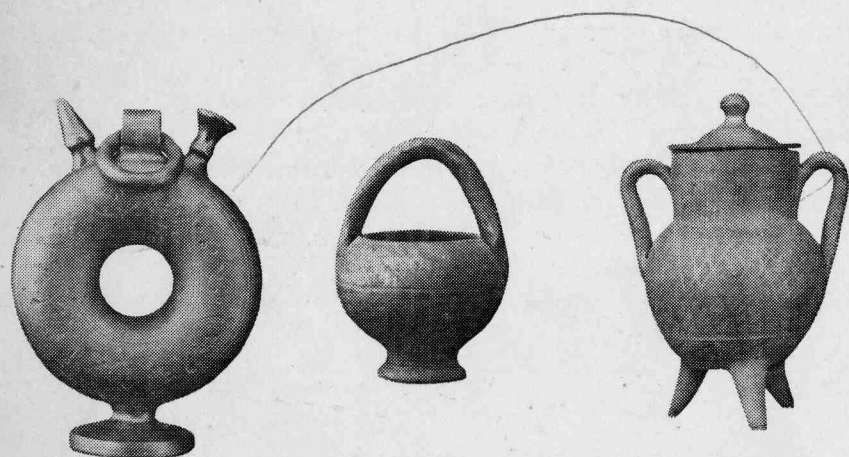
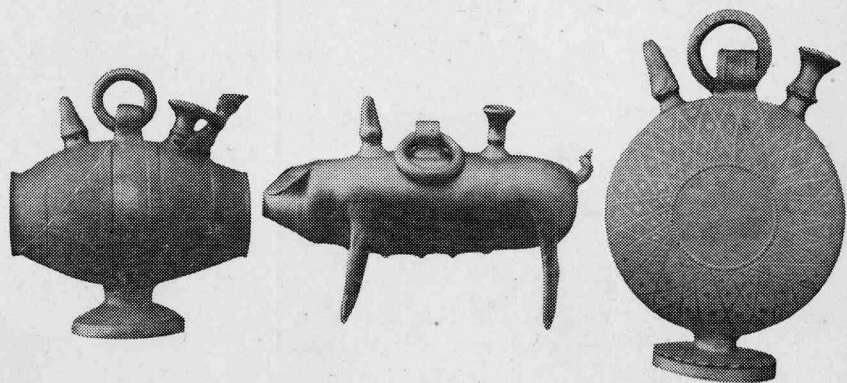


SETENTRIÃO

CULTURA E ARTE



SOBRE A NECESSIDADE DE NÚ- CLEOS CULTURAIS ACTIVOS NA PROVÍNCIA

Por *Eurico Figueiredo*

Uma necessidade que se vem tornando urgente é a criação de núcleos culturais, dispersos pela província, que contribuam para a melhoria do nível intelectual do nosso povo.

O baixo nível ainda existente, que por exemplo se manifesta no pequeno poder criador das nossas elites, levanta com acuidade o problema da necessidade de se iniciar uma larga campanha, que complete as iniciativas existentes e origine, onde esses interesses se não manifestem, um movimento vivificador, capaz de incrementar, em largas camadas da população, interesses culturais capazes.

Não podemos desligar qualquer actividade especifica de outros condicionamentos existentes, sendo critério totalmente desligado das realidades tentar resolver estes problemas sem se acelerar a campanha de melhoria das condições económicas e de saúde existentes no nosso país.

Não é meu interesse, neste artigo, falar destes problemas, assim como não me vou prender com problemas de ensino, que aliás não posso deixar de notar pela estreitíssima ligação que têm com a possibilidade de êxito desses núcleos a que me vou referir.

Qualquer embrião de actividade cultural com carácter regionalista,

não pode esquecer o dualismo de cultura radicado nas nossas sociedades, procurando focar esse aspecto, e acima de tudo integrá-lo, para possibilitar o aparecimento de verdadeiras culturas regionais, com possibilidade de projecção universal.

Refiro-me à existência duma cultura universitária ligada às elites actuaes que iniciarão esses núcleos. As características regionais de raiz popular, possibilitarão uma actividade a todos os títulos necessária, como seja a de desenvolver, procurando não desvirtuar, e ainda a de estudar seriamente as manifestações artísticas, para assim proporcionar o aparecimento de folcloristas portugueses bem estruturados e não notarmos mais com tristeza, como no caso em questão, que sejam estrangeiros; como Giacommetti e Kini Shindler, dos mais interessados pela música regional transmontana. (Cumpra aqui lembrar o trabalho de, além de outros, P.^o Firmino Martins, Rebelo Bonito e Lopes Graça, tendo este, no Côro de Amadores de Música, realizado o meritório trabalho de divulgação da música regional transmontana).

O povo transmontano foi levado por condicionamentos ambientais (sociais, geográficos, étnicos e de integração de elementos religiosos católicos, pagãos, árabes etc.), a uma actividade cultural específica que pouco a pouco se tem perdido, desvirtuado—em parte, devido a um pseudo-intelectualismo não preocupado com a autenticidade das manifestações artísticas populares, mas apenas com os aspectos mais superficiais e alienáveis desta; em parte, a uma deficiente organização dos meios de informação (rádio, televisão, etc.), e a uma deficiente estruturação cultural do nosso povo, que o leva a assimilar todas as manifestações duma cultura medíocre que se está a desenvolver assustadoramente nas nossas sociedades.

Um imenso número de intelectuais, como Bartok, Malraux, etc., etc., tem colocado as culturas populares em pé de igualdade com as culturas desenvolvidas pelas elites europeias.

Não me cumpre aqui defender esta tese. Independentemente da origem destas culturas, da ligação destas, com as elites, primeiro aristocráticas, depois burguesas, e de outros problemas que estão ligados à chamada arte popular, interessa que esta apresente características de originalidade e autenticidade, que por si só bastam para que seja conservada e desenvolvida, como ainda, que, pelas suas características de simplicidade e realismo, possa vir a auxiliar a revivificação duma cultura que levou ao máximo grau o maneirismo e o subjectivismo, como se deu com a actual cultura europeia,—fenómeno de revivificação que já se tem dado noutras épocas e civilizações.

A par desta actividade, já por si meritória, cumpre a esses núcleos

culturais trazer, junto da população da província, uma cultura universalizada, para uma maior valorização humana.

Também, neste tipo de integração, não se devem descurar as características culturais próprias do povo português. Assim, no caso da música, cuja força se manifesta na riqueza do folclore e na criação de inúmeras bandas, tem interesse a formação de corais de divulgação da música regional, assim como um maior número de ranchos regionais.

Penso ser possível um grande interesse pelo teatro, dada a existência no nosso povo, desde tempos imemoriais, de actividades afins a esta arte. Ainda agora, nas aldeias aparecem grupos de teatro (comédias, entremezes), sendo trabalho muito útil uma recolha de todas as manifestações do teatro popular português. É de louvar o interesse do C. I. T. A. C. com vista a esta actividade.

Contudo, acreditar que unicamente através duma cultura popular se pode levar o povo português a uma compreensão de todos os problemas culturais actuais, é demasiado ingénuo para que alguém o acredite. Seria pois necessário possibilitar a todas as camadas da população o contacto com a grande literatura, através de bibliotecas mais actualizadas, bibliotecas itinerantes; com a pintura, através de exposições itinerantes etc.

(As peregrinações populares aos murais de Siqueira e Orosco, no México, são elucidativas das possibilidades de comunicação desta arte).

Aqui, aparece o cinema com uma importância superior a qualquer outra manifestação artística, dada a possibilidade de contacto do grande público com o bom cinema, e a facilidade de compreensão da temática apresentada por esta arte.

É desolador notar que o cinema conhecido pelo nosso povo, além de ser duma tremenda mediocridade, o deforma em toda a sua situação moral. O vício, o crime, a violência, a desonestidade, são os temas mais assimiláveis através do cinema que lhe é dado conhecer.

Torna-se apavorante apercebermo-nos da capacidade de deformação proporcionada pelo mau cinema exibido nas nossas cidades e vilas (como entusiasmo notar a capacidade de «formar» através do bom cinema), favorecendo apenas notórios interesses comerciais.

É pois, urgentíssimo o desenvolvimento do movimento cineclubista por todo o país, para desta maneira poder ser dado a conhecer a todo o público o verdadeiro cinema artístico.

Seria um óptimo trabalho para esses núcleos regionais a formação dum maior número de cineclubes do que os já existentes no país.

Todo este trabalho pode ser tentado desde que se crie uma maior responsabilização das elites universitárias.

Para isso torna-se necessário vencer o cepticismo dessas mesmas elites, já por si manifestando uma debilidade intelectual ou a justificação para uma quietude comodista ou ainda um critério de análise não realista e por isso capaz de conduzir a situações erróneas.

Um dos processos que, a meu ver, podem tornar a acção mais possivelmente eficaz é tentar que os organismos já existentes e com estatutos próprios (clubes desportivos, clubes recreativos e só na imaginação culturais, sindicatos etc.), procurem por si desenvolver uma actividade cultural suficiente.

Assim, são os seguintes os pontos que penso importantes, e que nós, fundadores desta revista, vamos tentar realizar:

1 — Recolha de objectos artísticos dispersos pela província, procurando que os museus regionais adquiram os de maior valor.

2 — Recolha do folclore regional transmontano e duriense.

3 — Protecção e incremento comercial dos núcleos de cerâmica popular presentemente em decadência, como por exemplo a indústria de barros pretos de Bisalhães.

4 — Formação de grupos corais de divulgação da música regional, se possível ainda não conhecida e resultante das ditas recolhas.

5 — Formação de cineclubes.

6 — Formação de grupos de teatros.

7 — Procurar realizar curtas metragens que visarão captar o povo transmontano e duriense, nas suas formas de actividade com maior interesse documental.

8 — Formação de ranchos folclóricos.

9 — Incrementar o aparecimento de bibliotecas fixas e itinerantes.

10 — Exposições itinerantes.

11 — Revistas regionais.

É por esta última iniciativa que vamos começar. Depreende-se que assim seja, dado que através dela poderemos defender todos os nossos pontos de vista.

Torna-se necessária uma certa estruturação teórica das actividades, para que, dada a falta de experiência de todos nós, em iniciativas do género, se não caia numa acção dispersa e alicerçada unicamente no improvisado.

Procuraremos dar-lhe um carácter regionalista do tipo atrás defendido, abrindo contudo a revista a todos os colaboradores de idoneidade inte-

(Continua na 39.ª página)

A FUNÇÃO DA POESIA

POR *António Cabral*

O que verdadeiramente deve entender-se por poesia não é própria-mente uma coisa, independente de tudo o mais, mas está nas coisas quer reais quer imaginárias — como nas acções, sentimentos etc. — (aqui refiro-me à poesia objectivamente considerada) ou descobre-se ⁽¹⁾ nessas mesmas coisas — acções, sentimentos — (poesia subjectivamente considerada). Tomar a poesia por um absoluto é um absurdo que nos conduz à sua negação. Se não, vejamos:

O poeta, o que especificadamente se entende como tal, serve-se fatalmente de palavras. Ora as palavras são, acima de tudo, veículos de ideias que referem o que entra no âmbito das nossas faculdades cognitivas, mais ou menos impressionadas e segundo a colaboração mais ou menos viva doutras faculdades. Desde logo, temos de assentar em que o poeta, ao servir-se das palavras, há-de fixar os objectos com elas relacionados. Intentar o contrário corresponde ao perigoso desconhecimento da fenomenologia do acto cognitivo e emocional e ao equivalente processo de expressão por meio da linguagem. É o mesmo que servir-se dum meio, que previamente se compreendia como meio apenas, e terminar por declará-lo um fim. É estar a dizer sem nada dizer. É o absurdo.

Aquela poesia que se serve exclusivamente da palavra como palavra, isto é, como uma nova realidade, sem o nexo que necessariamente se lhe atribui, é uma autêntica mistificação. Há quem afirme que o ritmo, a prosódia, as relações imprevistas, como a evocação de algo que está fora do alcance das palavras, se as tivermos apenas como meios de expressão limitada, constituem um legítimo motivo de efeitos artísticos que pode muito bem isolar-se doutros motivos já excessivamente banais. É esta uma estética que arranca, entre outros, de Mallarmé («Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire,

achève cet isolement de la parole...»); de Verlaine («De la musique avant toute chose») e de Rimbaud que na sua «alchimie du verbe» afirma: «Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel...» e que, em carta a Georges Izambard, confessa: «Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*... Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens». Não poderá negar-se que Rimbaud, por exemplo, que já morreu em 1891, fosse um grande e revolucionário poeta e tanto maior quanto mais revolucionário. Todo o espírito poético verdadeiramente moderno tem nele uma raiz, incluindo o surrealismo, seja ele bretoniano puro ou não. O que me parece é que Rimbaud não é, só ele, a Poesia, e as suas descobertas serão tanto mais vantajosas quanto menos exageradas e quanto mais aplicadas a uma poesia decididamente séria. Habituar-se, por regra, à alucinação, trocar os sentidos das palavras, ou, segundo certo purismo poético em voga, ver nestas simples elementos incantatórios, sem atender ao que, por convenção, devem exprimir, é uma fuga ao são realismo de que nós, em todos os tempos e latitudes, temos inegável necessidade. Escreveu muito bem Jean Grosjean; «La parole. c'est fait pour dire ce qui va sans dire et non pour mettre en transe». Por outro lado, os efeitos sónicos, rítmicos e indirectamente evocativos poderão obter-se, com a tal pureza que se pretende, através doutras artes, como a música e a pintura, e talvez com maior felicidade. Juntar palavras, sem um mínimo de respeito pelas regras da sintaxe, rebuscando-as «au gré du vent», jogando-as, muitas vezes, como num jogo de disparates, não será abusar da paciência dos leitores? Porque não se chama a isso o decente nome de experiência? Já ouvi chamar-lhe sub-poesia e anti-poesia. Vá lá!

