



«O TEMPO E O MODO» N.º 50
Provas enviadas à Censura em
16 de 10 de 1967

O TEMPO E O MODO

Porque planeou O TEMPO E O MODO um número sobre teatro português e que resultados esperou alcançar ao publicá-lo

Na carta-convite enviada aos colaboradores deste número, escrevemos: « O TEMPO E O MODO conta dedicar um dos seus próximos números ao teatro português. Ao fazê-lo, procuramos principalmente agitar uma problemática que se, por um lado, tem servido de muro a muitas lamentações, por outro não tem sido geralmente equacionada e perspectivada adentro da cultura portuguesa e seus condicionalismos passados e presentes. Visamos, assim, a elaboração dum número que foque essas perspectivas e que, através de testemunhos concretos, das mais diversas personalidades, surja como um documento interventor e polémico».

Um documento interventor e polémico? Relendo os originais enviados, a redacção d'O TEMPO E O MODO e os responsáveis por este número constataam, amargamente, que uma vez mais a sua ambição ultrapassou a sua missão. Difícil é, pois, adjectivar o documento que, esse sim, têm a consciência de entregar. Do plano à realidade muita coisa ficou, documentalente, pelo caminho e não estamos certos de mais nada senão de ter apresentado mais um testemunho (ou diagnóstico) de um mal que exige mudança de ares ou renovação de oxigénio. Não é às salas de teatro que os iremos buscar, mas se o teatro é uma actividade artística colectiva e de participação e um lugar de reflexão a sua lenta e asfixiada agonia algo nos diz sobre asmas pasmadas.

Quisêmos (e esse foi o resultado que buscá-mos) pôr mais um dedo na ferida. Na melhor das hipóteses, apresentámos um pouco de sangue e um pouco de puz. Para análise.

SERVIÇO DE CENSURA!
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CENSURA

144 163

Condicionalismos duma actividade de encenador

FERNANDO GUSMÃO

Como tenho dirigido o Teatro Nacional de D. Maria II. Problemas de uma directora da companhia

AMÉLIA REY COLAÇO

Situação de um Autor Dramático em Portugal

BERNARDO SANTARENO

Porque escolhi ser empresário

VASCO MORGADO

Porque faço crítica teatral

MANUEL DE AZEVEDO

Porque vou ao Teatro

JOSÉ PALLA E CARMO

Porque não vou ao Teatro

GÉRARD CASTELO LOPES

Quais os objectivos do ensino que ministro no Conservatório

ÁLVARO BENAMOR

Despesas e lucros da montagem duma peça teatral

ARMANDO FERREIRA

A Companhia do Teatro Vasco Santana. Balanço de uma experiência

LUZIA MARIA MARTINS

Razões de meu interesse pela cenografia

SÁ NOGUEIRA

Porque pedi uma bolsa à Fundação Gulbenkian para estudar Teatro no Estrangeiro

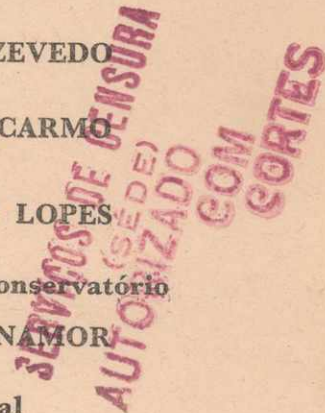
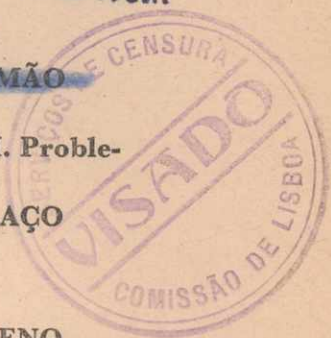
GLÓRIA DE MATOS

Quais os planos do Serviço de Teatro da Fundação Gulbenkian?

FUNDAÇÃO GULBENKIAN

Quais as directrizes do Fundo do Teatro?

S. N. I.



~~150~~ 265

Provas enviadas à Censura em

16 de 10 de 1967.

Porque planeou O TEMPO E O MODO um número sobre teatro português e que resultados espera alcançar ao publicá-lo?

O TEMPO E O MODO

Algumas destas perguntas não foram respondidas, o que, cremo-lo, é igualmente significativo. Eunice, Amélia Rey Colaço, Benamor e Sá Nogueira não encontraram tempo para nos responder; Armando Ferreira escreveu-nos dizendo que «o cargo eventual de Administrador da Companhia Rey Colaço — R. Monteiro que exerci há pouco tempo, não me forneceu quaisquer dados úteis e positivos a apresentar ao vosso interessante inquérito. Depôr, justamente, baseado em premissas incertas ou falsas recordações, parece-me incompatível com o sentido prático das minhas opiniões. Gosto é de ler os outros, os seus malabarismos». Fernando Gusmão disse-nos que os condicionalismos que determinam os condicionalismos uma actividade de encenador condiciocinariam de tal modo a sua resposta que determinavam a impossibilidade dela; o S. N. I. não se dignou responder-nos.

Do que publicamos, chamamos a atenção, particularmente, para o tom polémico das opções contrárias que levam José Palla e Carmo a ir ao teatro e Gérard Castelo Lopes a não pôr lá os pés.

A terceira parte do número inclui três artigos sobre géneros diferentes de Teatro: António Osório fala do Teatro de Revista, Artur Portela, Filho, do Teatro televisionado e Filipe de Sousa do Teatro lírico.

Numa quarta parte incluímos a nossa habitual secção de Antologia, desta vez com textos clássicos sobre Teatro: Garcia Lorca, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Eugéne Ionesco, Kennerth King, Bernardo Santareno, Artur Portela, Filho. E o conjunto fecha com um inédito dum novíssimo autor teatral português: o monólogo apocalíptico para bailarino canoro Morreram todos, mas eu salvei-me, de José Estevão Sasportes, cuja colaboração na preparação deste número aqui agradecemos.

Perfazem esta edição as habituais secções de Noticiário Crítico, Crítica de Noticiário, Conto do Mês e Crítica de Artes e Letras. Na primeira falamos de De Gaulle, do Médio Oriente, de Cardijn, dos negros americanos, da Europa dos Generais e dos Urais, da indústria têxtil, etc.; na segunda conversamos os habituais farrapos. Ernesto Leal é o escritor deste mês e criticam-se livros de Herberto Helder e António Reis, o último Festival Gulbenkian e a última temporada cinematográfica.

O número fecha com uma carta de Jorge de Sena a propósito de Irene Lisboa.

~~157~~ 166



Se lhe fosse dado regressar e conhecer agora o Park Mayer, Zé Fernandes diria enjoado que nada há de novo sob a rosa do sol. O relento de alcova ainda é o aspecto mais saliente da revista. Mas ela não se resume a uma lubricidade ávida, patológica. Esse é apenas um dos seus truques, o seu chamariz. Espectáculo evasivo, caótico, cho-carreiro, vai ao encontro, serve as necessidades espirituais da maioria: é uma arte colectiva, e como tal deve ser vista e analisada. Uma contemplação viva do homem actual, a revista franqueia um documentário sociológico altamente significativo. A sombra que projecta caminha a par dos passos, meio agitados e meio entorpecidos, do homo vulgaris, contorna-lhe a estatura moral.

Bem vistas as coisas, todas as revistas são iguais — escolhem e vibram as mesmas teclas. Como na luta livre, os truques, o ritual e os excessos mostram-se inalteráveis. As rábulas contêm, nem mais nem menos, os expedientes de todas as rábulas, do mesmo modo que as prises não variam de combate para combate. Numa monotonia infundável, numa cadeia de repetições assenta qualquer destes espectáculos «populares» (quando não a maioria deles).

Mas o que se repete de um cabo a outro corresponde, afinal, ao que os espectadores aguardam: a representação contínua de certos temas e paixões. Por isso, se não possui um contexto, a revista oferece, em troca, uma típica estrutura ideológica. E é através da sua análise que se pode compreender realmente a revista, o gosto que desperta e as razões do seu êxito, ao lado da «crise» que afecta o verdadeiro teatro.

Ora, a estrutura da revista actual mal dista um passo do labirinto do nosso tempo, resolve-se numa mitologia. Se não se ocupa com os feitos dos Deuses e dos Heróis, integra e reveste com expedientes próprios, esses sim, alguns dos mitos mais arreigados na vida diária.

*

A revista não exige um público, a menor preparação. Os espectadores pertencem a todas as classes e sentem a mesma hilaridade e prazer. Divertimento «popular», esclarecem os especialistas do ramo, e com certa razão, porque a revista, espectáculo ao alcance de toda a espécie de gente, como que desvanece, por artes mágicas, classes e distinções sociais.

Que todos compreendam (todos: esse público vário, extravagantemente irmanado) e que todos se divirtam, eis as preocupações dominantes. A primeira exige expedientes adequados, e o recurso está sempre na facilidade, primeiro do conteúdo a transmitir, depois da sua forma de comunicação.

Para tanto o deus da revista exige logo a imolação do contexto. Embrechado de instantes autónomos, plenamente significativos, a trama do espectáculo assenta numa sucessão de momentos desligados entre si. O tempo da revista dissolve-se numa eterno presente, de molde a lograr a comunicabilidade imediata que se pretende antes

SERVÍCIOS DE CENSURA
(SEDE) JORNALISMO
AUTORIZADO COM
CORTES

ASB 168

Provas enviadas à Censura em

16 de 10 de 1967

Nestas condições, a estética da revista conduz em linha recta ao caos. E a isto ajunte-se, para completar o quadro, que os expedientes estéticos não visam apenas a escamoteação da realidade objectiva, aliás esse é o seu alcance negativo ou polémico; incutem ainda (nem sempre conscientemente) uma concepção ética, e tal é o seu intuito positivo ou apologético.



