferior da fachada, abre-se a célebre janela, simples abertura rectangular filtrando a luz por um gradeado que lembra a arte mourisca e que parece recuada nas profundezas da gruta sob as opulentas decorações que a cercam. Este extraordinário teatro, sobreposto por uma cruz, suporta também duas

esferas armilares. Os outros motivos, reunidos de uma forma indescritível, são espessos cordames, rectilíneos ou nodados, cadeias de âncora, correias com guisos, redes: a caravela desmantelada recompõe o monumento. Entretanto, o próprio oceano é evocado sob a forma de conchas, de búzios, de algas cabeludas, de corais ou madrepérolas, de ondulações figurando as vagas; mas a terra não é esquecida: oferece as suas parras, os seus legumes. E estes elementos são bem distintos; o escultor, no seu canto, confunde finalmente o céu (que vem gloriosamente pela luz

embeber este muito duro, mas esponjoso monumento), a terra e a água, e esta decoração completa-se, na parte inferior, por um amálgama de raízes de carvalho que lembram os cordames e às quais se agarra um marinheiro cabeludo e barbudo, com uma boina na cabeça. O seu busto emerge de um nó de raízes e mantém-se, com a serenidade do herói, de ingénua fé, sob esta panóplia dramática, tal um conquistador naufragado na coroa de uma boia.

Porventura toda esta decoração significa que a gloriosa epopeia que ascende até ao céu mergulha as suas raízes na fecunda terra portuguesa? Acredita-se e aplaude-se: o espectador deu a volta ao mundo.» Da revista «L'Oeuvre», de Fevereiro de 1957.

O jogo e o sagrado na arte moderna

Fazendo a recensão de várias obras importantes sobre a arte moderna publicadas nos últimos anos, o crítico André Chastel detém-se particularmente no livro fundamental de Hans Sedlmayr, «O homem descentrado: Sintoma e Imagem simbólica da Época na Arte dos séculos XIX e XX» (Salzburgo, 1951).

«H. Sedlmayr trabalha como decidido psicólogo. Começa (a primeira parte, intitula-se: Sintomas, a segunda: Diagnóstico e a terceira: Prognóstico) pelo exame — muitas vezes original — das «formas críticas» que desde 1750 assinalam a alteração progressiva da arte ocidental. Poderia resumir-se esta alteração como a dissociação do universo barroco, em que a arquitectura, a pintura, a escultura estavam associadas num total exaltante, cuja raiz era o sentimento difuso e constante do sagrado. Desde o fim do século XVIII, coincidindo, bem entendido, com as tentativas impiedosas da Revolução, definem-se novas tarefas cuja sucessão traduz afinal uma crescente insatisfação: os parques tratados como «lugares de culto de uma religião da natureza», onde o edifício se dissimula e mesmo reveste paradoxalmente o aspecto de uma ruína; os monumentos (comemorativos) que se multiplicam como para celebrar o poder abstracto da eternidade, adoptando formas geométricas; o museu, santuário do novo culto estético — aqui Klense e Gilly desempenham o mesmo papel que há pouco Ledoux —; a partir de 1830, em reacção contra esta heroificação, o gosto burguês da pequenez e do confortável, que inspira o café de Schinkel (1827), a voga da cena de guerra, seguida, a meio do século, de um último esforço para reencontrar a grande arte: é a equação Semper, Wagner, Delacroix. Mas este depressa enfraquece no cabotinismo do fim do século e nas falsas maravilhas

da civilização industrial, agrupados em exposições feéricas, onde aparece «o cosmos industrial em movimento».

O drama é pois precipitado pela separação das artes e pela autonomia da arquitectura que Ledoux, com o seu paradoxo quase blasfematório da «casa redonda», lançou no erro, identificando arquitectónica e geométrica. A segunda revolução, a de 1900-1920, não terá mais a fazer do que, com outros meios, extrair daqui as consequências, isto é, a abolição fatal de toda a «simbólica» e de todo o ornamento sincero. A esta racionalização abusiva do edifício, corresponde uma descida irresistível da pintura para as seduções do irracional, precisadas pelas delícias da cor.