Mas há uma outra espécie de poesia que, se é infinitamente mais aceitável, briga também com a sempre necessária seriedade, ao menos na medida em que exclui estéticas que, não se lhe opondo totalmente, a transcendem. O que esta poesia seja explica-se suficientemente em duas citações, Richards: «O que importa num poema não é *nunca* ⁽²⁾ o que diz, senão o que *é*». ⁽³⁾ Ramos Rosa: «Seja porém qual for a experiência — a de Villon, Rimbaud, Whitman, Camões, António Nobre ou a de Fernando Pessoa — *não é legítimo tirar outra lição daí* ⁽²⁾ que não seja a de que o grande valor dessa poesia reside não no que nos diz ou explica sobre a condição humana, não nas ideias, crenças ou atitudes que propõe, mas em nos tornar presentes (sic) essa mesma condição fundamental, possibilitando a cada leitor o acto de recriação poética». ⁽⁴⁾ É claro que tal concepção não parte de Rimbaud, pois é tão velha como a poesia. Já nos primórdios da era cristã, Rajasekhara que, em muitos passos, se manifesta curiosamente realista, diz

peremptórios e portadores do que poderia chamar-se ignorância ou, vá lá, falta de atenção à génese e função da poesia. Já o velho Horácio sentenciava que «a poesia quer instruir ou agradar; por vezes o seu objecto é agradar e instruir ao mesmo tempo». Esta palavra instruir, no que significa de comunicação de ideias e proposição de atitudes, desagrada a muitos críticos habituados a relegar a instrução para os compêndios de religião, moral, filosofia etc. Repugna-lhes encontrar num poema algo mais do que a oportunidade de serenar o espírito e ir nas asas duma euforia palavristica e imagética. Assim é, de facto. É, mas não devia ser. Ponha-se já de parte o que mais claramente se considera poesia didáctica (que existe) e analise-se a outra questão, a daquela poesia que visa ⁽⁸⁾ não só o deleite mas também o aprofundamento, ou simples tratamento, dum tema que, por sua natureza, venha a constituir uma situação comunicativa:

Um poema assenta necessariamente em palavras. Disto não podemos fugir. E o que é a palavra? Inicialmente, um meio transmissor. Ora quem transmite, transmite alguma coisa. Daí, o leitor percepção fatalmente, um objecto determinado. Suponho que até aqui há muita gente de acordo. O cavalo de batalha vem agora. Deve o objecto percebido referir-se unicamente à sua qualidade de ingrediente estético ou pode ainda projectar-se no espírito do leitor, como do seu «descobridor», proporcionando uma atitude para além da estética? Por mim não duvido da completa legitimidade da segunda parte da alternativa. O profeta David, Walt Whitman, Paul Claudel, Neruda, para citar personalidades vincadas, embora antitéticas, sob muitos aspectos, não deixam de ser extraordinários poetas, pelo simples facto de as suas obras intentarem mais do que a pura poesia. Que aconteceria, se fosse possível calar neles a ressonância ideológico-humana? Talvez isto: depararíamos com páginas eventualmente belas, mas duma beleza que os não tornaria mais do que poetas de segunda ordem. Sirvamo-nos do exemplo de Whitman, referindo dois dos seus poemas mais célebres: «Eu canto o Eu» (Dedicatórias) e «Eu sei que me têm acusado» (Calamus). O primeiro termina assim: «O Homem Moderno, eis o que eu canto». E o segundo diz ⁽⁹⁾ no terceiro e último versos: «Eu quero somente estabelecer (...) A instituição do terno amor dos camaradas». Pergunta-se: é lícito interpretar os poemas em causa, sem nos debruçarmos na admirável lição de fraternidade que deles dimana, fazendo-a percorrer-nos, se possível, até à última fibra? Não será matar a poesia cingirmo-nos, em tal caso, a uma pura fruição estética? Queiramos ou não, Whitman, como David, Claudel, Neruda e outros, são mais poetas de atitudes, e atitudes actuates, do que amantes duma beleza artística remetida a um exclusivismo que pode ser inumano. Certo que ninguém por força da poesia, está obrigado a subme-

ter-se à insinuação de tais atitudes. Aprofundar essas atitudes, estudá-las mesmo, é que é válido, tanto do lado do poeta como do leitor. A vivência poética adquire assim mais riqueza. O ouro é mais precioso se entrar na constituição dum objecto de arte do que se se conservar em simples barra. O mesmo acontece com a poesia. O esteticismo não é apanágio de grandes poetas. Com Vicente Gaos, ⁽¹⁰⁾ creio que a «posición del «esteta», del adorador del arte, ha sido típica siempre del que, con toda exactitud, podríamos llamar «poeta menor». V. G. acrescenta: «No es de extrañar que, en efecto, muchos de esos poetas se hayan dirigido deliberadamente a una minoría».

Finalmente, não são os poetas, em geral, que fazem a «poesia pura». Os críticos é que a vêem, muitas vezes, onde ela não está. Digno de registo é ainda um jeito muito peculiar a certos nossos intelectuais da arte: o de fazer ouvidos de mercador (do mal, o menos!) a tudo o que não entra na esfera de tal purismo. Razão tinha Rilke quando, na terceira carta dirigida ao seu «caro senhor Kappus», ensinou: «As obras de arte são de uma solidão infinita: para as abordar, nada pior do que a crítica». Ai de mim!

(1) — No processo de descoberta e sobretudo na imediata reacção a essa descoberta, a idiossincrasia pessoal é evidentemente regulada e purificada pela sensibilidade e inteligência; de contrário, ficar-nos-ia uma massa informe de reacções psíquicas. Ai se define o poeta: do exprimir-se por meio de palavras a não se exprimir vai a distância que existe entre o que fala ou escreve e o que não fala ou não escreve.

(2) — Itálico meu.

(3) — Cit. por T. S. Eliot, em «The Use of Poetry and the Use of Criticism», Introdução.

(4) — Diário de Notícias de 28-9-61.

(5) — É significativo o título do livro, de Georges Duhamel, «L'Homme en tête» (1909).

(6) — Henri Clouard, Histoire de la Littérature Française.

(7) — Deleite sob o aspecto artístico que não exclui, por exemplo, o terror.

(8) — O que não significa intenção do poeta mas urgência do poema, a que o seu autor pode, às vezes, estar alheio.

(9) — Poder-se-á afirmar aqui que o poema vale só pelo que é e não, também, pelo que diz? Quer-me parecer que isso é a completa negação do poema como tal, pois ele constitui um todo inconsútil em que a harmonia e o ritmo interior são dados pela perfeita conjugação do conteúdo temático, dos valores próprios das palavras (sobretudo na língua original) e sua integração no mesmo todo, determinando até o fenómeno a que pode dar-se o nome de transcensão. É interessante observar como certos críticos, propugnando a transcensão da palavra, na pegada de Mallarmé, tanto se esforçam por lhe neutralizar a significação ideológica comum. Precisando a palavra dum apoio, inventam-lhe um novo *real* que logicamente terá de ser o *surreal*. Em suma, regresso ao idealismo romântico de boa cepa, ainda que por outro caminho e debaixo doutro aspecto.

(10) — Prefácio à tradução espanhola dos «Four Quartets», de Eliot, col. Adonais.

FOME DE PÃO E TERRA

Fome de pão e terra,
ó boca nas raízes,
amargo dissabor
de fruto inacabado!
Só a flor nos sustém
o gosto insatisfeito,
em cada ano morto
e renovado.

Ê X O D O

Para trás é o fogo na cidade;
é ficarmos de pedra no caminho.
Para trás não há pontes,
o rio não tem margens
e as águas abandonam nos ciprestes
o cabelo dos náufragos.

Partiremos no tempo
além das horas fátuas.
Iremos de mãos brancas como círios
no negrume das noites por abrir,
lá onde o nosso cântico liberte
o sono das estátuas.

PEÇO A PAZ

a Virgílio Ferreira

Peço a paz
e o silêncio

A paz dos frutos e o silêncio
da sua semente
abrindo-se ao vento

Peço a paz
e meus pulsos traçam
na chuva
um rosto e um pão

Peço
a paz
silenciosamente
como quem reza
como quem respira

Peço a paz e o silêncio
a paz e um deus de sol
em cada ovo aberto
aos passos leves da morte

A paz peço
a paz apenas
um sabor a estrelas nos calos das mãos
uma língua sensível à relva do vinho
a paz clara
a paz quotidiada
dos gestos que nos cobrem
de lama e de sol

Peço a paz
e o
silêncio.

Casimiro de Brito

O HOMEM QUE QUEIMOU O DINHEIRO

Conto por *João de Araújo Correia*

— Se soubesse o dia em que morria, queimava o dinheiro... Mil contos, que juntei a pouco e pouco, nota sobre nota. Queimava-o! Ninguém se havia de regalar com ele. Súcia de malandros! Eu a tirá-lo à boca, e eles a gastar, a estroinear... Pois, não foste! Elas até já usam *permanente*. E eles? De relógio de pulso... Uns fidalgos! Uns filhos do que eu agora não digo... Vão ao tasco, se vão, mas, já nem bebem vinho... E' cerveja. Eu dou-lhes a cerveja... Hei-de queimar o dinheiro, assim eu saiba o dia em que morro. Hei-de queimar o dinheiro!

A filha, que era uma ana-zefa picada das bexigas, negra e humilde como um tição, ouvia-o do seu cubículo, durante a noite, mas, percebia-o tanto como se ouvisse música. A's vezes, de entre mantas, perguntava:

— Que está para aí a baldoar? Se dormisse...

— Cala-te, burra! Dorme tu, que é o que sabes fazer, minha burra!

Era a filha mais nova. Não casara, porque, quem queria aquilo? Ficara no mundo para calço do pai e da panela do caldo. Era uma sombra de sombra.

O pai não podia dormir. Desde que envelhecera, não podia dormir. Pensava no seu dinheiro, no que lhe custara a ganhar e a forrar, nota sobre nota, até perfazer o bolo de mil contos. E tinha-os ali, num cofre de segredo, que lhe custara no Porto uma boa maquia. Deixá-lo! Metera-o na parede com as próprias unhas, por trás de um velho armário.

Aquele cofre não era cofre. Eram as suas sete quintas. Não queria dinheiro em bancos, demónio, que podem falir. Não queria dinheiro em propriedades rústicas, em vinhas que uma trovoada arrasa. Queria-o ali, naquele cofre de segredo, coisa rica, para o ver e contar quando quisesse.

Tinha-o acamado aos poucos, de mês a mês, renda sobre renda de casebres alugados a trabalhadores, contínuos, oficiais de diligências. Era o senhorio do bairro. Mas, irrisório... De todas as suas casas, umas melhores, outras piores, a mais reles de todas, senhores, era a enxovia onde, morava. Ninguém lhe pegaria por dez escudos mensais.

Tinha sido matula competente num armazém de vinhos generosos. Mas, não bebia... Poupava o fígado e o dinheiro da fêria para o que desse e viesse. Ia forrando o seu vintém e deitando os seus cálculos. Compraria casinhas pobres para alugar a pobres como ele. Foi assim que juntou, nota sobre nota, aquela queijadinha de mil contos, bonita em qualquer parte, quanto mais naquele bairro de labrostes e empregados de baixa categoria.

A' medida que foi enriquecendo, foi embirrando com a família. Fez da mulher rodilha escura, uma escrava que sustentava com rabos de sardinha. Casou as filhas sem dote. Zangava-se com elas mal começavam a namorar, para lhes não dar um chavo no dia do casamento. E os netos? Nunca lhes deu um rebubaço. Nem para eles olhava para os assoar. Genros, nem à porta os queria... Fossem trabalhar, súcia de malandros! Noras, nem as conhecia... Diz que é minha nora, não sei.

Quando a mulher, ao regressar da fonte com um caneco de almude sobre a cabeça branca, pôs o pé na soleira e caiu morta, que alívio! Não fez despesa nenhuma, Queixava-se de tudo, mas, não chegou a ir ao doutor. Morreu sem tomar uma pílula.

Substituiu-a, na lida da casa, a filha mais nova, que não casara, porque ninguém a queria. Era uma pateta, uma simplória...

— Vossemecê não dorme... Que é que lhe doi?

— Cala-te, burro! Que é que tens com isso?

Não tinha nada. Punha-se a cantarolar uma cantiga que aprendera em pequerricha.

O antigo matula dava o seu passeio pela estrada larga, aberta entre vinhedos que sobem até o céu e descem até o rio. Mas, não fazia caso de tais bonitezas. Passeava para se distrair de guardar o dinheiro? Não o conseguia. Mal olhava para quem passava, respondia à salvação por entre dentes. Paisagem, para ele, era a ramadinha do seu quinteiro, antecâmara do seu cofre.

Nesta ocupada ociosidade, viveu os derradeiros anos. Até que um dia se sentiu doente, apertos no coração. sufocações, tosse esquisita. Seria já a morte? Começou então, pouco a pouco, o monólogo nocturno. Se soubesse o dia em que morria, queimava o dinheiro...

Nem filhos, nem filhas, nem genros, nem noras, nem netos, nem netas, lhe haviam de pôr a vista em cima. Condenados!