O seminu traduz, como se sabe, um dos imperativos categóricos da revista. Exclusivamente afrodístaca, essa ostentação do carnal?

Talvez não seja. O seminu é aqui tão natural, como o nudismo nas suas estâncias. No entanto, com ser sucinto, o figurino revisteiro não deixa de ser particularíssimo. Sedas berrantes coalhadas de lantejoulas, luvas do tamanho de raposas, penachos imperiais; indumentária extravagante, com um toque de exotismo parisiense e um luxo oriental dos bons tempos. A nudez, o verdadeiro cenário de revista, constitui sem dúvida o melhor do espectáculo (3). Mas a mulher tem aí a condição de um objecto simultaneamente erótico e sumptuoso. Vá que pouco despidas, admite-se às vezes, que não pouco cobertas de pedrarias cintilantes.

Há mais neste ponto. A exposição carnal não consegue esconder certas contingências. Os homens são em regra «alentejanos» serôdios e sempre logrados; as mulheres, fêmeas assoberbadas por legiões de amantes. Insaciáveis, versáteis, ardilosas, são o herói satânico da revista. O dinheiro comanda o amor, eis a lição.

Entretanto, a revista venera também o sentimentalismo chocho. O amor, dizia-se numa canção do Maria Vitória, finda na saciedade. Não obstante, os filhos resgatam as decepções conjugais e, graças a eles, a vida tem sentido. Lágrimas, aplausos frenéticos, a alegria das emoções sofismantes. Ora, do mesmo modo que no conceito heideggeriano da verdade, no qual esta, mal se revela, logo se dissimula, também nos mitos à revelação fica contígua a dissimulação. Lembrar qualquer enfermidade, serve tão-só para vaciná-la. O pouco veneno que se mostra destina-se a administrar antídotos em doses maciças.

A função do mito, observa Roland Barthes, consiste em evacuar o real. Para isso esbatem-se, ilidem-se todas as contradições. A revista possui uma dialéctica sui generis, e essa sem dúvida às avessas, porquanto se destina a anular contradições, em vez de as assumir. Não existem antinomias, reside nisso o paliativo eufórico da revista.

(3) A respeito desta exposição feminina, vem a propósito citar os seguintes passos de Ramalho, os quais se reportam, por certo, à revista da época: «Os autos tão genuinamente portugueses... e os entremezes... deixaram de ter intérpretes nos palcos portugueses, presentemente reduzidos, pela mais inepta, pela mais pretenciosa, pela mais estrangeirada e pela mais pulha das inovações a simples exposições nauseabundas de mulher hediondas... oferecendo ao público, em lamentáveis sorrisos pôdres, a fina flor do pecado parisiense, representado a pataco por espectador de Belém, na opulência dos maillots engelhados nas pernas e na nudez dos colos estrelados pelas mordeduras dos percevejos. E é nesta única escola de arte, que a educação estética do povo se faz!». As Farpas, VIII, pág. 258.

170

170

Provas enviadas à Censura em

16 de ... de 1967

Por tal modo, nunca se insinua nela um ideal. O dualismo kantiano entre o mundo dos valores e o mundo da experiência, tão característico da axiologia contemporânea, não se pressente. A realidade não padece contraste — o ideal frui-se, jaz ao nível do real. Verdadeiramente, as dificuldades, o desespero, a tristeza, quando existem, não são inflexíveis, pois nascem de repreensível atitude do «espírito». E, se não, vejamos.

Como no culto báquico, mantém sempre a revista um ritmo estrepitoso. A agitação das bacantes representava o ímpeto do seu deus, ao passo que o tumulto da revista representa a alegria infinita de viver. Eis que irrompe no palco um grupo de «ardinas», de carnações bem vistíveis. Instada pelo «compère», a vedeta-ardina, depois de rir muito, proclama-se satisfeítissima com o seu fado: «a vida é bela» quando há «alegria e o optimismo» (não é outro estribilho que percorre a revista). A felicidade, facilíma de obter, depende do temperamento de cada um; «só não é feliz quem não quer», como se dizia há pouco numa canção. «Figura da consciência», não depende portanto das condições materiais. É assim que o mito actual de felicidade recupera o «mito paradisíco» de certas sociedades «primitivas». Pelos vistos, a felicidade mostra-se tão fácil de alcançar como o acesso ao paraíso e o convívio com os deuses para o homem primordial; bastava escalar a Montanha ou a Árvore cósmicas, trepar por lianas ou deixar-se arrastar pelo voo das aves. Actualmente, a «alegria» e o «optimismo» como que reintegram a felicidade paradisíaca: são essa escada de Jacob que une, agora facilmente, a terra e o céu.

A moral da revista parte, assim, da apologia do existente. Boas são as coisas, os instintos, o empírico; o mal ou o bem situam-se no «espírito» do homem. De modo que a revista não possui valores, visto que lhes recusa os postulados. Na insatisfação perante a realidade nasce qualquer ideal; na revista o ideal consiste na sujeição às condições do presente. E, para que não restem dúvidas, tudo é glorificado, inclusive os «becos», as «escadinhas», as «vielas», as «ruas estreitinhas», etc. Contanto que com «um cheirinho a mangerico», com «fadunchos e guitarradas», com «bailaricos e tro-nos de Santo António», aqueles recantos escondem uma situação humana idílica. Nas «vielas» habita uma humanidade exuberante e feliz. O novo paradigma é o ghetto. Deste modo, o maravilhoso revisteiro desdobra-se em duas espécies: o maravilhoso da opulência, a que se fez alusão, e o maravilhoso da pobreza. Na lotaria da revista, a sorte grande sai sempre a toda a gente.

Contudo a revista não distrai apenas mediante a ocultação do real. Não deforma ou resolve tão-só antinomias, mostra-lhes sobretudo a irrelevância cômica. Rir! Rir! Rir!, garante-se nos cartazes, e prodigaliza-se em duas sessões no palco (e para isso se vai lá). Vem daí que o cómico desempenhe um papel fundamental.

Mas o cómico reconduz-se aqui ao burlesco, e este desprende-se, por via de regra, duma condição humana lamentável. Exemplos? Aqui temos no palco um delinquente condenado por muitos furtos — e de um bom humor espantoso. Percebe-se: é especia-lista do «sovaco», pluri-reincidente; não padece de neurastenia. Assim se converte o crime, realidade social das mais graves, num pretexto de pilhérias.

Outro exemplo? Eis agora um homem dos seus trinta anos acossado com tristeza

~~157~~ 172

Provas enviadas à Censura em

16 de de 1967



súbita — ele até há pouco tão gracioso! O compère interroga-o, insinua por fim, para gáudio da assistência, a mais humilhante das desilusões amorosas. Formaliza-se o triste, que «a juventude são dois dias». Longe, porém, se está da angústia de Homero perante a «velhice maldita e funesta». Tudo se esclarece entre gargalhadas; a velhice é abominável porque não permite a cópula.

Finalmente, imagine-se ainda esta rábula: um sujeitinho começa a aludir com desespero ao precário, na actualidade, da «vergonha», da «verdade», do «trabalho» e do «juízo». O que logo comprova, porque a «vergonha», a «verdade», o «trabalho» e o «juízo» aparecem seminuas e provocantes, num exibicionismo de pavão. Nenhuma dessas questões tem importância, uma vez que de todas nos podemos rir. Como há que distrair, a revista é uma escola onde se aprende a rir das coisas mais sérias.

O mesmo se passa com outro tipo de «piadas». Churchill também bota discurso no Park Mayer. A O. N. U.? Uma lástima grotesca. Churchill está hoje espantoso! O que não tem remédio, remediado está; acaba em cidadão (alentejano) do Park Mayer. A força de tudo correr mal, tudo acaba bem na alcova. Riamos pois das divergências sociais. Como nada significam de «sério», merecem a maior indiferença. O civismo é uma paixão extravagante, a política uma dependência do ridículo. Também aqui o riso se traduz num exorcismo.

O burlesco deste tipo, para uso interno, não se esquivava aos mesmos cânones: tem por protótipo a ironia dos criados de quarto, sempre inofensiva e exclusivamente servil. A «avareza» de certos homens, afinal, não os diminui, porque lhes serve de caução. Também as imprevidências municipais são postas em tormentos por esta ironia moderada. Agora, ataca-se no palco, os transportes colectivos são um inferno; em todo o caso, revelam aspectos compensadores, pois a «sátira» descamba para certas situações possíveis, claro está, nas plataformas apinhadas. Pretexto de impudência, o cómico da revista resolve-se num burlesco licencioso. Nem uma réstia do riso satírico, do rir contido, do riso cortante de Aristófanes, de Voltaire, de Swift, de Gogol, de Eça ou de Ramalho se encontra na revista actual. Do mesmo modo que por último a comédia grega e a comedie dell'arte, também o burlesco da revista encobre uma falsificação do riso.

A degradação dos valores e o gosto de escarnecê-los decifra-se nesse riso. Assim se dissipa pelo grotesco, durante três horas, a realidade pungente. «A função social do riso nas sociedades modernas assemelha-se àquela que a magia exerce nas sociedades pré-civilizadas: os processos mágicos dispensam qualquer acção material ou técnica, ou reduzem a acção material ao mínimo... Ambos parecem responder a essa necessidade profunda que têm os homens de transformar a realidade, e mais especialmente a realidade social, pospondo a mediação de um comportamento tecnicamente eficaz» (4).

(4) David Victoroff, *Le Rire et le Risible*, P. U. F., pág. 166.

SERVÍÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO

[Handwritten signature] 173



O caminho andado permite já encetar uma apreciação global da revista. Se esta deforma o real, nunca propõe outro. Jamais supõe a evasão que proporcionam as mitologias «temporais» ou «geográficas»; a revista, nesta época de turismo, recusa-se a viajar. A nostalgia medieval das «Ilhas Felizes», modelo das Isòle della Fortuna de Tasso e da Ilha namorada de Camões; a nostalgia das paragens naturais da África e da América, iniciada com Diderot e Rousseau; a nostalgia da radiosa Idade Média de tantos românticos, clássicos da evasão; o mito das colónias, propagado pelos ingleses Stevenson e Kipling, e o do Alasca, pelo americano J. London, terras da violência, do vigor físico e do triunfo económico, libertas dos artificios da «civilização»; o mito dum Oriente faustoso e lascivo, cantado por Gauthier, Pierre Louys e D'Annunzio; o mito mais recente, difundido sobretudo pelo cinema, das Ilhas do Mar do Sul, as novas «Ilhas Felizes» — uma nostalgia e mitos desta ordem desconhece-os a revista. Como só dá valor ao nível presente do real, não contém univers de remplacement. Ao invés do exotismo literário, que em certa medida envolve sempre uma dissidência, prega a acomodações: o objectivo e o subjectivo, o ideal e o real coincidem. O empírico constitui, em definitivo, o sagrado da revista.

Assim é, e bem está, assim se deve viver. A vida é fácil, e facilmente deve ser preenchida. Ao teor de existência empresta-se, pois, inteira justificação — e pelo reverso propõe-se um modelo. Vive-se na gloriosa Cidade do Sol, a realidade como que se converte em utopia. E, afora as intenções opostas, identificam-se de certo ângulo as visões do presente na revista e do real imaginário das utopias, porque ambas revelam um mundo perfeitamente estruturado, razoável, justo, sem sobressaltos e contradições — um mundo desgarrado da vida. As mitologias do passado ideal sucederam hoje, digamos assim, as mitologias do presente ideal.

Delenhámo-nos um pouco neste ponto, pois encontra-se nele uma questão nodal da estética contemporânea, aquela que vai em saber a função do real como matéria artística, isto é, como deve ser ele assumido e transposto. É o caso é que a preocupação revisiteira de sacralizar toda a realidade comporta um arremedo grosseiro da «tentativa de transcender pela Arte a fealdade, o carácter não artístico da vida moderna», um dos problemas artísticos centrais do século XIX, segundo Lucaks. Mais ainda, esse arremedo do «paraíso das delícias» pervive ao esgotamento duma tradição estética de idealização da vida e do mundo. No entanto advirta-se que os românticos idealizaram sobretudo o passado, e não já a Monarquia de Julho ou o 2.º Império.

Por tudo isto, o mundo da revista exemplifica, a cada passo, a impotência humana. Nenhum sinal de verdadeiro inconformismo se vsilumbra. Um dos condimentos do burlesco revisiteiro reside até na ideia de progresso. Ideia que mereceu, logo desde o surto da revista, aprego extremamente bem-humorado: «as revistas entraram a ser populares no reinado de Luís Filipe... Paris inteira quis ver as Iles Marquises e a graciosa paródia do progresso: L'an 1841 e l'an 1941. Em 1848 e 1849 assis-

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉ DE)
AUTORIZADO

~~159~~ 174

Provas enviadas à Censura em
16 de 10 de 196.7



te-se a um verdadeiro alude de revistas; eram elas: *Foire aux Idées, La Propriété c'est le vol, Les Grenouilles qui demandent un Roi, etc.*» (Larrousse du XX siècle).

A revista também tem as suas tradições. Em França nasce com a Restauração, expande-se com a Monarquia de Julho e ganha incremento quando, após o massacre de Julho de 1848, se aproxima o 2.º Império. Carlos X, o monarca de Rastignac, de Julien Sorel e de Lucien de Rubempré, Luís Filipe, «rei das barricadas» e de muita outra coisa, Luís Bonaparte, 2.º Imperador dos franceses e 1.º do imperialismo, a todos deve gratidão a revista.

Entre nós nasce com a «Regeneração». Bem que muito estrangeirada, a primeira, revista portuguesa, «revista do ano» (révue de fin d'année, dizia-se em França), aparece em 1855, e nomeava-se, como já se referiu, Fossilismo e Progresso. Por qual seria? Não o informa a Enciclopédia Luso-Brasileira. Pois apostamos pelo fossilismo — o grande triunfo da revista.

Embora contenha uma apologética difusa e oculta, não deixa esta de ser eficiente, entenda-se bem. As formas mais eficazes de persuasão residem talvez nas fórmulas veladas ou indirectas. Não se sente tanto o artifício, aceita-se com menos relutância o que se não pretende afiançar ou impor ruidosamente. A melhor forma de consagrar o que quer que seja está em colocar isso fora de questão, como arquétipo, modelo exposto à admiração das pessoas. E tal é o caso da revista, como de tantas manifestações aparentemente tão comezinhas e, no fundo, não menos comprometidas que nefastas.

Antes de colocar o ponto, ocorre pôr a claro as razões por que se divertem tanto os espectadores. Além do gosto plebeu pelo desbragado, a realidade é que as máscaras do decoro ficaram por três horas na rua. No entretanto, soltam-se várias tendências sofreadas. Libertação de certas inibições, eis o sentido desta diversão para os usufruidores. Nada é «sério», vimo-lo já; os «valores» são simplesmente risíveis. É o sucedâneo do Carnaval na roda do ano, são as saturnais romanas, em que os escravos se sentavam, inter pares, à mesa dos patricios e tudo era possível. Em troca de uns escudos, a esplêndida irreflexão, como que o «Grande Tempo» místico, livre de problemas, reconfortante e eufórico.

À vista das considerações precedentes, o êxito deste espectáculo, em uníssono com a necessidade de evasão do homo medius, não deve sofrer espanto, pois expressa e serve o mundo que distrai. A razão da «popularidade» da revista depreende-se fácil-

SERVIÇO DE CENSURA
AUTORIZADO COM CORTES

(*) Isto não vem de hoje, já no tempo do Eça os «valores» eram ridicularizados: «Antes de haver conferências no Casino havia ali cançonetas. Mulheres decotadas até ao estômago, com os braços nus, a pantorrilha ao léu, a boca avinhada, cantavam, entre toda a sorte de gestos desbragados, um repertório de cantigas impuras, obscenas, imundas. Num verso bestial, a um compasso acanalhado, ridicularizava-se aí o pudor, a família, o trabalho, a virgindade, a dignidade, a honra, Deus! Eram também conferências. Eram as conferências do deboche. E havia muitos alunos!

Pois isso que era a obscenidade, a infâmia, a crápula parecia ao Sr. Marquês de Ávila compatível com a moral do Estado!

As conferências, que eram o estudo, o pensamento, a crítica, a história, a literatura, essas pareceram ao Sr. Marquês incompatíveis com toda a moral». Uma Campanha Alegre, in «Obras de Eça de Queirós, III, pág. 1503.

175

O'Neill. Claudel que escreveu longe de Paris, afasta-se do teatro europeu para se enraizar no teatro oriental (6)». Giraudoux, acima citado, associa-se com Jouvet e Brecht ajuda a fundar o *Berliner Ensemble*.

Mesmo em Portugal, os dois momentos mais vivos do teatro assistiram à integração dos autores na prática do teatro: Gil Vicente monta os seus espectáculos e ele próprio é intérprete; António José da Silva entremeia a prática da advocacia e o uso das prisões com colaboração activa na montagem das suas óperas, no teatro do Bairro Alto. (7)

Será que a penúria do teatro português encontra explicação no facto de a complicitade dos autores com a gente do teatro ser, entre nós, acontecimento insólito? Ainda aqui aparece poder dizer-se que nem todos os autores com intimidade no meio teatral são forçosamente grandes dramaturgos, mas que estes privaram de perto com o mundo do teatro. Nos próprios autores portugueses contemporâneos mais representativos — Santareno, Rebello, Sitan Monteiro, Romeu Correia, entre outros — é evidente ser o facto teatral em si, e não o facto literário, que os apaixona e os leva a escrever. Mas o que se lhes adivinha é uma paixão do teatro muito concreta, o desejo de ver montadas as suas peças não numa cena qualquer mas, antes de tudo, em Portugal, em português e com actores portugueses.

Porque «o teatro é uma arte que se implanta profundamente na existência concreta, na existência colectiva, tanto pelas suas origens, pela utilização que faz dos papéis e das situações, como pelos seus resultados e os públicos que atinge ou desperta» (8). Assim sendo, o que terá faltado em Portugal, de Gil Vicente para cá, será talvez a possibilidade de uma reflexão cuidada sobre as peripécias da história e os seus reflexos na vida individual, de família e comunitária.

O sonho imperial de D. Sebastião, trágicamente desfeito em Alcácer-Quibir, não só impossibilita a sucessão imediata da obra de Gil Vicente como, ao dar origem ao mito sebastianista, que aliás ainda hoje perdura, vai distrair toda a actividade criadora para o campo infecundo da alimentação do mito, talvez em proveito deste, mas certamente em prejuízo da arte. Desde logo, o teatro perde o passo e se gasta, há três séculos, a correr atrasado atrás da Europa.

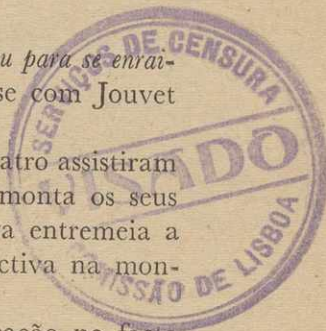
Não mais foi possível criar-se em Portugal um pano de fundo comum, tal como os séculos XIV e XV o ergueram e que permitiu o aparecimento da pintura primitiva, duma brilhante geração de cronistas, e o nascimento do teatro. A cultura passa a ter como único agente a escola e a universidade e

(6) Jean Duvignaud in *Sociologie du Théâtre*, ed. P. U. F., Paris 1965, págs. 35 e 36.

(7) É curioso notar que, na Lisboa de hoje, o género teatral que mais vincadamente se instaurou nos hábitos do público — a revista do Parque Mayer — tem, nos seus autores, colaboradores preciosos da montagem do espectáculo:

(8) Jean Duvignand in *op. cit.*, pág. 35.