Assim, num quadro monumental inerte, glacial ou falso, são introduzidas as altas temperaturas do sonho e da paixão. O homem passa, pouco à vontade, do polo aos trópicos; razão e instinto rasgam-no. De onde, em Cézanne, por exemplo, esta «ausência de participação do espírito e da alma nas experiências do olhar», esta distância arbitrária que engendrará, segundo o temperamento, os malabarismos cubistas, as mecânicas abstractas, ou, por contradição, as caretas, as distorções, as licenças, Ensor, Grosz, Kokoschka, quer dizer, o caos total.

O desastre tem pois uma dupla face: a queda no inorgânico e no mecânico, que revela uma perturbação grave, «central», da consciência, e a fascinação do caos, que intervém como sintoma patológico. Impõe-se o diagnóstico: esta dissociação é fruto do erro que colocou inicialmente a autonomia do homem: «Se se ligam estas observações de conjunto da arte ao conjunto do homem, a perturbação primitiva deriva da tentativa para a autonomia humana, para o homem puro e para o Deus puro, que separa o transcendente no homem e o elemento pessoal em Deus.»

Da revista «Critique» — Paris, Maio de 1955. N.º 96.

COMPANHIA UNIÃO FABRIL

A MAIOR ORGANIZAÇÃO INDUSTRIAL E COMERCIAL DA PENÍNSULA IBÉRICA

ÁCIDO SULFÚRICO E MURIÁTICO. AMÓNIO. SULFURETO DE CARBONO. SULFATO DE SÓDIO. SULFATO DE FERRO.

SUPERFOSFATOS E OUTROS ADUBOS ELEMENTARES. ADUBOS MISTOS. SULFATO DE COBRE. ENXÓFRE.

ÓLEOS INSUBSTANCIAIS. SABÕES. GLICERINAS.

TORTEAUX E RAÇÕES PARA GADOS.

ÓLEOS DE MENDOBI. AZEITE.

FIOS, TECIDOS E SACOS DE JUTA. LONAS DE ALGODÃO. TAPETES, CARPETES, PASSADEIRAS E ALCATIFAS DE LÃ. CORDAS E FIO DE SIZAL. CAPACHOS DE CAIRO.

METALURGIA DE FERRO E DE AÇO. CONSTRUÇÕES E REPARAÇÕES DE NAVIOS. ESTRUTURAS METÁLICAS, TRABALHOS DE MECÂNICA GERAL E ESPECIALIZADA.

O Chocolate mais imitado



Para Mousses e Doces um produto Favorita

O Indivíduo e a Pessoa

(Continuação da pág. 3)

Por sua vez, a tríade Deus, Cristo e Homem, identifica Cristo com a pessoa e, por conseguinte, na própria concepção da divindade, a pessoa surge como superior ao homem, como aquele grau de ascendência a que o homem deve aspirar. Se sobre isso considerarmos que a manifestação triádica de Deus, no Pai, no Filho e no Espírito Santo é feita através de pessoas, veremos sublimado o desejo do homem para a personalização.

Ora bem: assim como os individualistas foram procurar no direito romano uma efectivação que só se opunha aos seus fins, assim os personalistas levam demasiado longe a sua fundamentação teológica, o seu zelo religioso, e quase diríamos que impiedosamente o fazem. Com efeito, o personalismo da manifestação divina explica-se porque, como ser puro, a divindade não pode estar definitivamente ligada à sua manifestação, o ser puro não tem modo de ser pois é o que é exclusivamente em si mesmo, ao passo que o homem não se pode desprender do modo como é. Querer que este modo seja para o homem como a manifestação é para Deus, é atribuir ao homem o que só a Deus pertence, é conduzir o homem para o total desprendimento do cristianismo, corresponde a orientar a religião cristã, a dar-lhe como fim a anulação das religiões orientais.

Na distância que vai da abstracção romana e estadual ao verdadeiro individualismo, na distância que vai de uma religião real como é o cristianismo a uma religião ideal como é o politeísmo grego, reside a clara e certa afirmação da individualidade.