Tanto quis saber o dia em que morria, que chamou o médico, o Cerejo, duro e cortante como faca de mato. Só ele lhe diria a verdade, o desenganaria, se ainda tivesse ilusões de vida. Chamou-o! Pediu-lhe que o escutasse bem escutado e lhe dissesse se estava para muito se para pouco tempo. E pagaria o que fosse.

No fim do exame, diz-lhe o Cerejo: trata da alma, que o corpo está pronto. Quem andou não tem para andar. Vais agora, e eu vou logo. Somos da mesma idade, andámos juntos na escola. Um de nós havia de ir primeiro. E agora, menino, paga-me a visita, que és mais rico do que eu. Não o gastaste...

— Da melhor vontade, senhor doutor. Aqui tem. E obrigado pela franqueza com que me falou.

Mal o souberam em artigo de morte, filhos e filhas, genros e noras, netos e netas começaram a acudir ao tugúrio. Correu-os!

— Vindes ao cheiro do bago? Heis-devê-lo por um óculo! Se quereis, fazei como eu! Forrai-o! Sois uns gastadores! Ide-vos embora!

Todos se retiraram, pensando que o velho, como lhe chamava, tinha o dinheiro escondido para, depois de morto, os obrigar a procurá-lo, suando de ansiedade. Partida de morto calculado a vivos dissipadores. Mas, nada disso... O pensamento do velho era mais profundo.

— Agora sei quando morro... Mais dia menos dia... Disse-mo o Dr. Cerejo, que andou comigo na escola. Paguei-lhe para me desenganar. E bem me desenganou, com aquela cara de ferro. Foi como se me dissesse: queima o dinheiro, rapaz! — Fique sossegado, que eu queimo-o! Tão certo como eu ser o Augusto, por alcunha o *Poupa-o-Pão*. Hei-de queimá-lo, com seiscentos diabos.

— O' meu pai, *esteje* calado!

— Calado! Cala-te, mas é tu, minha burra!

A' terceira noite de falario, decidiu-se à operação. Ergueu-se da cama, acendeu a candeia, desviou o armário, abriu o cofre, varreu o lar e queimou sobre ele, um por um, os maços de dinheiro. Não os queimou todos, porque tombou exausto aí por altura dos oitocentos contos.

CINEMA

1.^A S E Q U Ê N C I A

Por *Calral Pinto*

1 — «O cinema é o ponto de confluência da evolução de outras formas que por si próprias foram criando a necessidade de uma nova via que lhes alargasse as perspectivas e as colocasse, cada vez mais, à medida do homem, e por outro lado, o seu nascimento é directamente ditado pelo progresso das técnicas». Era historicamente inevitável o surgimento de um novo processo de arte de extensão popular e linguagem universal. «Com efeito, trata-se de uma técnica de expressão, de uma linguagem que até por analfabetos pode ser entendida, com vantagem de ser a primeira e única linguagem efectivamente universal, cujas características constitutivas a tornam o primeiro meio poderoso para a cultura das massas, um dos problemas mais importantes que urge solucionar» (Manuel de Azevedo). Por isso Maiakovski disse: «O triunfo do cinema está garantido, porque ele não é mais do que a conclusão lógica de toda a arte moderna». Noutro lado, destacando o valor importante do cinema, o poeta acrescentou: «Para vós o cinema é um espectáculo, para mim é quase uma filosofia do Universo».

2 — A discussão sobre se o cinema é um simples processo técnico é concluída com logicidade pela observação inexpugnável de haver no filme um factor comum às restantes artes: emoção estética. O problema se surge é pela complexidade da técnica, incontestavelmente maior do que em qualquer outro meio de expressão artística e também por ser uma arte que exige da sua realização a colaboração de vários elementos: realizador, operadores, actores, técnicos, argu-

mentistas. Guido Calogero é de opinião, no entanto, ser o realizador «o verdadeiro autor, o poeta desta assemântica sinfonia de imagens». De resto, é incongruente a crítica a qualquer obra de arte pela crítica especificada dos processos técnicos: «o problema do meio, considerado por si só, não existe e não pode nunca existir em crítica: que coisa nos diria sobre uma estátua a qualidade do mármore — e só esta, de uma pintura a qualidade material das cores adaptadas? (...) O que nos pode dizer sobre um filme, e também sobre o filme em geral, a análise decomponente da sua matéria — ou pior, a verificação levada a cabo com competência de físico — através dos processos mecânicos que foram necessários para chegar a um determinado efeito?» Em um prefácio a «Cinematógrafo» de Luigi Chiarini, escrevia o filósofo Gentile: «o problema estético do cinema, por derivar do emprego de uma técnica que contém elementos mecânicos, é o problema de todas as artes; e também neste caso o problema se resolve superando ou anulando a técnica, isto é, resolve-se no espectáculo em que o espectador já não veja nada do mecanismo com que foi produzido».

3 — Ilacionado unânimemente ser o cinema uma arte com as mesmas prerrogativas de outra qualquer, trata-se de inseri-lo dentro de uma estética, o que traz em discussão inevitável a porfia pelo «específico filmico», isto é, se se deve considerá-lo como uma arte figurativa, literária ou plástica e conforme os pontos de vista criar uma base de orientação para uma crítica cinematográfica. Poudovkine considera o primeiro plano e a montagem dos «específicos filmicos», o mesmo que dizer, os dois princípios estéticos primários em que se fundamenta o cinema como arte. Bela Balazs acrescenta o enquadramento que equivale ao estilo: «o estilo da imagem dá-lho o enquadramento». Canudo define o cinema como arte plástica em movimento, sendo portanto o dinamismo da imagem o seu específico. Fubini é decisivo na conclusão do problema insaciável: «O problema da crítica cinematográfica não difere do das outras artes, pelo simples motivo de não existir um específico filmico. Creio mesmo que, se os críticos, cinematográficos considerassem atentamente o que se escreveu nos outros campos, aperceber-se-iam mais cedo ou mais tarde, de que muitos dos seus problemas já foram discutidos e resolvidos, há pouco tempo ou, sobretudo, no passado». A teoria cinematográfica — conclui Aristarco — insere-se na estética geral e destina-se a seguir-lhe o desenvolvimento».

4 — Hauser explica a grande popularidade do cinema por a sua

linguagem não ter ainda adquirido maturidade. Trata-se, com efeito de uma arte recentíssima a cujos primeiros passos quase assistimos. Eis a sua exposição: «Só pode ser popular uma arte jovem, pois qualquer arte amadurecida exige, para ser compreendida, o conhecimento dos estádios anteriores e ultrapassados do seu desenvolvimento. Daí se poderiam formar os melhores auspícios para o filme, se não se soubesse que tal compreensão é apenas consequência de uma espécie de infância paradisíaca que se repete cada vez que surge uma arte nova: talvez já a próxima não compreenda todos os meios expressivos do filme e produzir-se-á de certo também aqui, mais cedo ou mais tarde, a separação entre iniciados e profanos». A cisão, inevitável, segundo Hauser, entre iniciados e profanos, dá-se concomitantemente à evolução dos processos formais que não transmitem directamente o conteúdo filmico. «Compreender uma arte significa penetrar na correspondência entre os seus elementos formais e de conteúdo... mas a falta de compreensão não impede de modo absoluto que a aceitem, embora não pelo seu valor estético. O êxito é para esses estratos populares, determinado por critérios estranhos à qualidade: a sua reacção não se baseia no valor artístico mas na impressão de se sentirem consolados ou perturbados no seu âmbito pessoal. E' natural que sejam sensíveis também ao valor artístico quando este lhes for apresentado de modo adequado, isto é, mediante um tema que saiba atraí-los». (Guidi Aristarco).

5 — Será conveniente definir antes de tudo «esses estratos populares» de que Aristarco fala, referindo-se ao público do cinema. Outros autores mais frequentemente intitulam-no de pequena burguesia, que é uma nova classe resultante da conjunção de elementos de classes superiores e inferiores de coeficiente económico cultural mediano, sem sentido crítico e de ideologia fatalista. E' a esta categoria social mal definida, mas da maior amplitude do que a classe média entendida num sentido puramente sociológico, que se destina a maior produção e em nome de quem se sacrifica pragmaticamente todo o conteúdo artístico e sério das realizações cinematográficas. Bela Balazs (estét. cinemat.) define-a «como aquela categoria social que considera a vida associalmente e apoliticamente». Egoísmo solitário» porque de curta vista e para o qual só o ambiente imediatamente circunstante é real.

Este é o único terreno sólido para o pequeno burguês. Entre o seu mundo e o Mundo, existe uma distância verdadeiramente abissal que não se atreve a transpor. Impotente para a reflexão, para a aná-

lise elementar dos problemas sociais, não compreende o seu tempo. E' essa obscuridade, essa prepotência, que o capitalismo do cinema especula, alimentando-a. Por isso, se falência do cinema como expressão artística é impulsionada pela produção utilitarista que transforma o cinema numa indústria, a crise está também intimamente ligada, como observa G. Aristarco, a uma crise de público. «Este problema fundamental e vital não é resolvido, obviamente, apenas pelos artistas (não obstante existirem, também neste sector, génios shakespearianos, como por exemplo, Chaplin, cujas obras têm uma estrutura capaz de satisfazer todos os estratos do público de qualquer parte do Mundo), mas simultâneamente pela própria evolução da sociedade, dos vários estratos. E, em primeiro lugar, do tal estrato médio de que fala Hauser e ao qual está em grande parte ligado, como se viu, o destino do filme. O problema consiste também, e particularmente, no que Gramsci chama os «intelectuais» e a organização da cultura; é pois também um problema político e cultural».

6 — Hauser que levantou o problema não fugiu de indicar um caminho que aproximasse mais efectivamente o público das realizações artísticas: «a tarefa actual não é adaptar a arte à estreiteza mental das massas hodiernas, mas alargar, tanto quanto possível, o seu horizonte. O caminho que conduz a uma verdadeira compreensão de arte passa por uma cultura». O objectivo ideal é democratizar a arte sem contudo fazer concessões, destruindo assim o pressuposto clássico, defendido acerbamente pelos aristocratas da cultura de que, em arte, valor e popularidade são inconciliáveis. Finalmente, devem, os homens do cinema, utilizar o cinema como o veículo mais universal da cultura, e esta é a sua essencial função, definindo cultura como compreensão dos problemas predominantes e consciencialização de direitos e deveres. «O desenvolvimento do cinema espera o dia em que as energias de milhões de seres, dirigidos agora para a destruição do inimigo, possam passar da destruição e morte à construção e à vida. Eisenstein-1941.

MEMÓRIA

*Nenhuma noite
amor
apenas a saudade das tardes*

a saliva queimada dos olhos

o asfalto vertical das mãos

*o rio pregado nos teus
lábios
em distâncias crestadas
de saudade*

*crepúsculos de sede sono
e louras ansiedades*

*Nenhuma noite
amor
em vastidões de tardes*

Maria Teresa Horta

P O E M A

*No caminho aprumado duma noite silente
construí uma aranha no ventre da solidão
e esganei o suor do teu corpo
e crucifiquei um relógio para aumentar o tempo.*

*Não tínhamos voz
e mastigávamos as brancas nuvens
paradas no silêncio duma lua de pássaros
e os sonhos — se os havia !,
tinham ficado presos nas clareiras do mar.*

*Bateram três horas nos teus cabelos.
A aranha começou o tecer o deserto.
E o meu braço desceu ao longo da ravina
para que uma flor ficasse suspensa no vazio.*

Vasco de Lima Couto

O M A I O - M O Ç O

Por *Releto Bonito*

Nos meus tempos de rapaz — e já lá vai um bom par de anos — saía para a rua, no dia primeiro de Maio, um bando de gente nova acompanhando um moço coberto de giestas floridas. Era o Maio-Moço. O grupo cantava a «canção do Maio» e o Maio-Moço, ensaiando passinhos de dança, respondia exclamando : «Viva ! Viva ! Viva ! »

Para o meu entendimento não passava a ocorrência, naquele tempo, de coisa trivial, e não lhe ligava o profundo significado que na realidade tinha. Mas os anos passaram e certo dia senti o desejo de recordar a música e os versos associados às recordações de infância; reconheci, então, que o Maio-Moço vila-realense entroncava numa tradição espalhada sob diversas formas pelo mundo civilizado, desde a mais alta antiguidade, a começar nos Gregos.

Na transição do Inverno para o Verão, dos meses de mau tempo para os de sol criador, da época da penúria para a da frutificação e colheitas, dos tempos de miséria para os tempos de fartura — sempre o homem viveu eufóricamente a alegria de tais momentos. «Do cerejo ao castanho bem me amanhã; do castanho ao cerejo mal me vejo» — diz o povo.

Tudo puseram os Gregos na sua Mitologia, dando importante lugar às normas de vida em relação com os fenómenos da Natureza. Assim o mês de Maio simbolizaram-no na figura de um homem na pujança da vida, de larga túnica, com um cesto de flores à cabeça; e o seu júbilo pelo início da nova quadra expandiam-no em festas dedicadas a Maia, deusa do crescimento. Começavam tais festas no dia primeiro de Maio e então se oferendava à deusa vinho servido num pote de mel.

Os Romanos associaram ao culto de Maia o de Flora, que fora em vida mulher lincenciosa e riquíssima, e dera pelo nome de Clóris. Como tivesse deixado ao Senado a totalidade dos seus bens, este espiritualizou-a como deusa das flores, sob o nome de Flora, e decretou as *Floralia*, festas de três dias em sua honra. Mas o homem sempre procurou dar aos actos a expressão adequada, e, por isso, na velha civilização greco-romana as festas de Maio simbolizavam o mistério profundo da própria sobrevivência das espécies com base no acto fecundante. As *Floralia*, partindo desta ideia elevada, acabaram, todavia, no desregramento e licenciosidade.