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CORTES



5

«O TEMPO E O MODO» N.º 50-51-52
Provas enviadas à Censura em
29 de de 1967

LUIZ FRANCISCO REBELLO

PRESENÇA (E AUSÊNCIA) NA MODERNA DRAMATURGIA NO TEATRO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Quando, em 1923, uma companhia italiana de visita a Lisboa, de que era primeira figura a grande actriz Vera Vergani, apresentou no Teatro Politeama as *Seis personagens à procura de autor*, de Pirandello, a frieza e a incompreensão do público foram totais. E só em 1958, decorridos trinta e sete anos sobre a sua estreia mundial, esta peça que «fez bruscamente envelhecer todo o repertório então em vigor» (Pierre Brisson), e «de cujo ventre saiu o teatro de toda uma época» (Georges Neveux), foi representada por actores portugueses para um público português.

Aquela incompreensão e este atrazo podem considerar-se paradigmáticos da situação do teatro moderno em Portugal. Até 1958, éramos o único país do mundo onde a obra-prima do grande dramaturgo siciliano ainda não havia sido levada à cena por uma companhia nacional. É certo que muitos outros textos fundamentais da dramaturgia do nosso tempo o não haviam sido também — nem foram entretanto. Mas as *Seis personagens* são uma peça-chave na evolução do teatro moderno, que fora do seu conhecimento se torna ininteligível — na medida em que pôs em causa o problema da criação dramática na sua totalidade, desde a sua génese (relações do criador com as personagens) ao seu destino (relações entre a obra criada e o público que a recebe). A sua tardia apresentação entre nós terá influído — influiu certamente — na formação da mentalidade do público, não só porque lhe demorou a aquisição de uma exacta consciência do drama moderno, mas ainda porque defeituosamente a preparou.

Foi, aliás, sob o signo de Pirandello que, em 1946, se iniciou o movimento experimental de que partiu a renovação, a vários níveis, do espectáculo teatral português: no primeiro programa do «Estúdio do Salitre»



SERVÍCIO DE CENSURA (SÉDE)
AUTORIZADO COM CORTES

19

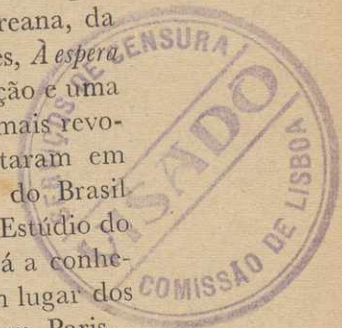
Provas enviadas à Censura em

21 de Março de 1967

jovem (Eunice Muñoz, Fernando Gusmão, Rui de Carvalho, Canto e Castro a que depois se juntaram Carmen Dolores e Rogério Paulo), e com ela pôe em cena, no Teatro de Trindade, além da *Noite de Reis* shakespeariana, da versão teatral do *Diário de Anne Frank* e de novos originais portugueses, *A espera de Godot* (1959), que seria, pela conjugação de um texto, uma encenação e uma interpretação que propunham uma nova visão cosmodramática, o mais revolucionário de quantos espectáculos de teatro até hoje se apresentaram em Portugal. É nesse mesmo ano que Luis de Lima, recém-chegado do Brasil (onde se radicara depois de participar nos primeiros tentames do «Estúdio do Salitre» e de trabalhar em Paris ao lado de Marcel Marceau), dá a conhecer o anti-teatro de Ionesco. Uma escassa meia-dúzia de anos, em lugar dos tradicionais cinquenta, separa estes espectáculos da sua estreia em Paris... Ao mesmo tempo, António Pedro realiza no Teatro Experimental do Porto, com *A longa jornada para a noite*, de O'Neill, e *O Rinoceronte*, de Ionesco, as suas melhores encenações. E em 1960 a companhia brasileira de Maria Della Costa — que três anos antes representara, no velho Teatro Apolo, Tennessee Williams (*A Rosa Tatuada*) e Sartre (*A Respeitosa*) — estabeleceu, mediante *A alma boa de Se-Tsuan*, o primeiro contacto, infelizmente fugaz, com o teatro épico. (4).

Um público entusiasta, sobretudo nos meios universitários, seguiu apaixonadamente estes espectáculos: parafrazeando Garrett, «o gosto começara a formar os hábitos, e com eles a necessidade». Público que não se limitava a assistir, burguês e passivamente, ao que no palco acontecia, mas que procurava intervir no processo da gestação dramática, discutindo-a, promovendo colóquios e debates para os quais convidava autores, actores, encenadores e críticos, organizando através das associações académicas grupos teatrais, de que alguns, como o «CITAC» de Coimbra ou o da Faculdade de Direito de Lisboa, viriam a desempenhar um papel relevante neste movimento evolutivo. Este interesse pelo teatro como fenómeno de cultura torna-se extensivo à própria actividade editorial: não só o livro é, muitas vezes, o sucedâneo do palco recusado aos textos nacionais ou estrangeiros, como se publicam vários estudos e ensaios consagrados à teoria e à história do teatro contemporâneo. Assim, quer ao nível especulativo, quer ao nível da «praxis», ia-se esboçando a inserção dialéctica do teatro moderno e da sua complexa e movente problemática no processo social em curso.

(4) É no decurso destes anos que se assiste à estreia, em palcos profissionais, de autores portugueses empenhados numa dramaturgia não-naturalista, e que as estruturas dramáticas vão atraindo sucessivamente poetas como Jorge de Sena (*O Indesejado*, 1951) e Natália Correia (*Comunicação*, 1959), romancistas como Agustina Bessa Luís (*O Inseparável*, 1957) e J. Cardoso Pires (*O Render dos Heróis*, 1960), ensaistas como José-Augusto França (*Aza-zel*, 1956).



(SÉDE)
 AUTORIZADO
 COM
 CORTES

25

Porém, de 1960 em diante a curva desta evolução sofre um acentuado recuo. Um artigo publicado num jornal diário da capital, após a suspensão dos espectáculos de *A alma boa de Se-Tsuan*, proclamava a «desnecessidade» de se levarem à cena outras peças do mesmo autor e de outros como Beckett ou Durrenmatt, considerando «suficiente amostra» as que haviam sido apresentadas nesse ano e no anterior — e o conselho foi pressurosamente seguido. Todas as companhias que entretanto se formaram (a Companhia Nacional de Teatro, dirigida por Couto Viana, e o Teatro Moderno de Lisboa, ambas em 1961; o Teatro-Estúdio de Lisboa em 1964; a Companhia Portuguesa de Comediantes em 1965), bem como as já existentes, lutaram, ou lutam ainda, com sérias e muitas vezes invencíveis dificuldades na elaboração dos seus repertórios, cuja modernidade se ressentia disso. Mesmo assim, e à parte alguns equívocos (de que o mais flagrante terá sido *O Tinteiro*, de Carlos Muiñz, escolhido pelo Teatro Moderno de Lisboa para a sua primeira apresentação) e desacertos graves de encenação (como aconteceu em relação ao *Emigrado de Brisbane*, de Schehadé, montado em 1966 pela companhia do Teatro Nacional), os anos 60 contam já no seu activo uma certa, ainda que reduzida, percentagem de espectáculos integráveis numa estética teatral moderna, como por exemplo *Biedermann e os Incendiários*, de Max Frisch, e as *Divinas Palavras*, de Valle-Inclan, que o Teatro Nacional montou respectivamente em 1963 e 64; *O Professor Taranne*, de Adamov, encenado por Paulo Renato para o Teatro Moderno em 1963; *O Cerejal*, de Tchecov, e *Tomás More*, de Robert Bolt, no Teatro-Estúdio (em 1965 e 66); *O Tempo e a Ira*, de John Osborne, que Fernando Gusmão encenou em 1966 no Teatro Experimental do Porto; e, mais recentemente, o *Knack*, de Ann Jellicoe, por um agrupamento de jovens actores que teve, injustamente, duração efémera. Modernas, também, pelo seu estilo voluntariamente provocativo, embora entretecido de influências diversas ainda não suficientemente assimiladas, as encenações de Carlos Avilez a partir de textos clássicos famosos, como *A Castro*, o *Auto da Índia* vicentino ou a *Esopaida*, do «Judeu», ou de textos de frágil qualidade literária, como *A Maluquinha de Arroios*, de André Brun, ou o *D. Quixote*, de Jamiaque. Três peças de autores portugueses actuais⁽⁵⁾ podem acrescentar-se a esta lista: *O Render dos Heróis*, de Cardoso Pires (último espectáculo do Teatro Moderno, em 1965), *António Marinheiro*, de Bernardo Santareno (Companhia Portuguesa de Comediantes, 1967) e *Bocage — alma sem mundo*, de Luzia Martins (Teatro-Estúdio, 1967)—sobretudo a primeira e a última, cuja importância reside, mais que no texto (como

(5) Além das que foram incluídas, em 1961, num espectáculo realizado no palco do Nacional, sob a designação de «Teatro de Novos para Novos», louvável iniciativa que foi pena não ter tido continuidade, e das três peças num acto de Prista Monteiro que o Teatro-Estúdio encenou em 1966.

[Handwritten mark]

26

COMISSÃO DE CENSURA
LISBOA
AUTORIZADO
(SÉDE)
COM CORTES

Provas enviadas à Censura em

2 de 3 de 1968

é o caso da segunda), na proposta implícita de uma dramaturgia épica que nelas se contém. Outras aproximações do teatro épico foram tentadas, é certo (com o *Felizmente há lugar*, de Sttau Monteiro, e *O Judeu*, de Santareno); mas, porque a experiência do palco ainda lhes não foi consentida, não é este o momento próprio para lhes fazer referência específica.