A Hegel se deve a concepção da religião grega como a religião do ideal, o que a distingue das religiões do símbolo, que são as hindus, e da religião do real, que é o cristianismo. Não será ousado afirmar que toda a obra dos filólogos e mitólogos helenistas, embora tenham desenvolvido e investigado muitas minúcias, restabelecido e descoberto textos, interpretado cerimónias e solenidades dos mistérios, etc., toda ela fica muito à quem da interpretação do politeísmo grego que Hegel repartiu por várias das suas obras em especial na «Filosofia da História Universal», na «Estética» e na «Filosofia do Direito».

Na posse de tal interpretação religiosa, torna-se mais compreensiva e evidente a reivindicação que muitos pensadores fazem para o cristianismo de ser a única religião histórica, quer dizer, a única em que a divindade se manifesta totalmente como homem, como homem existe, vive, sofre e morre. O cristianismo é, assim, a religião da crença, pois a crença consiste em acreditar na realidade do divino, em identificar o Deus que se pensa e sente com o ser que na realidade é e age, em fazer corresponder a ideia à realidade, em transformar os mitos em eventos e os símbolos em factos.

Pelo contrário, na religião grega não há crença; o homem sabe bem que o Deus não tem realidade, que o mito não aconteceu, que o símbolo se encerra na sua significação. O grego não acredita nos deuses, precisamente porque são deuses ideais que ele concebe e imagina. É isto claramente ensinado por Hesíodo quando, no início da «Teogonia» que lhe foi transmitida pelas Musas, a estas atribui as seguintes palavras: «Nós somos aquelas que sabem contar a mentira como se ela fosse a verdade», o que, referido como está aos deuses, só pode ter esta tradução: «somos aquelas que sabem apresentar o ideal como se ele fosse o real». Ora foi esta ausência de realidade, foi esta profunda e total idealidade da sua religião, que permitiu aos gregos e ao pensamento grego vir a constituir a grande afirmação do individualismo.

Com efeito, o processo da teofania grega consiste no seguinte: ao conceber o que idealiza e imagina, o grego objectiva-o fora de si, como formas plásticas ou narrativas poéticas a que vai dando (por meio do acrescentamento de outras formas, do desenvolvimento e variantes de tais narrativas, de cerimónias e rituais, etc.) sucessivos atributos à medida que aprofunda e amplia o conceito original. Ora tal ampliação objectivada corresponde à ampliação da subjectividade humana, pois aquele aprofundamento, sendo um aprofundamento conceptual, só pode ser realizado no sujeito. Deste modo, a existência do deus é devida e consiste na expressão, no modo de afirmação da subjectividade e do indivíduo. Podemos, portanto, dizer que, ao contrário do que acontece nas religiões orientais (hindu, egípcia, etc.) e ao contrário do que os exagerados personalistas querem que aconteça no cristianismo, não é o homem nem a natureza que aparecem como máscaras, personificações ou pessoas da divindade, mas são os deuses que se apresentam como personificações do homem que ainda se não conhece na totalidade da sua individual subjectividade.

Para melhor nos fazermos entender, vejamos como religiosamente se desenvolve a conceptualização da ideia de Justiça. A primeira apreensão desta ideia, corresponde a uma divindade ainda vaga e informe, Dike, que representa, como Nemesis para a igualdade, um nublado sentido do equilíbrio entre o bem e o mal e do desejo pela superioridade do bem. Numa segunda apreensão, encontra-se uma justiça imanente, no sentido de que todo o crime merece castigo; esta fase é representada pelas terríveis divindades subterrâneas, as Fúrias, as Euménides e as Erinias. Tal justiça apenas se refere ao castigo imediato de um crime directo, como são os atentados contra a natureza, os parricídios ou matricídios por exemplo, e limitando-se a isso logo a si mesma se nega pois tais crimes naturais são, por um lado, próprios do que é natural, como se vê na sucessiva e mútua destruição das espécies animais e vegetais, e por outro lado, cometido um, logo esse crime suscita outros que o vinguem. É isso que se exprime admiravelmente nas «Euménides» de Esquilo: Clitemnestra comete o maricídio, logo Orestes vinga o pai com o matricídio e só depois deste as Euménides querem vingar Clitemnestra em Orestes, fazendo assim a mesma justiça que este fizera mas pela qual é culpado. A negação que aqui está implícita conduz a uma nova fase do conceito de Justiça que que passa agora a ser atribuído a Apolo; agora apreendeu-se já que os actos humanos têm uma motivação espiritual que os justifica e legítima.