Nas festas de Maio os vínculos mitológicos foram-se diluindo ao longo da Idade Média, mas a prática, no que ela tinha de essencial, subsistiu, e continuou o vulgo a refocilar-se com festas, jogos e brincos de baixa animalidade. Os poetas, esses é que seguiram cantando líricamente as excelências do Verão, que assim por largo tempo se chamou à Primavera.

Segundo um historiador da literatura, a poesia trovadoresca foi buscar a inspiração, nos seus primórdios, às chamadas «canções de Maio», consideradas a mais generalizada expressão do amor desde os tempos dos Romanos. Gil Vicente, reflectindo esse clima poético tradicional, introduziu ou simplesmente citou «canções de Maio» no *Auto da Lusitânia*, no *Auto dos Físicos*, em *D. Duardos* e em *Quem tem farelos?*. A do *Auto da Lusitânia*, entoada por personagem a que o poeta chamou «Mayo, mensageiro do Sol», canta as flores e os Amores, símbolos de toda a acção fecundante e criadora na Vegetação e no Homem.

*Este hé Maio, o Maio hé este,
este hé o Maio e florece.*

*Este hé Maio das rosas,
este hé Maio das formosas,
este hé Maio e florece.*

*Este hé Maio das flores,
este hé Maio dos amores,
este hé Maio e florece.*

Analisando as práticas chegadas até aos nossos dias, vê-se que elas reflectem agora, nas diferentes partes, fundo místico e supersticioso. Pretende-se evitar que «os maus espíritos prejudiquem os campos e o gado», como disse Leite de Vasconcelos. O espírito da vege-



O «espírito da Vegetação», segundo Mário Bonito

tação concebe-se, então, incorporado numa árvore, em parte duma árvore (pau, galho ou simples vergôntea) ou em ser humano, representando este pura transcrição de elemento vegetal. Assim, na Espanha, põe-se em lugar público uma árvore e junto dela, por todo o mês de Maio, se canta e se baila. Na França (Bordeus), planta-se a «árvore de Maio», que depois é adornada de grinaldas e coroas. Na Alsácia, enorme multidão dirige-se ao bosque mais próximo e aí cada um se mune dum arbusto ou simples raminho. Ao regressarem, trazem à frente um homem empunhando o arbusto maior. É figura típica, entre a multidão, um homem vestindo camisa branca, de cara enfarruscada, que anda de porta em porta a pedir carne, ovos, e outros comestíveis. Na Saxónia, limpa-se a «árvore de Maio» da maior parte dos ramos e folhas e adorna-se com ovos, tortas, etc..

A Inglaterra também conhece a «árvore de Maio». Em Northampshire, Cornwall e outras áreas arborizadas plantam-se árvores de pequeno porte, que nalgumas terras se adornam de flores.

Costume muito comum na Europa é substituir-se a árvore pelo ramo. Na Espanha é o ramo colocado pelos noivos à porta das noivas, numa subtil associação de ideias relacionadas com as leis genéticas do mundo vegetal e os impulsos sentimentais do amor humano. Na Suécia, a manifestação reveste-se de significado social. Na vigília do dia primeiro de Maio vão os rapazes colher um vidoeiro que depois passeiam pelo povoado desejando a todos boas colheitas e muitas felicidades. Se recebem donativos de alguém, entregam ao ofertante um raminho de vidoeiro. Raminhos verdes adornados de flores amarelas usam-se na Inglaterra postos nas fachadas dos prédios, na noite de trinta de Abril para um de Maio, ou no próprio dia um de Maio, como em Cornwall. Em Portugal, por Trás-os-Montes, Alto Douro e Entre-o-Douro-e-Minho, a prática, como se sabe, é perfeitamente igual. Associam-se-lhe dois significados: um que vem de longa data e outro de mais recente adaptação. As «maias» livram as casas dos maus espíritos, e diz-se também que andando Nossa Senhora perseguida pela gente do rei Herodes houve refúgio numa casa que os perseguidores assinalaram com uma flor amarela. No dia seguinte, todas as casas ostentavam flores amarelas. E foi assim que Nossa Senhora evitou ser encontrada. Faz lembrar esta versão o estratagema empregado para se salvarem os recém-nascidos pertencentes à população hebraica, da derradeira praga lançada por Moisés sobre o Egipto com o propósito de alcançar a libertação do seu povo. A lenda de Nossa Senhora coaduna-se com a tendência para «volver

ao divino» as práticas de origem pagã lesivas da ética religiosa, em que adiante se falará.

As árvores podem ser substituídas pelo tronco, sua parte nobre. Então o símbolo apresenta-se sob a forma de mastro que se crava no chão e se enfeita com fitas, frutos e outras coisas. Na Espanha dá-se ao mastro, por extensão, o nome de «Maio», e em volta dele se folga durante o mês. O *may pole* dos ingleses é sensivelmente o que no nosso país se chama «mastra de cocanha».

O espírito da vegetação transposto para seres humanos é consubstanciado, por vezes, nas figuras de um rei e uma rainha que se supoem marido e mulher. Na Espanha, deita-se um menino e uma menina na mesma cama, imaginando-os casados; ele entretém-se cantando as perfeições da companheira, a que chamam «maia». Os casais podem ser substituídos por rapaz, rapariga ou simples boneco representativo de ser humano. Assim, na Alsácia, anda pelas ruas uma menina que veste de branco e empunha um arbusto adornado de flores. As suas companheiras pedem de casa em casa, botando canções que pressagiam a perda das colheitas, gados e aves, se às impetrantes é negado o donativo pedido. No norte da Europa, é precedendo um jovem ou um boneco que as populações percorrem os campos em formação processional.

O Maio-Moço de Vila Real é da estirpe dos «maios» que na Europa encarnam as virtualidades residentes nas árvores ou troncos de árvore, nos ramalhos ou simples vergóntes. Na Beira Alta a «maia» é criança vestida de branco, coroada de rosas e adornada de giestas, a qual, como na Alsácia, faz peditório de porta em porta, ao longo da povoação. No Baixo Alentejo, a «maia» não deambula : senta-se numa cadeira e junto dela brincam toda a tarde, cantando e tocando adufe, as crianças da rua ou lugar. Em Lagos eram as ruas percorridas por um cavaleiro todo adonairado, levando sobre si, obtida por empréstimo, uma fortuna em ouro. A cobiça, certo dia, desvairou o portador que, não resistindo à tentação, com as jóias fugiu para não mais voltar. Chama-se ali a Maio, desde então, «o mês que há-de vir» Tão falada foi a proeza que por Espanha ainda hoje corre o dito : *Ser como el Maio de Portugal, que cargaron de joyas y se alzó con todas*. Em certas terras do Algarve, porém, ao ser vivo se prefere o mono. A «maia» é, então, boneca que se veste de branco e se rodeia de flores; põe-se no meio da casa e à sua volta se baila. Na Baviera dá-se a dupla figuracão simbólica : planta-se um arbusto em volta do qual dança um homem embrulhado em gabelas de palha, dispos-

tas de modo tal que na cabeça as espigas simulam uma coroa. Terminado o folgado, é o homem levado em cortejo pelas ruas enfeitadas com raminhos de vidoeiro.



Foi Curt Sachs quem incluiu as danças do primeiro de Maio no número das que, pelo tema e conteúdo, visam ao «conjuro da fecundidade». E a propósito escreve:

«Nem só os povos do norte da Europa possuem danças em volta do «Maio», nas noites soberbas do meado do verão. Na Europa meridional os dançarinos vascos, com a sua «dança das espadas», também rodeiam o «Maio» e de igual modo o fazem os hindus e os *torajdas* da Celebes, na Ásia, as moças índias da região agrícola do norte do México, do Industão e outras mais».

O motivo principal desta antiga dança americana — prossegue o historiador — é constituído por largas fitas que se prendem ao «Maio» por uma das extremidades. As fitas são enroladas no mastro pelos dançadores, de forma cada vez mais pitoresca, à medida que a dança corre para o seu termo».

E conclui:

«Esta dança de roda, executada na América em honra da época em que aparecem os frutos ou se arrecadam as colheitas, é conhecida por *Cinta c'kana*, *Tusny Kaspy*, dança de Maio ou dança de entrançar».

A «dança de entrançar», tal como a descreve o insigne etnólogo, não é exclusiva da América, antes parece ter sido levada da Europa para ali, desempenhando na emergência os Espanhóis o papel de portadores.

Sem embargo, na Espanha cultivam-se hoje de preferência os «maios», ou seja, música a canto dedicados pelos rapazes às raparigas na noite do último dia de Abril. Segundo José Romeu, nos «maios» canta-se por vezes ao desafio, ou, pelo menos, dialogalmente. O intróito dos «maios» é curioso. Dirige-se o rapaz à moça pedindo que o deixe cantar.

— *Mes de Mayo, mes de Mayo,
a que puerta me has traido !
Para echar un lindo Mayo
licencia, señores, pido.*

Ela consente, cantando por sua vez:

— *Esa licencia, galán,
usted la lleva consigo,
eche Mayo a quien quisiera
no echandome a mi en olvido.*

Começa, então, verdadeiramente a cantoria, com versos a Nossa Senhora, ao Menino Jesus e à donzela de mais estimação.

Na România suíssa raparigas, vestidas de claro, coroam uma rainhá e cantam seguidamente:

*Mai, mai, joli mai,
Voici le premier dimanche.*

Ou então:

*La belle s'en va-t-au jardin
C'est pour cueillir du romarin,
Du chèvreffeille et du jasmin,
De la rose aussi
Pour faire un bouquet à son «amant».*

E, convidando os tocadores:

*Jouons, jouons le violon
En attendant, en attendant,
Jouons, jouons le violon
En attendant ce que nous aurons.*

As «canções de Maio» que sobrevivem em Portugal constam geralmente duma parte estrófica e dum estribilho. A parte estrófica, aludindo frequentemente à hierarquia militar, e o estribilho, denunciando movimentos ambulatórios da personagem através dos campos, vinhos e hortas, fazem pensar que no nosso país o «Maio-Moço», fardado ou vestido de ramagem, percorreria os campos com sua comi-

tiva, como já vimos que era de uso nos países nórdicos, e só depois entraria no povoado. Conferia se-lhe valentia e atribuia-se-lhe a capacidade de defender as pessoas e as fazendas, tanto que se tinha por capitão que guardava a casa ou andava na campanha, eufemismos ligados, talvez, a vaga ideia de poder sobrenatural. Versos há, porém, que são de puro enchimento, a revelarem gradual diluição da verdadeira consciência de causa e efeito. São típicas as canções que passamos à apresentar.

Algarve.

*O meu Maio-Moço
Ele lá vem
Vestido de verde
Que parece bem.*

*O meu Maio-Moço
Chama-se João,
Faz-me guarda à casa
Como um capitão.*

ESTRIBILHO

*Ele lá vem
Pelas hortas abaixo !
Ele lá vem
Pelas vinhas acima !*

*Viva, viva lá !
Que passe muito bem !*

Beira Alta (Lamego). Variante da anterior.

*O meu Maio-Moço
Ele lá vem
Vestido de branco
Que parece bem.*

ESTRIBILHO

*Ele além vem
Pelas hortas acima !
Ele além vem
Pelas hortas abaixo !
Viva, viva o Maio !*

Trás-os-Montes e Alto Douro (Vila Real). Canto dialogado entre coro e Maio-Moço. Estrofes vagamente paralelísticas.

Coro: *O meu Maio-Moço ⁽¹⁾
 Chama-se João,
 Anda na campanha,
 Lindo capitão.*

ESTRIBILHO

*O meu Maio é de lírios,
O vosso é de assobios.
Ele lá vai, ele lá vem
Pelas portas de Santarém.*

Maio-Moço: *Viva! Viva! Viva!*

Coro: *O meu Maio-Moço
 É um troca-burros,
 Comprei-lhe umas meias,
 Vendeu-me umas luvas.*

ESTRIBILHO

O meu Maio é de lírios, etc.

Maio-Moço: *Viva! Viva! Viva!*

Trás-os-Montes e Alto Douro (Barqueiros). Estrofes narrativa de sentido irónico.

*— Era o Maio-Moço,
Era «boticairo»,
Vendeu a botica
Pra comprar um saio.
O saio rompeu-se,
Botica perdida.
Vai pela rua abaixo,
Vai pela rua arriba.*

— Ora viva! Viva! Viva!

(1) — Também se dizia Maio-Moça, significando, talvez, que a figura de Maio podia ser interpretada indiferentemente por rapaz ou rapariga.

-- *Era o Maio-Moço,
 Era sardineiro,
 Vendeu a botica ⁽²⁾
 Pra ganhar dinheiro.
 Dinheiro gastou-se,
 Botica perdida.
 Vai pela rua abaixo,
 Vai pela rua arriba.*
 — *Ora viva! Viva! Viva!*
 — *Era Maio-Moço,
 Era celeirão,
 Vendeu a botica
 Ao mata-carvão.
 O carvão gastou-se,
 Botica perdida.
 Vai pela rua abaixo,
 Vai pela rua arriba.*
 — *Ora viva! Viva! Viva!*

Trás-os Montes e Alto Douro (Alvações do Corgo). Versão sincrética, contendo elementos das canções de Vila Real e Barqueiros. Evidente paralelismo.