*
* *

A presença nos cartazes dos teatros portugueses de autores modernos como os que foram citados ao longo deste artigo não deve, contudo, fazer-nos esquecer a ausência de muitos outros — ou até de outras peças desses mesmos autores, porventura mais significativas do que as apresentadas entre nós. Na verdade, extensas e importantes zonas da moderna dramaturgia permanecem totalmente ignoradas do espectador português, como sejam o teatro expressionista, o teatro dadaísta e surrealista, o teatro soviético, o teatro épico, o teatro da crueldade... Autores como Jarry, Gorky, Wedekind, Crommelynck, Maiakovsky, Claudel, Ghelderode, O'Casey, Eliot, Salacrou, Wilder, Brecht, Sartre, Camus, Genêt, Weiss, Pinter, Albee — não obstante a sua indiscutível grandeza — nunca foram representados em Portugal por companhias profissionais, enquanto muitos outros — como Beckett, Durrenmatt, Frisch, Buero, Xastre, Osborne, Adamov e Schehadé, para aludir apenas a autores vivos — foram-no apenas uma única vez.

Por outro lado, não basta a leitura dos textos ausentes: seria necessário tê-los visto no seu lugar próprio, que é o palco — e, quanto a uns e outros, seria necessário vê-los encenados pelas grandes companhias que estão modelando o rosto do teatro do nosso tempo, o T. N. P. francês, o «Piccolo Teatro» de Milão, o «Berliner Ensemble», a «Royal Shakespeare Company», o «Teatro da Cidade» de Roger Planchon, o «Theatre Worskshop» de Joan Littlewood, o «Teatro-Laboratório» de Grotowsky... De todas elas, uma apenas, o «Piccolo» de Milão, veio a Portugal e aqui apresentou um dos seus espectáculos, tècnicamente mais perfeitos (o *Arlequim, servidor de dois amos*, de Goldoni) mas não com certeza o mais fecundo do ponto de vista da modernidade. E vê-las «in loco» é privilégio que só a raros é concedido, sem que daí resulte praticamente benefício algum para o nosso teatro. Um Festival Internacional de Teatro, cuja iniciativa a Casa da Imprensa tomou em 1964, poderia ter suprido esta lacuna, mediante a vinda até nós de algumas (ao menos) de entre essas companhias. Mas também a sua duração foi breve: o segundo Festival, realizado em 1965, seria também o último...



SERVIÇOS DE CENSURA (SÉDE)
AUTORIZADO COM CORTES

27

«O TEMPO E O MODO» N.º 52-51-52

Provas enviadas à Censura em
2 de [illegible] de 1967

Possivelmente, estranhar-se-á a parcimónia das referências a dramaturgos portugueses neste artigo. Três nomes apenas para o período compreendido entre as duas guerras (Cortez, Brandão e Selvagem); e poucos mais para os últimos vinte anos. Deverá concluir-se daqui pela existência de uma incompatibilidade entre eles e o teatro moderno? É evidente que não: mas apenas que a «praxis» teatral é marcadamente hostil às incursões nos domínios arriscados, mas exaltantes, da pesquisa estética, da aventura intelectual, da exploração de novos rumos para a criação dramática. «Santos de casa não fazem milagres», diz o povo; e os empresários, que também assim pensam, preferem apostar em valores seguros, garantidos pela chancela do êxito já verificado além-fronteiras. *Gladiadores* e *Dulcineia* constituem, por assim dizer, «acidentes» na carreira dramática dos seus autores, onde não tiveram antecedentes nem consequentes. Almada e Régio tiveram de esperar muitos anos para ver o seu teatro representado — e mesmo assim parcialmente, e em condições precárias. Outros, como Jorge de Sena e Sttau Monteiro, ainda continuam à espera. Pelo caminho, cansados de esperar também, e desiludidos, outros foram desistindo. E essa longa espera, esses tardios encontros, essas renúncias, afectam (têm afectado) profundamente, e quantas vezes sem remédio já, o nosso teatro, condenando-o a uma desactualização, a um desatrito de passo com o teatro vivo do nosso tempo, o teatro que assume e transfigura a pulsação conturbada, ambigualmente dividida entre a angústia e a esperança, dos tempos contraditórios que vivemos.

E no entanto, apesar de condicionada por vários factores negativos, uma dramaturgia portuguesa de vocação moderna, dotada de características próprias, julgo que não é impossível. Nacional na sua expressão, universal no seu significado, ela terá contudo de visar mais longe do que a simples trasladação, para o idioma caseiro, dos temas e dos processos da última «avant-garde», francesa ou americana. À modernidade artificial dos actuais discípulos de Ionesco — sucessores dos discípulos de Pirandello de há vinte anos — opõe-se a modernidade autêntica dos que, recusando como esses as estruturas anacrónicas do teatro naturalista e do teatro literário, o convencionalismo absoleto do teatro psicológico e do teatro poético, procuram exprimir em termos dramáticos a condição existencial do homem português e dar testemunho da sua situação no mundo contemporâneo — ajudando-o a conhecer-se melhor, a tomar consciência de si próprio e do papel que lhe coube no palco da História em que o seu destino se joga. E dizendo isto, não estou necessariamente a defender a obrigatoriedade exclusiva de uma dramaturgia épica. Mas creio que, por enquanto, esse é, «hic et nunc», o meridiano pelo qual um teatro que se pretenda simultaneamente português e moderno terá de passar.

LUIZ FRANCISCO REBELLO

28



SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CORTES

«O TEMPO E O MODO» N.º 50-51-52
Provas enviadas à Censura em
25 de Setembro de 1967

ANTOLOGIA



FREDERICO GARCIA LORCA

Haja Teatro! Viva o Teatro!

1 Eu não vos falo esta noite nem como autor nem como poeta, tão-pouco como estudante sensível do rico panorama da vida humana, mas como ardente apaixonado do teatro de acção social. O teatro é um dos instrumentos mais expressivos e úteis para a edificação de um país, é o barómetro que marca a sua grandeza e a sua decadência. Um teatro sensível e bem orientado em todos os seus ramos, da tragédia do *vandeville*, pode alterar em poucos anos a sensibilidade de um público, enquanto que um teatro mal-baratado, em que as unhas tomam o lugar dos asas, o pode achincalhar e adormecer uma nação inteira.

O teatro é uma escola de lágrimas e de riso, uma tribuna livre onde os homens podem denunciar as morais antiquadas ou equívocas e explicar com exemplos vivos as normas eternas do coração e do sentimento do homem.

Um povo que não ajuda e não fomenta o teatro, se não está morto, está moribundo. Em teatro que não recolhe, com lágrimas ou com riso, o pulsar social, o pulsar histórico, o drama das suas gentes e a cor genuína da sua paisagem e do seu espírito, não tem o direito de chamar-se teatro. Deve antes chamar-se sala de jogo ou local para fazer essa coisa horrível a que se chama «matar o tempo». Não me refiro a nada em particular nem quero ferir ninguém; não falo de uma realidade viva, mas apenas de um problema considerado sem solução.

Queridos amigos, todos os dias oiço falar da crise do teatro e penso sempre que o mal não está diante dos nossos olhos, mas no mais obscuro da sua essência. Não é um mal de flor actual, ou seja de acção, mas um mal de raiz, ou seja um mal de organização. Enquanto os actores e os autores estiverem nas mãos de empresas absolutamente comerciais, livres e sem controle literário nem estatal de espécie alguma, de empresas sem qualquer critério e que não oferecem quaisquer garantias, enquanto isto acontecer, os actores, os autores e todo o teatro afundar-se-ão cada vez mais, sem salvação possível.

O delicioso teatro ligeiro das revistas, do *vandeville* e da comédia buja, géneros de que sou espectador aficionado, ainda poderia defender-se e até salvar-se; mas o teatro em verso, o teatro histórico e a chamada zarzuela hispânica, esses sofrerão cada dia mais vezes, dado que são géneros que exigem muito e nos quais cabem as inovações, e não há autoridade nem espírito de sacrifício para impô-los a um público que é preciso domar com classe e, em muitas ocasiões, contradizer e atacar. O teatro deve impor-se ao público e não o público ao teatro. Para tanto, actores e autores devem revestir-se, à custa de sangue, de grande autoridade, pois o público dos teatros é como as crianças nas escolas: adorava o mestre grave e austero que exige e faz justiça, e enchem de alfinetes as cadeiras onde se sentam os professores tímidos, e adutores, que não ensinam nem querem ensinar.

40

AUTORIZADO
COM
CORTES

como uma linguagem ao mesmo nível dos do teatro escrito e das palavras. O que não quer dizer que os espectáculos não sejam rigorosamente preparados e *fixados* de uma vez para sempre antes de serem representados.

Aqui ficam os princípios. Quanto aos meios materiais da realização ser-me-á relevado que só mais tarde os comunique.»

EUGÈNE IONESCO

5

«O problema que se deve de pôr a um autor é pois, simplesmente, o de descobrir verdades e dizê-las. E a maneira de dizer é, naturalmente, inesperada, na medida em que o próprio dizer é, para ele, a verdade. Ele só pode dizer para si próprio. É ao dizer para si próprio que o diz aos outros. Não o contrário.»

«Não escrevo teatro para contar uma história. O teatro não pode ser épico... pois é dramático. Para mim, uma peça não consiste na descrição do desenrolar dessa história. Isso seria fazer um filme ou um romance.

Uma peça de teatro é uma construção formada por uma série de estados de consciência, ou de situações que se intensificam, se adensam, e depois se entrelaçam, seja para a seguir se resolverem, seja para acabarem num emaranhado insustentável.»