Quando, porém, o conceito de justiça alcança, assim, a sua plenitude, ele deixa de ser representado e expresso por uma divindade exterior. Agora o homem já sabe que, completado o conceito, a Justiça não está submetida a factores que lhe escapam, a indeterminações e contingências que, por se ignorarem, são alheias. Dentro de si, na sua subjectividade individual, o homem está de posse de todas as determinações. Tudo se passa entre ele e a realidade, e o deus idealizado, que estabelecia a mediação, torna-se dispensável e é dispensado.

A expressão desta total apreensão da justiça reside na «Antígona» de Sófocles, derradeira representação, definitiva anulação da interferência dos deuses nas acções dos homens. Os homens agem movidos por determinações subjectivas e individuais. Antígona não figura nem obedece aos

deuses gerais das relações naturais: é ela mesma que em si tem essas relações, é ela mesma que é irmã de Polínic e que só por ser irmã actua e se opõe a Creonte. Creonte, por sua vez, não figura os deuses de cidade, é também ele mesmo que é o soberano e aceitou a soberania, é sobre ele mesmo que cai toda a responsabilidade de salvaguardar os direitos dos cidadãos. Não há, sequer, entre Creonte e Antígona, um diferente conceito da justiça: ambos se compreendem, ambos sabem que é assim que um e outro têm de agir, que é assim que cada um deles agiria nas condições do outro. O que os separa e opõe é o facto de serem, eles mesmos, diferentes, não de representarem deuses diferentes. Todo o conflito reside pois na diferença e na oposição dos indivíduos.

Depois de Sófocles, a evolução das conceptualizações gregas está terminada e abre-se o grande período helénico de afirmação do pensamento livre: Sócrates dá a primacialidade à autognose, isto é, à consciência da subjectividade que se possui; Platão refuta a existência dos deuses criados pelos poetas e substitui o idealismo que eles representam pelo ideísmo ou seja pela ideia real fixada no conceito; Aristóteles, finalmente, restabelece a ideia da divindade, não como objectivação formal do ideal, mas como Ser Puro. Ser sem forma e sem modo mas susceptível de todas as manifestações, análogo ao que o ponto é para a infinidade do espaço, ao que o instante é para a eternidade do tempo, ao que um motor imóvel será para o movimento. O caminho fica pois aberto para a religião do real que é o cristianismo.

Quem assim atender à liberdade grega, isto é, ao pensamento livre dos gregos, livre porque é independente de deuses, de elementos naturais personificados ou de ideais personalizados, assim descobre como o individualismo corresponde à plenitude da subjectividade. Plenitude da subjectividade significa apenas que o sujeito está intrinsecamente definido, que intrinsecamente está de posse dos conceitos realizados que o dispensam de os objectivar para os conhecer, de atribuir a outrém, a algo de alheio, o que a si mesmo pertence. Chama-se individualidade ao homem actuante, cujos actos são movidos e motivados pela subjectividade plena.