*Vedes o Maio,
 Maio, mocinhas.
 Vamos à caixa
 Das castanhinhas.
 Esse Maio, moças,
 Chama-se João.
 Anda na campanha
 Feito capitão.
 Este Maio, moças,
 Era boticário,
 Vendeu a botica
 Pra comprar um saio.*

*O saio era roto,
 Botica perdida.
 Agora, meu Maio,
 Procura tua vida.
 Este Maio, moças,
 Chama-se Francisco,
 Anda na campanha,
 Perdido no cisco.
 Este Maio, moças,
 Chama-se José,
 Anda na campanha,
 Quebrou um pé.*

(2) Botica (como no Fr. boutique). loja de vendas.

ESTRIBILHO

*Ele lá vai,
Ele lá vem
Pelas hortas
De Santarém.*

*Viva ! Viva !
Viva o Maio !*

Também há «canções de Maio» onde vão totalmente olvidadas as características dos primitivos textos poéticos, que foram substituídos por outros até certo ponto alheios ao verdadeiro significado da função. Exemplo: a canção da Beira Alta (Vouzela) que se segue, constituída por disticos paralelisticos.

*A flor da giesta
Quem a tem logo a empresta.*

*A flor da cana
Quem a tem logo a apanha.*

Um pouco do mesmo género, isto é, de sentido paralelistico e discreta alusão ao Maio-Moço, é esta do Alto Alentejo (Crato):

*Tira, tira, Maria,
Esta «maia» de flores;
Tira, tira, Maria,
São os teus amores.*

*Tira, tira, Maria,
A flor do craveiro;
Desejavas ter um dia
Um amor carpinteiro.*

*Tira, tira. Maria
Do meu coração,
Deus te «dei» um dia
Um amor gonhão.*

TEXTOS MUSICAIS

Coro

O meu Mai-o Mo-ço, Cha-ma-se Jo-
-ão. An-da na cam-pa-nha, Lin-do ca-pi-
-tão. O meu Mai-o é de lí-rios, O vos-no é d'as-go-
-bios E-le lá vai, e-le lá vem Pe-las por-tas de San-ta-
-rém. Vi-va, vi-va, Vi-va!

O « Maio-Moço » de Vila Real

Ti-ra, ti-ra, Ma-ri-a, Es-ta "mai-a" de
flo-res; Ti-ra, tira, Ma-ri-a, São os teus a-
-no-res.

Canção das « Maias » do Alto Alentejo

Mer-ca mai-as ou lou-rei-ro.

Pregão para a venda das maias na cidade do Porto

O cristianismo nascente veio encontrar sociedades em perfeita desordem moral. A austeridade começaram os cristãos por impô-la a si próprios, deixando que ao seu lado os maus costumes campeassem à rédea solta. Depois, quando a Igreja chegou ao ponto de poder usar de autoridade, medidas foram tomadas em prol da morigeração dos costumes. Às festas de tradição pagã sobrepuseram-se outras do calendário cristão, e foi assim que sobre o que restava da licenciosidade popular vinculado às *Floralia* recaiu a festa da Invenção da Santa Cruz, destinada a celebrar, ainda dentro do ciclo pascal, a restituição da sagrada relíquia na cidade de Jerusalém. Vêm, pois, de muitíssimo longe as tentativas para eliminar das festas de Maio o que tinham elas de condenável como pretexto para a exibição de práticas contrárias à moral religiosa.

Que a medida não logrou pleno êxito provam-no não só a persistência de usos e costumes chegadas até aos nossos dias como também certos factos históricos que merecem ser aqui recordados.

Na cidade de Lisboa e em plena luta pela independência, aprovou D. João I (1385) ⁽³⁾ as ordenações promulgadas pela Câmara sobre usanças e superstições populares, pois tinham os oficiais e homens bons dos mesteres decidido (fala Fernão Lopes) «guardar por sempre por sy e por seus subcessores quue dahy em diante, na cidade ne em seu termo, nenhuu não usasse de feitiços, nem de leguamentos, ne de chamar diabos, nem descamtações, nnem dobra de vedeira, nnem carantolas, nem soennhos, ne lançar roda, nem sortes, ne outra nenhuua cousa que arte de ffisiqua (não) consemta. (...). E porque hos custumes gentios se usavoão em certos dias do anño, asy como dia de Janeiro e de Maio e dia de Santa Cruz estabelecerão que cada anño por sempre fezesse tres procissões por estes dias. A primeira na See Cathedral, em louvor da cerquunçissão de Jesus Christo; a segunda a Santa Maria da Escada, por devoção da Madre de Deus; a terceira que fose a Santa Cruz por seu serviço e homrra». *O may pole* dos ingleses dava causa, por sua vez, a tantos e tais abusos, que em 1642 se viu o Parlamento na necessidade de promulgar medidas tendentes à proibição das festas.

Sob tais pressões, deu-se, então, um fenómeno muito curioso: o povo, procurando «volver ao divino» o que fora até ali exclusivamen-

(3) — Subida ao trono de D. João I, batalha de Aljubarrota e renovação da aliança inglesa são três factos do mais alto significado histórico ligados ao ano de 1385.

te profano, entregou-se às novas práticas sem repudiar completamente as antigas.

Na Alemanha, o «banho de Maio» consistia em serem regados solenemente os campos situados em volta da capela que tinha por orago a Santa Walpurgis. Em Paris, a corporação dos ourives havia por obrigação própria oferecer a Nossa Senhora, na igreja de Notre Dame, um quadro que tivesse por tema qualquer cena bíblica. Ainda na França, em Evreux, levava-se a efeito a «procissão verde» para apanha dos ramos com que depois se enfeitavam as igrejas.

Na cidade galega de Orense, em dia de Santa Cruz, as festas eram de grande aparato. Logo às primeiras horas da manhã, saía para a rua um cortejo onde figuravam luzidas construções de musgo e flores. Eram pirâmides quadrangulares encimadas por uma cruz e um pequeno sino. No interior das Torres ia o *Meniño-Mayo*, um rapazinho coberto de musgo, flores, espadanas e ervas aromáticas. O *Meniño-Mayo* botava cantoria, e os da comitiva repetiam-na em coro.

*Escoiten, señores,
si queren escoitar
o moito que iste Maio
lles vai contar.*

Em Portugal, o Maio-Moço de Bretiande (Lamego) dizia, em quadra mui significativa, que andava a servir a Cristo.

*O meu Maio-Moço
Chama-se Francisco,
Anda na campanha
Servindo a Cristo.*

Mais explicito ainda era o de Viseu, na sua directa alusão à festa de Santa Cruz.

*Vede-lo Maio,
Maio anão;
Vede-lo Maio
Pelo rego do pão.*

*Aprontai, pastores,
Os ramos de flores
Que a Cruz de Maio
Nos chama já.
Florindinha
Que bela está!*

Florindinha seria o nome dado a uma pequena «maia».

Em Malpica (Beira Baixa), canta-se de Sábado de Aleluia a Domingo de Páscoa uma verdadeira «canção de Maio». Para disfarçar, chama-se Jeremias à personagem que noutras circunstâncias seria Maio-Moço.

*Lá vai Jeremias,
Lá vai Jeremão,
Lá vai seu alferes,
Melhor capitão.*

O mês de Maio, mês de Santa Cruz, acabou por ser dedicado a Nossa Senhora, como mês do Rosário, mas isso já pertence ao fora da História Cantemporânea (Pio VII — 1815).



Trecho da estrada Vila Real — Bisalhães

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

Arthur Rossat, *Les Chansons Populaires recueillies dans la Suisse Romande.*

Augusto César Pires de Lima, *Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos.*

Curt Sachs, *Historia Universal de la Danza.*

Fernão Lopes, *Crónica de D. João I.*

Francisco Xavier Athaide de Oliveira, *Contos Tradicionais do Algarve.*

J. Diogo Correia, *Cantares de Malpica.*

J. Leite de Vasconcelos, *Etnografia Portuguesa.*

» » » » , *Opúsculos*, V.

José Pérez Ballesteros, *Cancionero.*

José Ramón y Fernández Oxea, *Os Mayos*, in «Vida Gallega»
n.º 758.

José Romeu, *El canto dialogado en la canción popular. Les cantares á desafio*, in «Anuário Musical» do Instituto Español de Musicologia, III.

Maria Adelaide da Silva Paiva, *Cancioneiro do Alto Douro* (no prelo).

Rebelo Bonito, *Cantigas e Pregões* (cancioneiro inédito).

Sousa Viterbo, «Revista Lusitana», XVI.

DOIS POEMAS

Por *Luis de S. Telmo*

CIRCUNSTÂNCIA

*Aproveitemos esta circunstância
que abre um leito propício
na pedra das horas.*

*Veio inesperada. Veio ocasional.
Talvez não viesse para nós.
Mas traz o silêncio musical
dos caules.*

*Derrama-se tão doce
como um vinho feito dos seios da manhã.
E o punhal escondido, se ele existe,
esquecerá o gume.*

*Aproveitemos esta circunstância
— urgente como os olhos duma víbora,
pura como a mão branca do luar.*

REPETIREMOS OS GESTOS

I

*No fundo, o que nós queremos é sair de nós próprios.
Pela porta da carne ou pela porta do espírito.
Portas? Semelhanças de portas;
o vão de cada uma é como um forte elástico.
Colamo-nos a ele e na fúria avançamos,
avançando afinal dentro de nós.
Quando temos de desistir,
somos então violentamente projectados
contra os muros donde partimos,
e aí ficamos, ridículos, cansados,
até podermos continuar a comédia.*

II

*Não quebraremos, não, o ovo do nosso isolamento,
e a melodia ardentíssima que ouvimos,
ouvi-la emos, maravilhados, desesperados,
reanimados, ante o seu encanto.
Repetiremos os gestos, repetiremos os gestos,
até que, um dia, volatilizada a nuvem da esperança,
algo nos surja, através duma luz merediana.*

TEATRO

Por *Vasconcelos Viana*

O «PORQUÊ» DA SECÇÃO

No artigo atrás inserto «sobre a necessidade de núcleos culturais activos na província», traça-se como que um programa a cumprir pelo grupo «Setentrião», para a realização do qual a saída deste número da nossa revista, é um primeiro passo. Segundo se infere das ideias expressas nesse artigo, à revista competiria, entre outras funções, a de dar publicidade às realizações concretas do núcleo «Setentrião», ao mesmo tempo que buscaria uma consciencialização teórica sobre os diversos pontos a desenvolver na sua acção cultural.

Como ponto específico dessa acção, fala-se aí de Teatro, como meio útil a uma actualização cultural válida das camadas populacionais afastadas dos grandes centros urbanos, em ordem à sua integração numa problemática europeia e universal.

Sugere-se, por isso, o incremento a dar à criação de grupos cénicos, acompanhando-se esse incremento da imprescindível actualização sobre os problemas que com os múltiplos aspectos de uma actividade teatral se ligam. Tentar-se-á, para isso, criar pequenas bibliotecas de teatro, promover a vinda até à província de companhias profissionais e de homens de teatro de mérito reconhecido, que, com a sua experiência, só virão beneficiar a acção de cada um desses grupos cénicos.

Paralelamente, ir-se-á buscar às manifestações teatrais de raiz popular (comédias, entremezes, etc.) uma força revivificadora, capaz de dar cunho original de feição regionalista a uma expressão cénica de ressonância universal: os exemplos de um Garcia Lorca em Espanha, e de um Bernardo Santareno entre nós, seriam uma linha de rumo, uma afirmação de fé nesse caminho.

Caberia, portanto, no âmbito de acção desses grupos de teatro, a recolha de textos, a gravação das representações, a destriça entre o puro e o adventício, nessas manifestações cénicas rudimentares. Uma colaboração oferecida e pedida ao Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, que por estes assuntos se tem interessado, seria de desejar.

Como primeiro passo para a concretização deste plano, urge e justifica-se a criação nesta revista de uma secção de teatro, que vá dando eco de factos e problemas a esta arte ligados, através de reflexões críticas sobre os espectáculos mais notáveis da época teatral e de noticiário que interesse a um movimento de consciencialização com o específico carácter do nosso.

Razões de tempo obrigam-nos a abrir a colaboração apenas por estes dois meios (reflexões críticas, noticiário) o que não impede que nos próximos números se não publiquem trabalhos de outra índole: estudos que sejam o resultado de investigações feitas, no género das atrás referidas, concernentes ao teatro de raiz popular, transcrições de textos célebres sobre problemas de encenação, estética teatral, filosofia de teatro, etc.

Para a secção de teatro da revista « Setentrião » agradecemos desde já toda a colaboração que nos seja enviada; para a obter, empregaremos o melhor dos nossos esforços.

REFLEXÕES CRÍTICAS

DE «ROMEU E JULIETA» A «O TINTEIRO»

Portugal. Lisboa. Início da época teatral de 1961-62: pouco teatro, mau teatro, teatro para rir, teatro para chorar, teatro nem para rir nem para chorar, quase tudo teatro que não valia a pena fazer, que não vale a pena ver, que pouca gente vê.

O velho círculo vicioso: os condicionalismos existentes impedindo a representação de bom teatro, o público recusando-se a ver o mau, os empresários desinteressando-se de dar o bom, o público não vai porque o teatro é mau, o teatro é mau porque o público não vai. Ah! a saída, a única saída: a revista, o chiste grosseiro, a perna ao léu, a digestão bem feitinha por plateias inteiras a quem se perverte o gosto, a quem se bajulam os instintos menos elevados.

As excepções neste género de teatro, rábulas como a de Raul Solnado em « A guerra de 1908 », da revista « Bate o pé! », são poucas e servem até para confirmar a regra.

Este, o panorama geral.