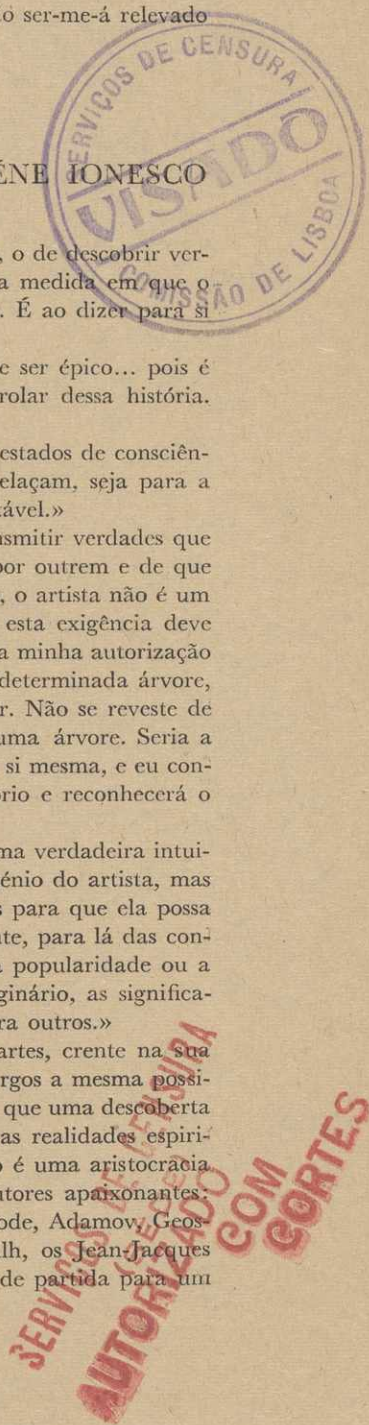
«Se eu quero por força fazer teatro popular, corro o risco de transmitir verdades que eu próprio não teria descoberto, verdades que me são já transmitidas por outrem e de que eu seria apenas um veículo de 2.^a ordem. O artista não é um pedagogo, o artista não é um demagogo. A criação teatral responde a uma exigência do espírito, e esta exigência deve bastar-se a si-próprio. Uma árvore é uma árvore, não tem necessidade da minha autorização para ser uma árvore; à árvore não, se lhe põe o problema de ser uma determinada árvore, de se fazer reconhecer como árvore. Não procura fazer-se compreender. Não se reveste de uma forma mais compreensível, pois de outro modo deixaria de ser uma árvore. Seria a explicação de uma árvore. Do mesmo modo, a obra de arte existe em si mesma, e eu concebo perfeitamente um trato sem público. O público virá por si próprio e reconhecerá o teatro como soube reconhecer a árvore.»

«Uma obra, e, portanto, também uma obra teatral, deve de ser uma verdadeira intuição original, mais ou menos profunda, de acordo com o talento ou o génio do artista, mas uma intuição original que deve tudo a si próprio e não a outrem. Mas para que ela possa surgir, ganhar contornos, é preciso deixar a imaginação correr livremente, para lá das considerações exteriores, secundárias, como sejam o destino da obra, a sua popularidade ou a sua necessidade de ilustrar uma ideologia. Neste desenvolvimento imaginário, as significações surgem por si próprias, eloquentes para uns, menos eloquentes para outros.»

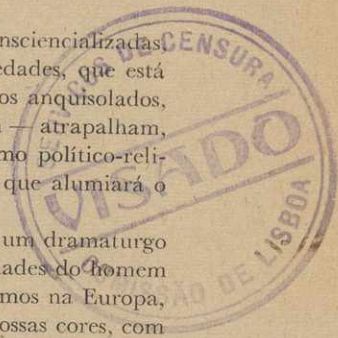
«Precisamos de um Estado liberal, amigo do pensamento e das artes, crente na sua necessidade e na necessidade de laboratórios. Reclamo para os dramaturgos a mesma possibilidade de fazer experiências que é a dada aos sábios. Não se pode dizer que uma descoberta científica seja, por isso, impopular. Não creio que sejam impopulares as realidades espirituais saídas do mais profundo do meu ser. A aristocracia do poeta não é uma aristocracia falsa como falsa é a aristocracia de uma casta. Temos em França, autores apaixonantes: Jean Genêt, Beckett, Vauthier, Pichette, Schehade, Audiberti, Ghelderode, Adamow, Georges Neveux, que continuam, opondo-se-lhes, os Girandoux, os Anouilh, os Jean-Jacques Bernard, e tantos outros. E eles não são ainda mais do que os pontos de partida para um desenvolvimento possível de um teatro vivo e livre.

A avant-gard é a liberdade.»

46



Provas enviadas à Censura em
25 de Setembro de 1967



toda e nas Américas e exprime as realidades profundas, às vezes ainda não consciencializadas destas últimas gerações: é no Homem, nas suas urgentes e sangrantes ansiedades, que está a raiz da actual criação dramática; no homem *vivo*, entenda-se: os fósseis, os anquilosados, os bens instalados em seus céus de banha irrespirável, esses... não contam — atrapalham, retardam, fazem tropeçar, mas ao cabo e ao resto, qualquer que seja o rumo político-religioso em que a sociedade se dinamize, esses serão sempre o óleo queimado que alumiará o movimento social.

O que eu quero dizer é que por mais voltas e reviravoltas que lhe dêem, um dramaturgo novo, *deste* tempo, não pode deixar de reflectir, nas suas criações, estas realidades do homem — as do homem só e as do homem solidário. E como, apesar de tudo, nós somos na Europa, as realidades desta são também as nossas: vestidas à nossa maneira, com as nossas cores, com o ritmo próprio das nossas reacções e a urgência dos nossos problemas específicos.

Por isto, o teatro português não pode deixar, ele também, de percorrer em destes dois caminhos: por isto mesmo, ele não poderá ser outra coisa que não seja *denúncia* em primeiro lugar, e depois, esperança político-social (ou religiosa) ou contemplação desesperada do absurdo.

Representa-se, é claro, nos palcos portugueses, ainda uma outra forma de teatro: aquele a que poderíamos chamar *teatro contente*, digestivo e malandresco, às vezes altissonante de fanfarronadas e bandeirolas, outras gemidinho e suspiroso, intercotado de «chichis» em penico de loiça das Caldas. Mas este é teatro de mortos para mortos: Não interessa aos vivos.

E agora, cheguei onde queria chegar, falar da Censura. O que eu queria dizer aqui, era apenas isto: uma peça de teatro tem de ser *conflito* — claro escuro, belo e feio, verdadeiro e mentira, natural e monstruoso. Nunca foi, nem pode vir a ser outra coisa. Há, nos tempos recentes, um exemplo do chamado «teatro sem conflito»: foi na Rússia, na época da ditadura estaliniana: As pessoas eram felizes, perfeitamente funcionais, cada qual se sentindo bem integrado e nunca frustrado... E resultou um teatro cor-de-rosa, romântico à sua maneira, falso e ridículo: inútil para a Arte. E porquê? Porque eram peças desenraizadas da realidade, que não reflectiam a autêntica sociedade russa de então, pois esta não estava (nem podia estar!), como queriam fazer crer os seus dramaturgos-panfletistas completamente socializada e, pelo contrário, era constituída por aderentes, oponentes e indiferentes. Houve reacção, por parte dos mais válidos críticos literários de formação marxista, Georges Lukács por exemplo, e passou a dar-se o primado aos escritores que, como Cholókov, contavam a realidade, testemunhavam o movimento da sociedade a que pertenciam, embora *escolhendo*, valorizando os factos que serviam a sua ideologia; mas não escamoteando os outros.

Se um Claudel, um Graham Greene, um Jouhandeau, um Mauriac, um Coccioli, escritores católicos, não fizessem progredir os seus temas até ao quase-heterodoxo, até à *zona de perigo*, até à *urgência* da Graça Divina... se eles não «forçassem» o amor de Deus, teriam a larga audiência que hoje têm, entre católicos? Não creio. E o próprio catolicismo muito teria perdido, sobretudo no que respeita às mais novas gerações.

O que eu, nesta hora, queria pedir às pessoas que superintendem nos destinos do teatro, era isto: não dificultem, revejam os vossos critérios de censura, alarguem-nos quanto possível, não vejam gigantes em reais moinhos de vento, *arrisquem!* Estou sinceramente convencido de que vale a pena. Há, de qualquer maneira, um real acréscimo de interesse pelo teatro em Portugal, sobretudo por parte dos mais novos: apesar de todos os entraves postos à representação das peças, nunca se escreveu tanto teatro na nossa terra; pelo menos, desde que eu ando por cá. E é feio esterilizar, matar, esse movimento: se não hostilizarem excessivamente, se ajudarem um pouco, penso que ele virá a dar frutos, obras válidas, riqueza espiritual. Sem amor, a obra de criação artística não se entrega, fica fria, não se deixa compreender. Amem um pouco mais as nossas tentativas de teatro: critiquem com um pouco mais de simpatia. E a coisa irá, tenho a certeza! Sejamos *todos* um pouco mais generosos.

SEMPRE EM LÍNGUA
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CORTES

NO TEMPO E O MO... Nº 52-52-52
Provas enviadas à Com. em
25 de Setembro de 1968

ARTUR, PORTELA (Filho)

Ame-se Menos o Teatro!

8 «Se cada país tem o teatro que merece, cada teatro tem a crítica que merece. Se não houvesse teatro em Portugal, não haveria, naturalmente, crítica teatral. Há, porém, algum teatro em Portugal. Logo, há alguma crítica em Portugal. O teatro diz que a crítica é má. A crítica diz que o teatro é mau. De tudo isto o público conclui que ambos têm razão.

Pela baixa qualidade do teatro em Portugal, não são responsáveis, fundamentalmente, os homens de teatro. A culpa não é, toda, de Lemos, de Bernardo, de Barroca. Pela baixa qualidade da crítica de teatro não são responsáveis, essencialmente, os críticos de teatro. A culpa não é, toda, de Ferreira, de Ramos, de L. O. N. Mas se Lemos não se opõe a Brecht e se Ramos não recusa o subsídio — nem um, nem outro, nem todos, estão totalmente inocentes. Porque para o teatro e a crítica de teatro serem tão maus é necessário a participação de quase toda a gente. Dos que são abertamente contra o teatro. E dos que dizem ser a favor.