★

Na individualidade e na personalidade, no indivíduo e na pessoa, na sua definição, oposição ou conciliação, se encontram as duas determinações humanistas com mais geral vigência e predominância na vida contemporânea. O desenvolvimento da antropologia, que desde Kant até à psicanálise se veio realizando no trânsito da fenomenologia à ontologia, contribuiu para aprofundar e consciencializar esses dois conceitos tão diferentes e essenciais à vida humana e às condições em que o homem vive. A preferência, mais ou menos visível mas sempre subjacente no pensamento político e na teoria estética, por um desses conceitos, determina não só a acção singular do político e a obra singular do artista como também a forma de política — democracia ou totalitarismo, liberalismo ou socialismo —, e o género de arte — romance ou teatro, poesia ou plástica —, que um e outro escolhem. Se só no político e no artista falamos é porque, sem concepção individualista ou personalista, não há consciência em política e em arte. Não há, por exemplo, teatro se o dramaturgo não souber que a personagem ou a pessoa é uma máscara subordinada ao indivíduo actuante; não há arte plástica, se o pintor ou o escultor não pensar que tudo quanto importa está na pessoa ou na figura extrínseca e visível. Só há, por exemplo, verdadeiro democratismo onde o indivíduo que há na pessoa menos importante tiver significado e valor político; só há corporativismo ou cooperativismo onde a política preferir a pessoa ao indivíduo, onde se tiver mais em conta aquilo que cada um faz do que aquilo que cada um é.

No predomínio actual do personalismo há motivos vários entre os quais não foi dos menos decisivos o medo que os próprios individualistas tiveram de aprofundar e extrair todas as consequências do individualismo que representavam. Na obliteração actual do individualismo há, assim, uma traição.

Não estará este nosso artigo estruturado no sentido da mais fácil divulgação. É que humildemente se propõe contribuir para despertar, nos mais profundamente interessados, o termo obliterado da relação pessoa e indivíduo sem a qual não há na existência colectiva — artística, cultural e política — as condições para a existência do homem.

ORLANDO VITORINO



SWISSAIR
EUROPA - AMÉRICA DO SUL - U. S. A. - PRÓXIMO ORIENTE

GOETHE

(Continuação da pág. 2)

que se exprime em imagens opostas, por paradoxos que avam o leitor à compreensão do conceito na luz do qual tal oposição se resolve e resolve, foi mal compreendido pelos seus vulgares imitadores que transferiram a expressão paradoxal para o campo da vulgar e contraditória sentimentalidade.

A transformação das imagens, a transformação dos elementos e o transformismo dos animais, foram profundamente estudados por Goethe que, com o seu vasto génio viu simultaneamente estes três aspectos do movimento que altera os diferentes seres.

Com efeito, para quem se dedique ao estudo da Botânica, é da maior utilidade e proveito a leitura atenta da «Metamorfose das Plantas». O interesse que Goethe punha na observação dos segredos ópticos evidencia-se na «teoria das cores». Deixou também curiosas observações sobre Meteorologia e as suas pesquisas sobre Anatomia comparada levaram-no à descoberta do osso intermaxilar no homem, o esfenóide, descoberta que arrastou à destruição da base de diferença que, entre o esqueleto humano e o dos outros mamíferos se supusera, até então, aí radicar. É certo que o descobridor a apelidou de infeliz, contudo inadiável descoberta.

A polémica travada entre Cuvier, fixista e preferindo a análise com método científico e Geoffroy de Saint-Hilaire mais inclinado ao transformismo, espírito intuitivo que, nas diversas formas com que a Natureza aparece, perseguia o princípio sintético, o princípio primordial, o arquétipo, teve, no seu decurso e nas diferentes fases que revestiu, o atento acompanhamento de Goethe que partilhava da opinião daquele último naturalista.

No capítulo IV do primeiro livro das «Afinidades Electivas» três dos personagens principais do romance, encetam uma conversa em que, das considerações sobre a Química, Carlota, Eduardo e o terceiro personagem, de quem não é dito o nome mas apenas a profissão, partem para precisões sobre as suas mútuas e futuras relações. A compreensão da psique humana pela simbologia química, justifica a Goethe pela boca de Eduardo que diz: «Aqui, para dizer a verdade, só se trata de terras e minerais, mas o homem é um verdadeiro Narciso e em tudo se vê reflectir».