Mas nem tudo é mau, por isso já atrás coloquei um «quase tudo». Ainda há boas intenções: simplesmente, nem sempre bastam. Neste começo de época, já Lisboa assistiu a dois exemplos disso: um, em que as boas intenções não bastaram (Empresa Amélia Rey-Colaço-Robles Monteiro—«Romeu e Julieta», Shakespeare), e outro em que as boas intenções alcançaram o justo prémio do êxito (Companhia de Teatro Moderno de Lisboa — «O Tinteiro», Carlos Muñiz).

Ora isto leva-nos a meditar nos seus porquês:

Estará Shakespeare fora do nosso tempo, não será eterna a tragédia do amor e da juventude, ou não conseguirá chegar até ao nosso espírito latino a mensagem do imortal saxão?

Cremos que nada disso se verificou no espectáculo a que assistimos no D. Maria II. Pelo contrário: quando o nível de interpretação e os erros de encenação não traíram a obra, chegou até nós, na sua plenitude, a beleza e profundidade da peça, como quando João Perry (Romeu), a sós com Teresa Mota (Julieta), conseguiram que o teatro de Shakespeare existisse diante de nós como o sonhávamos.

Infelizmente, nem sempre assim sucedeu. Quando, por exemplo, o encenador Caetano Luca de Tena não conseguiu dominar os excessos histriónicos de Amélia Rey-Colaço, e não pôde ou não teve a coragem de eliminar do elenco actores como Raul de Carvalho, a comunicação espectador-palco deixou de existir.

A concepção cenográfica, pesadona, oprimente, e um fausto a roçar pelo mau gosto nos figurinos, impediram qualquer expressão plástica conizente com a perfeição e a beleza de uma obra sempre actual. Não é caso único a cena final, com o par Romeu-Julieta de 'mãos entrelaçadas no seu jeito de morte, uma flor rubra entre os dedos, símbolo que sobre todos devia pa'rar, e cujo efeito se perde, esbatido por toda uma multidão que enche a cena, debruçada, em plano superior, esmagando os dois amantes com roupagens faustosas, candelabros e tochas, diminuindo-os no todo que deveria ser a concepção plástica do momento vivido no palco.

Enfim, uma peça que manteve incólume a sua aura de imortal. à qual nem a tradução do verso tirou todo o fulgor, mas cujas dificuldades de encenação não foram sempre vencidas, e cuja harmonia de interpretação não foi alcançada, chegando alguns elementos, como os citados, a comprometer a aderência do espectador aos personagens.

No Cinema Império assistíramos, poucos dias antes, a um fenómeno inverso, na apresentação, pela Companhia de Teatro Moderno de Lisboa, da farsa-trágica «O Tinteiro», do jovem autor espanhol Carlos Muñiz: uma encenação e um nível de interpretação invulgares entre nós, a levar ao êxito

uma peça que, por si só, talvez não sobrevivesse, apesar da acuidade do seu tema.

Na verdade, o drama de Crock, o protagonista, na ânsia de reivindicação dos direitos inerentes à sua dignidade humana, numa sociedade em que o egoísmo, a ignorância e a injustiça se aliam para lhe negar, é vivo, toca-nos de perto, presenciando-lo no dia-a-dia. Carlos Muñiz soube pois transportar «vida» para a sua peça; mas uma ou outra fraqueza no desenvolvimento da sua tessitura especificamente teatral, um ou outro abaixamento da tensão dramática, defeitos que o próprio autor não nega, ao acusá-los e anunciar a sua correcção em artigo por ele assinado no revista «Primer Acto» de Fevereiro de 1961, poderiam ter comprometido o êxito do espectáculo.

Foi aí que veio em seu auxílio o labor da encenação e da concepção cenográfica, e a interpretação de todo o elenco, com destaque para Armando Cortez, no protagonista, colmatando possíveis falhas da peça e explorando ao máximo as potencialidades dos seus momentos positivos.

Achamos ocioso relatar aqui a polémica que se levantou quando da estreia em Lisboa de «O Tinteiro», sobre a atribuição dos méritos da encenação a Rogério Paulo e da concepção cenográfica a Luís Jardim, acusados de utilizarem soluções achadas por Julio Diamante e Jardiel, respectivamente, na montagem da peça em Madrid, na época teatral anterior. O que nos interessa, isso sim, é que Rogério Paulo e a Companhia do Teatro Moderno de Lisboa nos ofereceram teatro como nos últimos quatro anos pelo menos, não nos tinha sido dado ver, se exceptuarmos «À Espera de Godot», «A Visita da Velha Senhora», «O Rinoceronte», e pouco mais.

Nestas reflexões críticas, o nosso intento não foi mais do que fazer surgir, através de dois exemplos recentes, o velho problema do binómio «obra escrita — obra representada», «autor-encenador», e propôr, como tema de investigação, o averiguar até onde vão os méritos de um e de outro, até que ponto pode o autor ser sacrificado ou beneficiado pelo encenador, ou a criação deste ser traída por uma fraqueza da obra a transplantar para o palco.

Talvez nos ajude a tirar conclusões, recordarmos o ambiente em que vimos decorrer a estreia dos dois espectáculos a que nos referimos: No D. Maria II, um acolhimento comedido, palmas conformadas de uma plateia conformista, satisfeita consigo mesma, com o espectáculo, com os candela-bros, com as «toilettes», com D. Amélia Rey-Colaço recentemente agraciada. No Império, uma enorme sala de cinema, acidentalmente transformada em teatro, repleta de um público jovem, fremente de entusiasmo, comungando do drama do inconformista e inadaptado Crock, interrompendo o es-

pectáculo com ovações incontíveis, consagrando em apoteose o labor da Companhia de Teatro Moderno de Lisboa.

Será isto significativo? — As conclusões, caberá a cada um tirá-las.

SOBRE A NECESSIDADE DE NÚCLEOS CULTURAIS ACTIVOS NA PROVÍNCIA

(*Continuação da IV página*)

lectual reconhecida, bastando para tal que os organizadores achem de interesse essa colaboração.

Assim incidirá a nossa atenção sobre todas as manifestações da arte popular trasmontana, sem esquecermos a necessidade da formação através dum humanismo universalizado. Não descuraremos contudo uma tomada de posição, apesar de evitarmos que essa feição por nós tomada se torne exclusiva, o que se depreende, aliás, dos artigos do primeiro número da revista.

Procuraremos defender uma attitude intelectual realista, evitando todas as formas de decadentismo esteticista, por vezes formalmente rico, mas que, a nosso ver, afasta o homem actual das suas verdadeiras aspirações.

Temos também como intuito dar a conhecer ou conhecer melhor todos os trasmontanos de actividade criadora intelectual reconhecida.

O nosso fito final é fomentar em diferentes cidades e vilas trasmontanas o aparecimento de núcleos culturais semelhantes, com os quais, uma vez formados, iniciaremos a melhor camaradagem, procurando destes auxílio immediato na colaboração desta revista que será a dos trasmontanos interessados.

De todos desejamos a maior compreensão e ajuda.

VALORES SE

DO PASSADO

Pinto de Magalhães

O objectivo desta secção é apresentar transmontanos e durienses do passado que tenham revelado qualidades dignas de nota, nos domínios da cultura ou da arte. Especial atenção será dirigida para quantos, apesar dos seus méritos, foram esquecidos. Não terão aqui lugar apenas os que se revelaram excepcionais; mesmo os de valor secundário nos interessam e talvez tenhamos por esses uma particular simpatia, dados os motivos documentais de vária ordem que nos poderão proporcionar. Os méritos, de resto, costumam ser, muitas vezes, um capricho do tempo.

A. C.

José Maria Pinto de Magalhães nasceu em Castedo do Douro (concelho de Alijó). Estudou em Coimbra, onde se relacionou com alguns poetas ultra-românticos e, de novo na terra natal, exerceu a actividade de professor primário até ao fim da vida. Morreu tuberculoso, como todos os seus irmãos, sem deixar descendentes. Os seus versos, cuja tonalidade afina pelo mais típico ultra-romantismo, são dominados por um pessimismo em que avultam os temas da frustração amorosa e de certo desregramento social. Digno de registo é ainda um lirismo que, a espaços, se abre para o enternecimento e para a suavidade. No

Continua na 43.ª página

○ cravo e a rosa

*Aceito o cravo, donzella,
Como a tua rosa aceitei,
Mas dize: mandaste n'ella,
Escrepto o que eu soletei?
Um sonho d' alma, um desejo,
Um suspiro, um ai, um beijo;
Confessa, não tenhas pejo,
Confessa: que adivinhei.*

*Ah! donzella, quem me dera
Olhar para ti agora;
Todo o segredo soubêra,
Todo o mysterio se fôra.
Mas tu has de meiga e pura
Dar-me da rosa a ventura,
Dizer em tua candura
Adivinhou ? ... pois embora.*

CASTÊDO, 1865

(Sons dispersos, pág. 31-32)

TENTRIONAIS

DO PRESENTE

NADIR AFONSO

ENTREVISTA

Quando entrámos no pequeno «atelier» de Nadir Afonso, levávamos já algumas perguntas preparadas; outras surgiram no calor da conversa.

A primeira, que nos tinha surgido na reflexão sobre algumas das suas pinturas, foi-lhe dirigida:

— Não lhe parece que a pintura dos nossos dias deveria ser mais humana, em vez de se isolar em harmonias geométricas?

— O pintor parte inicialmente do real e do humano. Pinta figuras humanas e paisagens. Nenhum pintor é inicialmente abstracto; começa pelas árvores e pelas casas. Depois, no corpo a corpo com a matéria, é atraído pela geometria e pela matemática. A sua sensibilidade percebe certas leis geométricas que regem as formas puras da geometria, o quadro, o triângulo, a circunferência, etc.

Não se trata de normas subjectivas mas sim de leis geométricas objectivas, universais.

Conto, a propósito, uma experiência que fiz com alguns pinto-

Nadir Afonso nasceu em Chaves, em 1920.

Formou-se em Arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto.

Colaborador de Le Corbusier, em Paris (1946-48 e 1951) e de Óscar Niemeyer, no Rio de Janeiro (1952-1954).

Representado como pintor no Museu de Arte Contemporânea em Lisboa.

Expõe na Galeria Denise-René em 1956 e 1957.

Réalités Nouvelles (1958).

Expõe no SNI em 1961.

Representado na V Bienal de S. Paulo.

Trabalha em Coimbra e Chaves.

Prepara uma exposição no Porto.

res, entre os quais Augusto Herbin e Vasarely:

Distribui por eles uma composição geométrica minha, a que eu tirara um elemento tal, que fazia com que a pintura não fosse harmónica, e, portanto, bela. Pedi, então, a cada um des-

ses pintores, em separado, que me dissesse qual a razão desse desequilíbrio e a maneira de o remediar. Vi então que cada um ia acrescentar à pintura o elemento que eu previamente tirara e que vinha assim restabelecer o equilíbrio e a harmonia.

Quer dizer, há uma constante na sensibilidade artística. Há certas leis geométricas, mais ou menos conscientes, que regulam as formas e as cores.

— *Nesse caso, a personalidade do pintor tenderá a desaparecer, uma vez que serão leis geométricas que regularão a arte?*

— Não, senhor. A personalidade do artista é a sua possibilidade de receptividade das leis geométricas da natureza.

No Rio de Janeiro, certos colegas meus desafiaram-me a provar a existência desta receptividade da harmonia pura.

Quando chegavam de Paris as revistas de arte, eles previamente modificavam certas reproduções. O que é certo é que eu sempre apontava quais as alterações que se haviam feito.

— *E qual é a função da cor na pintura?*

— A cor é usada na pintura só para salientar um contraste de volumes, para tornar mais notada uma linha. Não se usa o verde, por exemplo, para tornar bonito, porque o artista prefira o pigmento verde ao vermelho. A arbitrariedade da arte deve ser anulada. Deve ser utilizada uma cor quando o equilíbrio ou a necessidade de um contraste o pedirem, somente.

— *Qual é o critério para apreciar, então, uma obra de arte?*

— O critério para apreciar uma obra de arte é a nossa sensi-

PEQUENA ANTOLOGIA ESTÉTICA DE NADIR AFONSO

* A harmonia é a presença matemática.

* Na evolução da arte, dois acontecimentos a notar:

a) Tomada de consciência da presença matemática na obra de arte, e traduzida pela tentativa de provocar directamente esta presença mediante o emprego científico de traçados reguladores, módulos, secções de ouro, etc.

b) Tomada de consciência da entidade absoluta desta presença como fonte da emoção artística, e traduzida pelo abandono das outras fontes de emoção.

* Beleza é, para nós, a relação harmoniosa entre as formas e as cores.

* As qualidades clássicas da obra de arte como: realismo, perfeição, sensualidade, etc., ou as qualidades expressionistas ou surrealistas como: mistério, morbidez, irrealismo, etc., não são artisticamente válidas.

* A emoção de beleza plástica não tem o gérmen de nenhuma outra emoção.

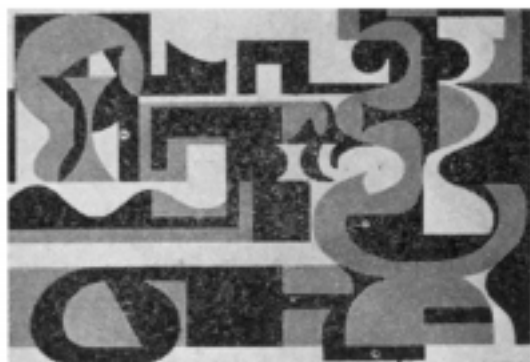
* Ela é a única emoção cuja causa, enquanto fenómeno exterior, não é de natureza física mas de natureza geométrica.