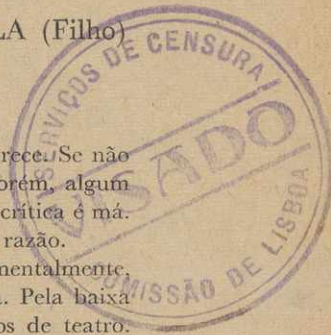
É verdade que o teatro está sendo vítima de condições externas. O jogo dos inimigos do teatro é muito claro. Já não é tão clara a responsabilidade daqueles que, sendo teatro, acabam por ser contra o teatro. O autor, o encenador, o actor e o crítico dizem que são o teatro e assumem a condição de vítimas. Só que essa identificação é, em muitos casos, inteiramente abusiva. O teatro, ele próprio, é atingido de fora para dentro mas também de dentro para fora.

Para que um autor de teatro seja teatro não basta começar a ser. Ou querer ser. Nem para um encenador. Nem para um actor. Nem para um crítico. O estado de emergência em que vive o teatro escancara-o àqueles que nunca lá estariam se o teatro vivesse em condições normais. Como não há teatro, ou quase, qualquer pode dizer que, se houvesse, teria talento. O talento é, no teatro português actual, uma hipótese. É antecipação. É ficção científica.

O teatro português actual não é uma profissão mas uma probabilidade. No campo das probabilidades admite-se tudo e todos. O que se faz é, apenas, parte daquilo que se podia ter feito. Declara-o o autor. Sugere-o o encenador. Deixa-o entrever o actor. Insinua o crítico. Mas se, de súbito, o teatro português deixasse de viver em estado de emergência — seria um drama para grande parte daqueles que, hoje, dizem ser esse teatro. Se o teatro português se fizesse profissão, técnica, exigência, o autor, para o ser, seria obrigado a produzir essa coisa tremenda — teatro autêntico, o encenador, para o ser, teria de pôr de pé essas coisas penosas — encenações modernas, o actor, para o ser, ver-se-ia na necessidade de estudar essas coisas esmagadoras — interpretações válidas, o crítico para o ser, teria estrita obrigação de pensar e redigir essas coisas subtis — críticas úteis.

Porque o teatro em Portugal vive em condições difíceis daí não resulta que seja impossível. Exactamente para que ele seja possível, em normalidade, em eficiência, em cultura, são meritórias as tentativas. Mas essa dificuldade é, apenas, um obstáculo. O fim não é fazer textos de emergências, encenações de emergência, interpretações de emergência, críticas de emergência. Esse estado de emergência em que se vive e dentro do qual se trabalha é um obstáculo — não pode ser um alibi de mediocridade, não pode ser tema estético.

O teatro português actual é uma Casa de Comédia dilatada. Somos todos, autores, encenadores, actores, críticos e público aprendizes de o teatro. Que alguns levem a aprendizagem excessivamente a sério e encontrem em si autoridade para dizer que está tudo mal menos eles, os autores, ou eles, os encenadores, ou eles, os actores, ou eles, os críticos, não altera positivamente a situação. A severidade de L. O. N. para com Jacinto e a arrogância de Jacinto para com L. O. N. está a começar a fazer a crítica permitida e Jacinto a fazer o teatro permitido.



SERVIÇOS DE CENSURA (SÉDE)
AUTORIZADO COM CORTES

49





Amar o teatro não chega. Em alguns casos, o teatro português é prejudicado por excesso de amor. Esse amor não devia ser mas é condição suficiente para quantos ocupam palcos e as colunas de crítica. Esse amor pode ser uma atenuante.

Mas desajeitado como é, por falta de profissão, de «métier» prejudica o teatro. Em alguns casos gravemente. Porque faz mal o que esta a fazer. Porque substitui aquilo que devia ser feito.

A situação do teatro em Portugal é tão injusta que, nele, é extremamente fácil ter razão em tudo. Razão têm-na todos. Não há teatro porque não há âmbito. Mas não há âmbito porque não há teatro. Não há espectáculos porque não há textos. Mas não há textos porque não há espectáculos. Não há actores porque não há companhias. Mas não há companhias porque não há actores.

Mas, não havendo nada disto, verifica-se, depois, que há o Teatro Nacional, o Teatro Alegre, o Teatro Villaret, o Teatro Experimental, o Teatro dos Estudantes, o Teatro da Comédia. Obtém-se, depois, que há «O camarada Miussov», «A casa de Irene», «O Ídolo», «A Mãoquinha de Arroios», «As Noites Brancas». Descobre-se, depois, que há Bernardo, Romeu, Pires, Sitau, Hasse, Amado. Conclui-se, depois, que há Barroca, Avilez, Paulo, Listopad, Sousa. Apura-se, depois, que há Ferreira, Azevedo, L. O. N.

De duas, uma: ou, na verdade, o Teatro Alegre, «O Ídolo», Amado e L. O. N. são teatro que vale a pena ou não são. Se são, porque nos queixamos, se, no palco, temos Henrique Santana, se nos dizem que a Gulbenkian está pondo, nas mãos de Luís de Campos, «The big Knife», se nos asseveram que L. O. N. está fiscalizando, superiormente, tudo isto? Se não são, porque é que, em vez de nos imobilizarmos na rábula do autor maldito, do monstro sagrado, não confessamos, uns aos outros, que, nisto de teatro, andamos, todos, a aprender?

E daí, essa base são, partir para a defesa do teatro. Contra os inimigos do teatro. Contra a mediocridade embuscada na qualidade essencial do teatro.

SERVIÇO DE CENSURA
AUTORIZADO COM CORTES

- 1 F. G. LORCA — «Cherla sobre o Teatro», 1935.
- 2 B. BRECHT — «Alocução aos trabalhadores — actores dinamarqueses», 1930; 3 «Pequeno tratado sobre o teatro», 1948.
- 4 A. ARTAUD — Carta ao jornal «COMOEDIA», de Paris, 1932.
- 5 E. IONESCO — «Notes et contrenotes», 1962.
- 6 KENNETH KING — «Toward a trans-literal and trans-technical dance-theater», 1966.
- 7 B. SANTARENO — Texto inicialmente publicado no «Diário de Lisboa» e escolhido para prefácio à edição da antologia «Novíssimo Teatro Português», 1962.
- 8 ARTUR PORTELA (Filho) — in «Jornal do Fundão», 1967.

(Composição, entrelinhas e traduções de J. E. Sasportes)

«O TEMPO E O MODO» N.º 52-51-52

Provas enviadas à Censura em
27 de 3 de 1967



BERNARDO SANTARENO

SITUAÇÃO DE UM ACTOR DRAMÁTICO EM PORTUGAL

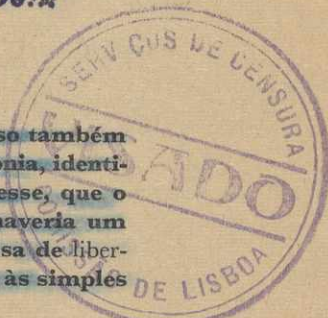
É sabido que o drama não é uma expressão literária como as outras: Poesia (ainda assim o seu parente mais próximo), romance, ensaio, etc. Como o dramaturgo não é um criador literário como os outros. O que, é claro, não quer dizer que a obra dramática não seja também literatura. O que dá especificidade a esta forma de criação são as condições especiais que ela exige para a sua realização plena: em palco, actores, uma assistência viva cada noite renovada. Daqui que o texto dramático não seja mais do que um elemento — fundamental, é certo — do espectáculo teatral. A obra de criação teatral, o texto dramático, só é, verdadeiramente, quando representado por actores (que em cada vez renovam a sua criação) sobre as tábuas dum palco à italiana (ou no átrio de uma catedral, ou num anfiteatro greco-romano, ou num pátio elizabetiano, ou no meio dum parque, ou na câmara dum palácio, ou na sala duma oficina...) perante uma assistência mais ou menos motivada para a função. É da conjugação destes elementos, integrados e ordenados pelo encenador (não esquecer ainda os pintores, músicos, figurinistas, luminotécnicos, bailarinos e coreógrafos...) que resulta o espectáculo teatral. É claro que este pressupõe elementos tecnicamente bem preparados, o que não poderá acontecer sem escolas próprias e de bom nível. Por outro lado, uma representação de teatro também se não pode fazer sem outro elemento indispensável: o público. Tem que haver pois um público motivado para o teatro, com possibilidades económicas para o frequentar e nível cultural mínimo para o sentir e compreender. Isto dito, caímos inevitavelmente, de causa em causa, em problemas de ordem mais geral que implicam as próprias estruturas sociais do país: Nível económico e cultural do povo, escolas à altura da sua função docente, etc. O problema do teatro não é senão um no meio de tantos outros: a sua solução traz implícita a solução prévia desses outros. Realmente não se concebe hoje o teatro a não ser como um serviço social: Meio poderoso (provado em muitas centenas de anos) de formação humanística e estética dos povos, catársis, de paixões, elemento fundamental na consciencialização desses povos. Como «serviço social» compete naturalmente ao Estado alimentá-lo, para o desenvolver em todos os seus múltiplos aspectos. Mas isto pressupõe harmonia entre esse Estado e a sociedade respectiva: é preciso que o tal Estado queira, de facto, a consciencialização das massas populares e não tema; que lhe interesse realmente a sua formação

REPRODUÇÃO
AUTORIZADO (SÉDE)
COM
CORTES

53

Provas enviadas à Censura em

27 de 5 de 1967



estética; que lhes proporcione o acesso económico aos teatros. É preciso também que entre o Estado e a minoria intelectual mais responsável haja harmonia, identidade de objectivos, programação idêntica. E mesmo que isto acontecesse, que o teatro pudesse de facto desenvolver-se como «serviço social», ainda haveria um grande perigo a prevenir ou remediar: É que o teatro, para ser, precisa de liberdade na criação, não aguenta o excessivo dirigismo que o abastardaria até às simples funções dum meio grosseiro de propaganda.