Da força de coesão, isto é, da relação que um corpo tem consigo mesmo, seguem para as múltiplas e várias relações desse corpo com os outros. A mistura e a combinação são definidas de um modo preciso; enquanto que aquela se passa entre dois corpos não opostos em suas qualidades que, ao encontrarem-se, não perdem quaisquer das suas características próprias, como a água e o vinho, esta última só se compreende por uma relação triádica e alterante. Com efeito, dado o exemplo da água e do azeite, de mistura impossível, pela intervenção de um terceiro elemento, um alcali, unem-se os dois estreitamente para dar lugar a novo ser. É assim que, ao definir substâncias afins que seriam as que, em con-

ARTES SIMBÓLICAS

O enigma dos painéis

Por
AFONSO BOTELHO

O enigma histórico constitui o principal motivo da constante alteração de ser que representa o estudo cultural dos painéis.

Na verdade, o que se tem procurado no políptico de Nuno Gonçalves é afirmar que o que é, não é o que é. Transfere-se constantemente a identidade ontológica das figuras e dos símbolos para uma zona diversa daquela que se nos oferece mais imediatamente.

Mesmo para o critério da história documental, as tábuas raras foram analisadas como documento. Têm servido apenas para breve ponto de referência ao conhecimento exterior e à expectativa do papel decifrador.

Parece que estamos, porém, perante uma nova solução que se apoia num documento autêntico, isto é, num documento intencionalmente apresentado no próprio políptico. A leitura da suposta «torax» impunha-se aos historiadores e parecia incompreensível que Nuno Gonçalves, o pintor que tanto respeita o valor real das imagens e dos símbolos, tivesse, naquele caso, cedido tão facilmente a um decorativismo fingido.

Com esta nova leitura do Dr. Belard de Fonseca, o universalismo dos painéis ganhou um dos mais significativos cânones da cultura portuguesa. A relação com Sto. António vem completar a representação de uma sabedoria que muito deve àquele Santo, teólogo e filósofo.

Não é, contudo, a suposta «torax» o documento autêntico mais importante; outros indicam **certezas de facto** que ultrapassam um elemento do políptico e se referenciam com o significado da obra em si.

Por esta razão, e porque nenhum facto histórico ou documental vale a verdade de um argumento estético, é que nos devemos precaver contra a tirania do enigma, ganha à custa da expectativa em que nos colocaram os cultores da identificação dos painéis. Esta expectativa, aliás, vale para qualquer dos aspectos da nossa cultura actual e aproveita a receptividade que a educação positivista criou em várias gerações para o tipo de conhecimento literário.

Perceberá melhor o prejuízo da situação enigmática em que nos encontramos quem leu o último livro de Alvaro Ribeiro, «A Razão animada». Refiro-me ao capítulo da Tradição. Aí se discorre magistralmente sobre a linguagem e a subtil relação entre a boca e o ouvido; aí se evidenciam as causas sociais e culturais perturbadoras dessa relação subtil, que é afinal o próprio segredo do pensamento.

«Habitados ao exame de manuscritos e impressos, raros filósofos se encontram habilitados a relacionar a letra com o espírito, quando lhes falta a mediação da fala que nos é dada por tradição.»

O mesmo se poderia concluir da relação entre a imagem e a tradição. Raros são os teorizadores e críticos de arte que relacionam o símbolo com o espírito. Participando do hábito geral de conhecer por redução, diminuindo a natureza do objecto até ao nível do conhecimento empírico, tem a história de arte transformado a simbologia dos painéis numa enigmática de documentos.

Os enigmas, tanto como as fábulas e apólogos podem servir de mediação entre o conhecimento dos sentidos e a sabedoria espiritual, mas, autorizados por um excesso de alegorismo, ou por uma visão parmenediana do ser, podem também impedir o acesso ao verdadeiro significado do símbolo. As imagens criadas com um sentido transcendente, tornam-se, neste caso, referências visuais indecifráveis e indecifradas pelo último documento descoberto.

E o documento, por seu turno, sabe ao lugar do símbolo, ficando a leitura deste suplectiva da leitura daquele, quando a simbologia deve, por si, constituir expressão e comunicação próprias de indicações do espírito.