A PERFEIÇÃO

* A perfeição não é uma qualidade da obra de arte.

* Perfeição é a qualidade de

Continua na 46.ª página



Nadir Afonso — *Composição, 1954.*

«A emoção de beleza plástica é a única emoção cuja causa, enquanto fenómeno exterior, não é de natureza física mas de natureza geométrica».

bilidade artística. Para isso devemos educar essa faculdade, pré-consciente, de receptividade das leis geométricas da natureza.

Se perguntarmos a Herbin porque colocou uma circunferência em vez de um triângulo, ele não o saberá dizer. Trata-se da percepção de leis que não sabemos explicar, e que, como já mostrei, são universais.

— *Qual lhe parece, Nadir, ser o futuro da pintura?*

— O futuro da pintura vejo-o na pintura cinética, isto é, pintura com movimento. Isto — e Nadir aponta para uma reprodução de Herbin — é, no seu género, inultrapassável. A pintura geométrica é a forma mais perfeita e pura da pintura. Penso que é impossível ir mais além. A pintura cinética, em que os elementos gráficos da composição terão movimentos harmoniosos e agradáveis, (e isto é possível através da técnica cinematográfica, se bem que muito dispendioso) é o que se me depara no futuro da pintura.

*

Quando entrávamos no «ate-

PINTO DE MAGALHÃES

Continuação da 40.ª página

seu único livro, «Sons dispersos», há um curioso poema, intitulado *Vale de Maria*, que refere a lenda duma moura encantada, ainda conhecida de muitos castedenses. Embora de realização artística modesta, os seus versos têm o valor dum interessante documento da estética e condicionalismo dos meados do século XIX. «Sons dispersos» trazem a data de 1866 e contêm um estudo crítico de Simões Dias.

lier» de Nadir Afonso, vimos por sobre os estivadores e mesmo no chão, vários gouaches ainda frescos.

Com surpresa reparámos que se tratava de pequenas composições figurativas, na maior parte. Figuras humanas pareciam dançar, umas vezes, outras, pareciam fazer perigosos equilíbrios. Noutros gouaches, o elemento paisagem, (céu, árvores, montes) estava mesmo bastante nitido.

— *Estas pinturas, Nadir, signifi-*



Nadir Afonso — *Composição*, 1954.

Beleza é, para nós, a relação harmoniosa entre as formas e as cores.

carão, porventura, um regresso seu à pintura figurativa?

— Não. O facto é que eu estou a preparar uma exposição, e pretendo mostrar a minha evolução, isto é, os caminhos que percorri até chegar à pureza da minha pintura geométrica de hoje.

No princípio desta conversa fiz já notar que o pintor parte do real. Vai à paisagem e pinta casas, montes e árvores; pinta caras pessoas e animais. Assim se deu também comigo. Depois explorei esse mundo, procurei uma harmonia. Um dia, comecei a pintar um quadro com mulheres. Dez anos mais tarde, acabei esse quadro e sobre a tela havia quadrados, triângulos, circunferências. À medida, porém, que ia pintando

esse quadro ia-lhe fotografando as diversas fases. Um exame a essa sucessão de fotografias fez-me notar a minha extraordinária atracção pela harmonia geométrica, pela exactidão dos volumes, pela supressão do arbitrário. Aos poucos, eu fora depurando a composição, fora suprimindo todo o elemento que não fosse absolutamente estético.

Hoje, habitualmente já não percorro esse caminho. Construo logo as figuras geométricas. O fim da pintura é a harmonia e o equilíbrio — a beleza puramente estética, sem nenhuma solicitação para o irreal, o mórbido, o erótico ou o real. Só esta beleza é ver-

Continua na 46.ª página



NADIR AFONSO—ESPACILIMITADO, 1959

«O futuro da Pintura vejo-o eu na pintura cínética, isto é, na pintura com movimento. A tela será contínua e animada».

PEQUENA ANTOLOGIA

(Continuação da 42.^a página)

tudo o que satisfaz plenamente a necessidades primárias da natureza.

* O corpo humano, a arquitectura, o instrumento, etc., visam a perfeição.

* A pintura, a escultura visam a arte.

EXPRESSÃO

* O que torna expressiva uma forma são as relações de proporções mediante as quais ela é integrada no conjunto da composição.

* Nunca o artista procurou, consciente ou inconsciente, mais do que isso.

A SENSIBILIDADE E O GOSTO

* O gosto plástico é uma faculdade do intelecto e do raciocínio.

* É determinado por factores de ordem social e varia segundo os costumes, a educação, a experiência, a moda, que o indivíduo sofre.

* A sensibilidade pode ser mais ou menos acordada, mais ou menos aguda, mas é educada por leis imutáveis.

* Contemplar uma obra de arte através desta faculdade (o gosto) é ficar vulnerável às qualidades da sua matéria, atender ao seu conteúdo evocativo ou sugestivo, e não à emoção puramente plástica.

* O gosto é pessoal. A sensibilidade é universal.

* A beleza plástica é um fenómeno geométrico.

Extractos do livro

«LA SENSIBILITÉ PLASTIQUE PAR NADIR AFONSO», Paris, 1958

ENTREVISTA

Continuação da 44.^a página

dadeira e, portanto, universal.

— Que pensa de Picasso e de M. H. Vieira da Silva?

— Irremediavelmente ultrapassados.

— *Quer definir Pintura, já que desse conceito depende toda a atitude artística dum pintor?*

— Pintura é um fenómeno de harmonia de forma e cor.

Entrevista e selecção de NUNO BARRETO

NOTA

A secção «Valores Setentrionais» continuará. Os coordenadores deste número têm o maior interesse em tornar bem conhecidos e compreendidos aqueles que, no passado ou no presente, valorizam a cultura e a arte de Trás-os-Montes e do Alto-Douro. Aos nossos estimados leitores pedimos, pois, ajuda na procura e selecção dos valores setentrionais.

O POETA ITALIANO

VITO LIBÉRIO

PRÉMIO GASTALDI 1960

Apresentado e traduzido

Por *Dinis Chaves*

Vito Libério, que vive há sete anos fora do seu país, nasceu em Milão, no ano de 1930. Algumas jornadas pela América e pela Europa proporcionaram-lhe grande riqueza de perspectivas e uma preciosa experiência. Daí, os seus poemas revelarem uma acentuada ânsia de universalidade.

A sua carreira artística foi uma série de afirmações até ao ano de 1960, em que, com o livro «Ho visto

morire l'estate», (50 poemas) ganhou o primeiro prémio no Concurso Nacional Italiano Gastaldi. Tem publicados três livros de poesia e anuncia, para breve, mais dois.

A crítica italiana falou de V. L. como de uma das vozes mais significativas e fortes da jovem literatura italiana. Estuda actualmente em Salamanca.

ABBANDONO

*Lavora la notte
nel grembo della mia vita.
Sciacalli di vento bevono a sorsi il mio sangue.
nel lago sfinito del cuore.
Oh, la selvaggia dolcezza di piangere
Con la testa tra le ginocchia.*

ABANDONO

*Trabalha a noite
no ventre da minha vida.
Chacais de vento sorvem meu sangue
no lago esgotado do coração.
Oh, a doçura selvagem de chorar
Com a cabeça entre os joelhos.*

DIVULGAÇÃO CULTURAL

O público, a evolução da pintura e a arte abstracta

Quando, em 1824, Niepce inventou a fotografia, não pensava, por certo, nas espantosas consequências que esse facto científico viria a ter nas artes, muito especialmente no campo da pintura. Sessenta e um anos mais tarde (1885), surge em Paris a escola Impressionista, o primeiro desvio consciente do realismo, e que é também a primeira consequência da invenção da fotografia. A princípio, a pintura e a fotografia influenciaram-se mutuamente: Muitos pintores académicos, vendo no realismo fotográfico um inimigo perigoso, chegaram ao ponto de fotografar cuidadosamente as cenas ou paisagens que posteriormente iam pintar, *para que nenhum pormenor falhasse*. Por outro lado, a fotografia começou a reger-se por certas normas picóricas já existentes, imitando a pintura nos temas, composição e luminosidades. A pintura era então uma fotografia a cores, e a fotografia, uma *pintura mecânica* a preto e branco. Durante muitos anos, este erro vigorou. Se era só a reprodução do real que se pedia à pintura, depois da invenção da fotografia, e agora com as possibilidades da cor, ela deixava de ter razões de existir.

Pintores houve que guardaram os pinceis e as tintas, e montaram atelier de *retratista*, como naquele tempo eram conhecidos os fotógrafos. Porém, depressa os homens inteligentes da altura encontraram a razão desse caos: havia uma confusão dos objectivos dessas duas artes.

O fim da pintura não é a cópia exacta da natureza. Perante um retrato antigo, de um nobre, por exemplo, sentimos que ele nunca teria existido se, naquele tempo, já tivesse sido inventada a câmara fotográfica. Resumidamente, pintura é a expressão através de linhas e cores, conforme a música é a expressão através de sons e ritmos.

A seguir ao Impressionismo, numerosas escolas e correntes se sucederam; operou-se uma fantástica revolução estética. No entanto, o público em geral (o que eu conheço) continua a trocar de Picasso, continua a parar em frente de um Artur Bual, e a dizer alvarmente: «Não se percebe nada». Uma pessoa conhecida disse-me, há tempos: «A arte moderna é a maior mistificação de todos os tempos. O pior vai ser quando alguém disser que *o rei vai nu*». Se ela soubesse quantas pessoas disseram já que *o rei ia nu* e que isso nem sequer fez tremer a Arte Moderna!

A Arte Moderna tem mais de

setenta anos, mas não foi ainda aceite pelo espectador vulgar, esse espectador que ainda não assimilou o Expressionismo (1907), nem o Cubismo (1908), e que se vê (só agora!) perante a arte abstracta em que, paradoxalmente, persiste em descortinar objectos e pessoas.



A arte abstracta existiu sempre, desde que se conhece arte humana. Desde sempre o homem, a par das representações de objectos da natureza, exprimiu artisticamente as suas emoções, as suas tendências e impressões através da linha e da cor, da contextura de materiais, de volumes e formas espaciais, de notas musicais, de movimentos do corpo. Da própria pintura figurativa se encontram elementos abstractos que vêm confirmar o limite de poder expressivo da imagem naturalista.

A pintura em geral, matéria visível, é altamente universal, mas a pintura abstracta ainda o é mais, como aliás se pode depreender do próprio adjectivo. Uma ideia, pictórica ou social, quanto mais abstracta mais universalidade alcança.

Por não representar objectos da natureza, o homem ou as coisa que o rodeiam, têm muitos chamado a arte abstracta de não-humana. Mas «que podemos desejar que seja mais carregado de humanidade e de história, do que a paisagem interior e as perspectivas secretas da alma de um artista?» ⁽¹⁾

Mas nem sempre a arte abstracta representa emoções, sentimentos ou perspectivas interiores. Numerosas são as pinturas e esculturas que representam (e só representam) *ideias pictóricas ou escultóricas*, inexprimíveis através de qualquer outro processo, mas humanas, porque só

o homem as pode sentir, e a ele são dirigidas. Quem seria capaz de representar a outra pessoa, correcta e totalmente, por outro processo que não o musical, por exemplo, uma melodia de jazz?

Como em todos os campos, também na arte abstracta há os que *conseguem* e os que *não conseguem*, há honestos e mistificadores, há bons e medíocres; como acontece com todas as inovações, há os que aceitam, os que não aceitam e os que não sabem, e. . . «quem não sabe é como quem não vê».

1 — Roque Laurenza (Le langage de l'art abstrait).

Nuno Taborda Barreto



O homem em Sartre

Um artista não escreve bem *se não a frio*, disse Gide. Com grande razão isto se pode afirmar de Sartre onde se respira o talento dum espírito frio e positivo que monoliticamente sabe conduzir a pena com uma espécie de «exuberância fria, muito germânica» no dizer de Beigberger. É que Sartre, ao invés de Gide, jamais se coloca em cena na sua obra e é sobremaneira avaro dos pormenores da sua vida. Depois, ele apregoa que a verdade cresce na medida do inverosímil: *plus un événement est invraisemblable, plus il est vrai*. Mais ainda, o pensamento sartreano, segundo Moeller, apresenta-se no seu conjunto nem totalmente vivido nem totalmente querido. É por isso que, conforme nos parece, o pensamento sartreano não se mostra

suficientemente claro, definido.

Do pensar sartreano nasce o existencialismo. Porém, se interrogamos o próprio Sartre, nada nos elucida sobre o existencialismo, melhor, sobre o *seu* existencialismo. «Eu não sei o que é o existencialismo, mas, para mim, é um meio de existir». Ao exprimir-se desta forma é todavia sincero e de sobejo lógico. Não sabe defini-lo, contudo acrescenta que é um modo de existir — *moyen d'exister*. Poderá não saber retratá-lo, mas não precisará de provar-lhe a existência. É um existencialismo vivido, a filosofia inegável da vida real. Tem consciência de que vive e não duvida dessa certeza. A sua existência—o seu existencialismo.

O existencialismo sartreano é um existencialismo ateu. Nele a hipótese de Deus é impensável. Esse ateísmo—*l'existentialisme athée que je représente...*—fundamenta-se na concepção de Sartre acerca da liberdade. A liberdade, tal como ele a vê, é um absoluto que por consequência se opõe a toda a realidade transcendente. A liberdade, tomada assim, contradiz a existência de Deus e a noção de Deus repugna. É baseado nisto que nega a existência divina: *Dieu n'est pas*, declara, parodiando Pascal. Por outro lado, não lhe vê a conveniência em existir: *il ne faut pas que Dieu existe*; e, mesmo que existisse, pouco adiantaria: *même si Dieu existait, cela ne changerait rien*. A hipótese da existência divina é, de resto, uma questão insignificante — «heureusement il n'en est pas question... c'est, au reste, un problème secondaire, inutile». Todavia não se contenta com o ateísmo e chega a ser antiteísta. Nisto há incoerência notória, porquanto nada admite de transcendente para além do absoluto da liberdade humana; acaso não é

verdade que Deus não fala (*silence de Dieu*), que não há *ni Diable ni «bon Dieu»*?

O existencialismo de Sartre é materialista, do materialismo mais crasso. Não admite uma centelha de espírito; chega a confundir e a identificar as realidades mais irredutíveis como o espírito e a matéria: *l'âme est le corps*. Nesse existencialismo só o homem se enquadra, só o homem conta: *l'existentialisme est un humanisme* — é o cartaz duma conferência-programa. O homem é «un être dans-le-monde». Está cercado de obstáculos e limites. Existe no tempo, é determinado por ele. Não é simples coisa, nem consciência pura. É, sim, consciência «incarnada». Segundo o pensar de Husserl de que «toda a consciência é consciência de...», o Homem - Sartre é uma consciência de existência. Essa consciência não pode permanecer dentro dos seus muros, mas tende a projectar-se incessantemente para fora de si mesma. De si é vazia, tem de dirigir-se para os objectos exteriores—*hors d'elle-même*. Em si apenas descobre a existência da liberdade. O homem está só no mundo, só tem a contar consigo. Vê-se abandonado à sua liberdade. E, à medida que toma consciência dessa condição, «situation inéluctable», torna-se homem, torna-se livre: *c'est devenir un homme, devenir libre*. Na solidão em que se debate, a lucidez do facto oferece-lhe a razão de viver. Essa liberdade condu-lo à angústia e ao desespero. Homem livre é aquele que renuncia à verdade objectiva. E ele não há valor objectivo algum ao redor de nós! O homem só se enfrenta com a existência iniludível da sua liberdade. E essa liberdade não tem sentido, é para nada «l'homme est là, bêtement là, pour rien». Únicamente com a

morte se desfaz: «celui qui meurt, tombe dans le domaine public». É essa liberdade a única realidade absoluta que o homem topa na existência.

A atmosfera sartreana é vinicamente malsã. Domina-a pessimismo aterrador. Saídos duma guerra horrível, caminhamos para outra mais funesta. Tudo é relativo. Toda a gente é de má fé, pessoas *sensatas* são indecentes: *Il n'y a pas de plaisir à jouer dans un monde où tout le monde triche*, as pessoas de *l'esprit sérieux* são *des salauds*. Não há verdade na vida social. É a conveniência que nos leva à comédia de nos fazermos tristes ou coléricos consoante as necessidades do momento: *nous nous faisons tristes... nous jouons à être en colère*. O próprio amor é uma caricatura, não passa de luta, crueldade; só há prazer momentâneo — *sur le moment* —; a queda carnal é uma vertigem, um desequilíbrio: o homem é uma máquina. Os esforços humanos são frustados. O homem busca na vida a impossível síntese que o faria deus. Porém, não o consegue e perde-se em vão.

Os escritos de Sartre não possuem um punhado de poesia, o despontar duma flor, o sorriso duma criança. Por toda a parte se respira a náusea. Sente-se o vômito perante a experiência de «la nausée», diante da sobreabundância cega e obscena da natureza. A criança, por exemplo, é olhada como algo porco, vomitado: *l'enfant est «un salaud», une chose vomie*. A própria existência é suja — *l'existence obscène* — duma «surabondance visqueuse» onde a liberdade humana se enxovalha — *s'engluie*. Inutilidade, absurdo: *c'est l'existence*.

A criação sartreana é um armazém de obscenidades. A náusea, o crime, a violência, o amor contra a

natureza, são lugar comum e moeda corrente. Basta citar: *L'âge de raison*, *Huis-clos*, *Les mains sales*, *L'enfance d'un chef*, *Les chemins de la liberté*. O carácter nauseabundo dos romances é inocultável; até nas produções filosóficas se manifesta, embora em menor escala. Isso levou Marcel a sugerir a Sartre que fizesse a metafísica do sujo — *visqueux*! É que Sartre sente complacência pelas inferioridades mais baixas e mais inautênticas do homem! Sartre parece também possessor da teoria do niilismo, parece viver o aspecto mais negativo do homem. O próprio conhecimento o considera como negação: é vestir o real com roupagens do nada — *manchon de néant*. Ao mesmo tempo que experimenta o nada da vida terrestre dá a impressão de que o aprecia gostosamente. É sugestivo o título dum dos seus livros: *L'être et le néant*. E, como remate, temos a última frase dessa obra que define o homem como negação total: «l'homme est une passion inutile».

João Moura



O paganismo e a língua

Ao falar esta «português linguagem» que tão enriquecida nos deixou Camões — quem medita na profundidade dos seus mistérios?... E contudo, na harpa da língua, é às vezes o simples vocábulo nota subtil que mil vibrações contém: de amor, de tragédia, de sonho, de crença, de superstição...

Não é só nos estratos geológicos que o sábio vai encontrar vestígios de civilizações há muito extintas, recompor histórias, evocar epopeias:

Também o arqueólogo da palavra — o etimologista — descobre na quase inextricável corruptela dos termos o carácter de uma época, a idiossincrasia de um povo há muito desaparecido, e de que talvez mais não reste que um punhado de palavras ao vento e alguns glóbulos em sangue alheio!

E o filólogo chama a si a palavra: mira-a e remira-a como quem procura a extremidade do fio de um novelo; coteja-a com outras; examina-lhe as junturas, e que surpresas não encontra finalmente!

É sempre com enlevo que leio trabalhos desta natureza. A epígrafe que hoje me propus, sugere-me o seguinte:

Quem diria que esta língua tão doce e tão pura, com que louvamos a Deus, professamos nossa crença e execramos mitos, ande tão pejada de mitos, crendices e superstições?...

Pois é verdade! Sirvam de exemplo as seguintes palavras de origem latina: *considerar*, *desastre*, *auspício*, *arúspice*.

Os antigos romanos, como aliás todos os pagãos, reputavam por divindades os próprios astros, que, segundo a sua crença, muito influíam nos destinos humano...

E cada homem ao vir a este mundo tinha lá no firmamento um astrozinho que sempre o espreitava para o tornar feliz ou infeliz!...

Por isso, antes de empreender qualquer viagem ou de realizar qualquer empresa — o pagãozinho levantava os olhos para o astro que o viu nascer, para a sua estrela e... *considerava*, isto é, atentava nessa estrela (que em latim se diz: *sidus*, *sideris*).

Às vezes, porém, não era bem sucedido, e a despeito de longo *considerar*, via-se abandonado da sua estrela, do seu astro — como em Waterloo,

Napoleão; e então dava-se o que ainda hoje se diz um *desastre*: privação, abandono do astro!

Mas as estrelas nem sempre se deixavam contemplar e muitas vezes enganavam... e então o pagãozinho tomava de uma ave agoirenta, soltava-a religiosamente e quedava-se a contemplar a direcção do ominoso voo, fazendo os seus *auspícios* (de *avis spicere*: contemplar a ave). E quando o voo incerto não satisfizesse, lá ia ele confiar o caso ao *arúspice*, que esbarrigava as aves e lia fundo nas suas entranhas (*hara*).

«O tempora! O mores!» — Como as coisas mudaram, dirá o leitor! — Engana-se, não mudaram muito.

Apenas: antigamente considerava-se, isto é, viam-se as estrelas, antes do desastre; e hoje... é no desastre que elas se vêem!...

Ángelo Minhava

NOTA

Conscientes de que o público precisa mais de esclarecimentos do que de lamentações, tentaremos, nesta secção de Divulgação Cultural, tocar e desenvolver, na medida do possível, alguns temas de mais imediata e necessária compreensão. Nos nossos planos estão ainda algumas curiosidades culturais e artísticas que nos pareçam dignas de registo.

Aceitam-se opiniões contrárias que publicaremos, desde que revelem interesse e oportunidade.

NÓTULAS & NOTÍCIAS

Uma boa cultura depende, hoje mais do que nunca, dos meios de difusão. Onde não houver a actualização devida, nenhuma tentativa de cultura poderá ser perfeita. Sendo assim, é natural que os transmontanos e durienses vão sonhando com um posto emissor de rádio à altura das necessidades.



Vila Real está entre duas notáveis antenas: junto da estação do caminho de ferro—a de rádio, instalada pela E. N.; no alto do Marão—a de televisão, com casota de cimento e tudo, da iniciativa do organismo competente. Passam os meses e os anos e nenhuma funciona. Dois pontos de exclamação!!



Porque é que em Chaves não consegue ver-se a televisão?



Está publicado o primeiro livro de Joaquim de Barros Ferreira, moço cheio de qualidades e de boa vontade. Trata-se dum apreciável conjunto de poemas, com o título de «Vilegiatura dos dias».



«A Lição» de Ionesco foi representada, em Alijó, pelos estudantes do Externato Secundário Municipal. Corajosa a atitude de Fernando Vilela, professor daquele estabelecimento de ensino. Encenar Ionesco num meio pequeno não costuma ser fácil nem rendoso.



Em Favaio (concelho de Alijó) fala-se na próxima encenação duma peça de Marcelino de Mesquita.



Estará o publico português bem educado (artisticamente, entenda-se) para assistir ao teatro de bom nível? A avaliar pelo êxito (1), na capital (1), de certas comédias e revistas...



Ainda que no nordeste de Portugal não pululem ranchos folclóricos como se verifica noutras regiões, por dois motivos podemos dar-nos por satisfeitos: os ranchos de Barqueiros e Miranda são incontestavelmente dos mais típicos de toda a terra portuguesa; e as cantigas e danças que interpretam são genuinamente regionais. No que respeita a este último ponto, muito haveria que dizer doutros ranchos, doutras regiões. Isto, para amostra: A vulgarizada canção «o mar enrola na areia» pertence a um cancioneiro espanhol. Não será de estranhar, que certo rancho a aportuguesasse? Mais referente a nós é o caso da «Marcha de Sanfins do Douro», original de P.^o Ângelo Minhava, que, sem mais aquelas, foi divulgada e posta em disco pelo grupo folclórico de Paços de Ferreira, com letra totalmente diferente. Isto não se faz!



Póstumo, saiu o livro «Poemas», de Reinaldo Ferreira, poeta moçambicano. É um livro admirável que, a despeito de certas formas e processos recuados, impressiona bem qualquer leitor. Moçambique, como outras províncias do Ultramar, em que justamente sobressai Cabo Verde, vem revelando ultimamente um surto cultural e artístico que muito nos apraz registar.



A Sociedade Portuguesa de Escritores, com a preciosa ajuda da Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurou as suas novas instalações.



O grupo de Setentrião, sabendo que o teatro é um dos mais poderosos veículos de cultura, resolveu pensar a sério na fundação dum centro de actividades teatrais, em Vila Real. Para o efeito, convidou o sr. dr. Álvaro Santos que às coisas do teatro vem dedicando especial carinho. Pensou também num clube de cinema que ficará sob a direcção do sr. Ascenso Gomes.



Da autoria de Lopes Graça e Giacometti, apareceu um disco da Antologia de Música Regional Portuguesa, dedicado a Trás-os-Montes. De nota dos autores transcrevemos: «Não há dúvida que, em múltiplas das suas feições, a música regional de Trás-os-Montes levanta perplexidades e interrogações que hão-de certamente apaixonar os estudiosos do folclore comparado. É possível que estes vislumbrem nela ecos ou reminiscências de expressões e formas musicais pretéritas, medievalismos, exotismos, a Igreja, a Sinagoga, os gregos, os Árabes, tudo o que forma ou se supõe formar o protoplasma do homem português e da sua cultura. Não o discutamos. Para nós, e para quantos possam sentir o força e a beleza seivosa desta música, bastar-nos-á descobrir ou testemunhar o «facto» dessa força e dessa beleza». E ainda: «Não pode deixar de causar admiração o facto de, provindo a maioria destes cantos, de épocas tão longínquas, terem eles chegado até nós na sua quase integral pureza, conservando do mesmo passo as suas funções na vida colectiva».

Giacometti recolheu ainda «Oito cantos transmontanos» com interpretação de Francisco Domingues. Tanto este disco como o anterior, com peças gravadas «in loco», estão primorosamente realizados, contribuindo para uma digna expansão da nossa música regional.



A delegação da «Pró-Arte», de Vila Real, oferece para o dia 21 de Janeiro um variado e fino programa. Catarina Avelar, Armando Guerreiro e Noémia Brederode, artistas já consagrados, serão intérpretes de selecto repertório de música e poesia.



Publicado, o n.º 28 da magnífica revista espanhola de teatro «Primer acto». De assinalar, a sincera e inteligente homenagem ao autor de «Divinas palavras», Valle-Inclan.

COMPOSTO E IMPRESSO
MINERVA TRASMONTANA
———— VILA REAL ————
EM 19 DE JANEIRO DE 1962

Título: *Setentrião-1* (fac-símile)
Cadernos Culturais, IV Série, n.º 5
Edição: Grémio Literário Vila-Realense / Câmara Municipal de Vila Real
Vila Real, Fevereiro de 2009
Tiragem: 300 exemplares
Depósito Legal: 288487/09
ISBN: 978-972-9462-66-5
Composto e Impresso: Minerva Transmontana, Tipografia, Lda. — Vila Real