O enigma, se é secreto como a tradição, nunca se revelará completamente mas, tal como ela, dará um sentido gnoseológico e axiológico aos sinais visíveis ou auditivos da ciência e da arte.

Se é indecifrável, ou verdadeiramente enigmático, não só impede a natural elevação do conhecimento às causas finais, como até pode descer de atributo de linguagem a mera posição ou composição de objectos.

A transformação da existência cultural dos painéis em enigma histórico é um dos exemplos mais evidentes que possuímos para verificar a inversão de finalidades e naturezas no conhecimento.

Perde-se nele, como noutros casos, a intervenção desse princípio de **convergência amorosa**, pelo qual o objecto natural, oposto dialécticamente ao objecto com sentido (ao símbolo) acaba por servir o espírito e a sua sabedoria.

Este princípio, que se pode reconhecer como próprio da maneira de ser lusitana, sendo secreto ou misterioso, é anti-enigmático.

A nossa pintura primitiva, ocultando num aparente realismo a secreta conjugação dos seres naturais e a misteriosa revelação dos atributos diversos, não é enigmática, pois o enigma, mesmo quando permite que o nó se desfaga, não conjuga mas diverge, dá o conhecimento pela solidão.

Mal informado está, pois, quem considere esfíngica a figura velada e secreta de *Ecce Homo* da escola de Nuno Gonçalves.

A secreta do Cristo é o oposto figurativo da enigmática e devoradora estátua da esfinge. Com efeito, os mistérios divinos são fonte de Amor e no *Ecce Homo* está compreendido o amor que um povo pode dedicar ao mistério da Santíssima Trindade. Por detrás de Cristo, velado pelo arrependimento humano e pelo Amor Divino, já se pressente o consolador, o Espírito Santo.

A imaginação estética dos portugueses, nascida do sentimento da saudade, ou do **amor convergente**, voga sobre a fluidez da vida humana, por entre os escolhos da realidade concreta, e como não se queima no fogo do impossível, nem se afunda no enigma do ser, antes se cobre secretamente com o tempo e o espaço, liquefaz as imagens primitivas em entidades que ecoam o falar do espírito.

A visão transmuta-se em audição, o espaço em tradição oral.

PANORAMA ARQUITECTÓNICO PORTUGUÊS

Por
FERNANDO MORGADO

I — A propensão actual para reduzir o estudo e a discussão dos problemas das artes plásticas, ao âmbito irresponsável da cultura geral, tem trazido ao terreno controvérsias várias sobre estilos, escolas e autores, de pintura, escultura e arquitectura. O homem mediano actual, que possui no desporto e no cinema, os derivativos basilares da vida quotidiana, lança já as vistas para as artes — espectaculares, rítmicas ou plásticas — sentindo ser seu dever possuir opiniões e emitir juízos.

Sabe que existe um homem em França, chamado Picasso, ganhando fortunas a pintar quadros que ninguém entende; que os escultores de trapo ou de arame, têm audiência em todos canapés das salas de estar — e que os arquitectos modernos, fazem gaiolas de pássaros em grande escala, para substituição das boas e antigas habitações.

Há, evidentemente, quem veja um bem, neste interesse novo do homem mediano e o procure fomentar, não atentando sequer no facto de que não existe nele um mínimo de esforço honesto de formação ou informação, e que, portanto, é estultícia esperar deste estado de coisas, qualquer benefício para as artes, para os artistas ou para o público. A suficiência dos ignorantes, junta-se o dogmatismo dos tendenciosos, reduzindo-se todas as questões artísticas a meras controvérsias políticas, sociais ou religiosas e decidindo-se, de acordo com o critério do «gosto» próprio, sobre o que é bom ou o que é mau com o ávontade edificante de quem distribui prémios ou coloca rótulos.

Na arquitectura — porque arte viva — não há quem não petisque a parcela de crítica. A coisa bolee com todos, pois constrói os elementos úteis imprescindíveis: o abrigo, a defesa e o conforto — e raros são os que procuram nela algo mais elevado. O diálogo entre o arquitecto e o público, corresponde quase sempre, não a uma aspiração comum, mas, a um desajuste de interesses e critérios evidente.

Mesmo entre as entidades a que é costume chamar responsáveis, o panorama é idêntico, havendo ou não proporções a guardar. Se, como no dizer dum filósofo actual, compete aos organismos governativos a defesa e expansão do bem, da beleza e da verdade, somos à priori levados a concluir que, por razões implícitas, não tem interesse, dum maneira geral, aos governos vários do nosso país, o culto e a expansão da beleza — salvo em raros períodos de grandeza nacional, ou nos efémeros momentos de exaltação patriótica ou hospitaleira.

O descuro que se vota em Portugal, aos problema artísticos, está claramente expresso nos programas oficiais do ensino, que, dando a primazia à técnica, ao útil, considera de subalterna importância a iniciação estética nos cursos médios (liceais ou técnicos) e conserva em estado de abandono os próprios cursos especializados de belas-arts, dirigidos por programas reconhecidamente incompletos, servidos por corpos docentes insuficientes, funcionando em instalações inadequadas e provisórias, desde há muitos decénios. Para coroar a obra, uma reforma não isenta de deficiências,

aguarda há anos o momento de ser oficializada, para bem ou para mal.

II — De tudo isto, resulta que a formação dos artistas diplomados, pelas escolas de belas-arts, é necessariamente precária. Existe nelas, um ensino quase exclusivamente oficial, visto serem as cadeiras chamadas práticas, as que constituem os pontos angulares dos cursos, relegando para segundo plano, as disciplinas mais caracteristicamente de formação, aliás, de programação deficiente.

Não há uma cadeira de estética, nas escolas de belas-arts do país e o curso de História da Arte, onde se resumem friamente estilos e escolas, desde a antiguidade, com frequência não chega, por escassez de tempo, a cuidar da História da Arte em Portugal.

O aluno normal de arquitectura, é forçado, desde o primeiro ano, a preocupar-se com as cadeiras de carácter prático, oficial, e, mais do que nenhuma, com as cadeiras de matemáticas gerais (geometria descritiva, analítica e cálculo infinitesimal). Pretende-se, ao que parece, formar técnicos, esquecendo-se que a Arquitectura é um complexo artístico, onde a técnica é acessória e evolutiva, e como todas as técnicas, susceptível dum aprendizagem extra-escolar, mais do que escolar.

O divórcio, inconsequente ou forçado, da arquitectura com a pintura e a escultura, que nos surge completamente estruturado na aludida reforma do ensino de belas-arts, é índice claro da incompreensão e descuro do problema das artes-plásticas em Portugal.

(Continua na pág. 15)

A Estética de Cândido da Costa Pinto



«O Fado» — Óleo de Cândido da Costa Pinto

Depois da geração de Almada, a pintura portuguesa não encontrou outro artista que, como Cândido da Costa Pinto, tão consciente fosse da estética que preside à realização artística.

Neste aspecto, e sem juízos ou considerações valorativas ou apreciativas da obra daqueles artistas que se limitam à determinação da arte como coisa que se faz, só Costa Pinto se apresenta em condições de prolongar o esforço estético que, nele e em Almada, se pode dizer único na história da arte portuguesa. Sobre isto, Costa Pinto reúne qualidades plásticas que o impõem como o pintor formalmente mais seguro. Mas devido a isso, a sua obra não tem tido a valorização que implica e merece. Na facilidade teozante do articulismo jornalístico e depois da opinião generalizada e corrente, inadvertidamente se cai no erro de considerar a estética como uma produção de artistas e pensadores só estrangeiros, que os artistas portugueses têm de se limitar a seguir e a exemplificar nas suas obras. É significativo, por exemplo, que de tantos artigos que surgem tão frequentemente nas nossas revistas e páginas literárias sobre a estética da arte estrangeira, nenhum tenha sido dedicado à obra de Almada Negreiros; não digamos já à obra plástica deste consagrado artista, mas à obra estética que tem espalhado em livros e arti-

(Continua na pág. 15)