Tudo isto que aqui venho escrevendo, interessando a todos os trabalhadores do teatro e aos seus espectadores, interessa também vitalmente ao autor teatral. Tão só que o dramaturgo pode isolar-se da equipa e escrever sozinho os seus dramas. Pode, de facto; mas não é saudável fazê-lo: Há qualquer coisa de monstruosamente errado numa sociedade em que os autores escrevem os seus dramas separados dos actores e do palco. Qualquer coisa que vai contra a natureza intrínseca do teatro. Escrever dramas para serem publicados em livro é realizar algo de abortado, de onamista. Um público que se habitua (e talvez prefira) a ler os dramas dos seus autores, que se contenta com isso, sofre duma incriação geral, dum tipo de castração de que o teatro não será senão um dos aspectos mais escondidos.

No entanto, e mesmo assim, sou de opinião que o autor teatral deve escrever os seus dramas, que deve vencer a náusea que lhe causa a sua não representação, que deve tentar superar a falta da experiência única e insubstituível que o palco lhe daria, que deve adaptar-se para resistir. Porque o dramaturgo é um artista que se exprime em drama, e como todos os autores artistas tem de dar testemunho do seu tempo, do seu povo, do sofrimento e da esperança da hora que lhe foi dado viver. Deve escrever os seus dramas, ainda que obrigado porventura ao veículo incompleto do livro, ou até da «gaveta». Deve resignar-se activamente e preparar o futuro. Não pode perder a sua vida e ser infiel ao seu povo: Tem de dizer tudo, tem de apontar a Verdade, tem de despir a injustiça e a fealdade e a hipocrisia e a prepotência, tem de mostrar o sofrimento e a escravidão e a sub-vida de tantos e tantos. Tem de ser (de tentar ser) fiel ao espírito autêntico do teatro milenário.

BERNARDO SANTARENO

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CORTES

muito, a estudar. A entender que missão era essa a de criticar, num país onde não se podia criticar, num país em que o povo tanto precisava de críticas, para também ser crítico. E descobri que o Teatro já não era o simples e aliciante prazer da minha meninice nem o instrumento de angariamento de bens para instituições de beneficência. Tinha de ser uma coisa muito importante, muito, para que assim o vigiassem e lhe cortassem rentes a língua com que falava e as pernas com que corria de um a outro lado; e lhe arrancassem os olhos que davam luz aos espíritos e aos cérebros; e lhe cortassem os dedos donde escorriam dádivas de gestos; e lhe arrancassem o coração, para que dele não brotasse o amor. O Teatro, imaginei, criara o medo do ódio.

Por isso ainda mais o amei, ao Teatro defraudado dos seus elentos de cultura, e ao público escravizado a um teatro de incultura. Havia muito que fazer e que dizer. E cada um, no seu lugar, nunca deve deixar de dizer e de fazer o que lhe cumpre. Até morrer pela verdade das coisas, que é também a verdade dos sentimentos e dos homens.

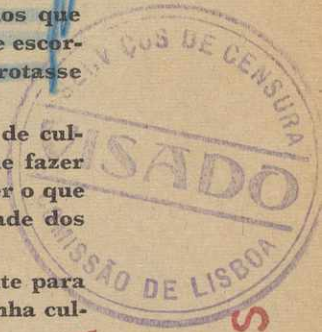
O teatro assumia, assim, aos meus olhos, um papel muito importante para a formação da cultura dos outros. Por isso ampliei os horizontes da minha cultura teatral.

É essa elevada noção de dever, de exercer uma dádiva que vai ajudar os menos conhecedores a compreender as virtudes e defeitos do espectáculo que me prendem ao ofício. Para isso, o crítico há-de ser inquebrantável até onde lho consentirem — e não lho consentindo até à inquebrantabilidade, há que desistir — e ter respeito ao teatro, à verdade, a si próprio e ao leitor que o lê. E não podendo ser total no espraçamento dos seus juízos, terá de ser tão subtil que mostre, ao menos, ser honesto e tranzigir só até onde a dignidade lho consentir.

Creio que é essa missão formativa e informativa de um certo público embotado, escarnecido na sua ingénua aceitação do pior, sem escolas nem contactos de orientação estética, uma das fortes razões que me levam a exercer, com uma nunca incondicionada independência, as funções de comentadora de espectáculos — bem longe, por certo, de um profundo sentido crítico, porque o meio pesa na pena do escritor e o tempo de que ele dispõe não chega para meditar conceitos — e acaso será autorizada uma crítica conceituosa?... — e também porque não é vendo o espectáculo uma só vez que podem, anotar-se-lhe todos os circunstanciais, sujeitos e predicados. Aliás, as características de um jornal noticioso — nacional ou estrangeiro — não comportam a crítica exaustiva que o autor e o actor tantas vezes reclamam — à espera «do melhor» para si — mas que o leitor não aceitará facilmente.

Se me perguntam que razão levam os diários a publicar apressados comentários, repetirei que é no interesse das próprias empresas teatrais. Fazem pressão, para que as críticas saiam imediatamente às estreias — em função da publicidade. Porque há sempre quem espere o melhor, embora nem todos se prontifiquem à colaboração.

Dentro deste conjunto de circunstâncias que me levaram ao exercício crítico, posso acrescentar que todas elas foram puro acidente. Talvez mesmo nenhuma tenha influído na primeira «marcação de serviço». No fim de contas e em raros casos, faz crítica quem tem um certo gosto e umas certas relações no meio teatral. A cultura não é sempre indispensável; e às vezes o designado não sente ser seu dever — e seu dispêndio, pois as empresas jornalísticas nenhuns meios porão à disposição da sua especialização!... — ler e estudar, ver teatro estrangeiro e cotejar para o saber comparar ao fraco nível da maior parte das



SERVIÇO DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CORTES

Provas enviadas à Censura em

27 de de 1967

nossas produções. Tão fracas que ainda bem que não me perguntam porquê. Denunciá-las seria confessar tanta coisa que não tenho podido escrever, em vinte anos de exercício crítico!...

É que, apesar de tudo, eu não creio que em teatro, como em política, cada povo tem os dirigentes que merece. São estes que, às vezes, o desmerecem.

MANUELA DE AZEVEDO

SERVÍÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO COM
CORTES



57

«O TEMPO E O MODO» N.º 50-51-52
Papel entregue à Censura em
3 de Maio de 1962



UM SÓ CONTINENTE: DO ATLANTICO AOS URAIS

Em 1938, nas vésperas duma guerra que iria dividir a Europa e com as nações empenhadas num antagonismo que parecia indestrutível, um grupo de homens lançava a ideia «utópica» do federalismo europeu. Hoje um grupo de homens inspirados pelos mesmos ideais acaba de lançar a ideia do «mundialismo». Para nós esta é uma prova de que a reunificação europeia, embora ainda titubeante, é já coisa assente, uma coisa que para alguns é já um facto do «passado».

A revolução francesa nasceu no ocidente e deu os seus frutos, sobretudo, no ocidente, constituindo, pela universalidade das ideias e pelo triunfo duma classe determinada e intermédia, um passo decisivo para a unificação do ocidente europeu. Foi preciso esperar até 1917 e à explosão no outro extremo do continente duma revolução por ela inspirada para que a Europa pudesse fixar definitivamente os seus contornos geopolíticos. De Gaulle, ao saudar, em Moscovo, a «grande revolução» de 1917 e ao insistir na Europa «do Atlântico aos Urais» foi o primeiro homem de Estado que percebeu a profunda transformação do continente. Depois dele a ideia já abriu uma larga estrada.

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
CORTADO

Hoje, como sempre, os «pequenos desígnios» contrapõem-se aos «grandes desígnios», os reaccionários contrapõem-se aos progressistas, mas hoje, como nunca, pelos efeitos de profundas convulsões que revolucionaram a escala de valores sociais e políticos, os «pequenos» — como símbolo de reacção — conseguem mascarar os seus desenhos e menosprezar os «grandes» — como símbolo de progresso.

A reacção tem uma base ideológica e uma base política: respectivamente o anticomunismo classista (não confundir com o anticomunismo revolucionário) e a defesa de determinados poderes herdados do medievalismo. Essa reacção exprime-se, na sua recta guarda, através dos poderes feudais e fascistas e na sua vanguarda através dos defensores da criação duma Europa *Ocidental* suprenacional, separada e, dependendo das circunstâncias, dialogadora ou inimiga da Europa *Oriental* comunista. Pela sua raiz medieval e míope, essa reacção recusa-se a ver que a Europa Oriental é hoje constituída por maiorias antirevolucionárias (ou menos revolucionárias do que algumas minorias ocidentais socialmente integradas) que a revolução de 17 produziu uma enorme massa pequeno-burguesa ideal para a revalorização do continente e dos ideais burgueses e que os destinos do continente, como força dominante no contexto mundial, se acham ligados à unificação «do Atlântico aos Urais».

É contra estas forças que se bate De Gaulle, embora, por vezes, tenha de apoiar-se numas e noutras dada a sua posição necessariamente isolada. Para a França degaulista, como

108

Provas enviadas à Censura em

3 de 10 de 1967

vimos, a Europa tem de fazer-se da Rússia a Portugal *mas levando em conta a realidade das nações existentes* e contra a hegemonia americana. Nesse contexto e nessa dialéctica, o governo de Paris apoia-se, algumas vezes, nos nacionalismos reaccionários para contrabalançar o supra nacionalismo — que definiríamos «reaccionário de segundo grau» — que defende a separação do Ocidente europeu do Oriente europeu e a vinculação do primeiro ao «atlantismo» norte-americano.

Mas hoje De Gaulle não está sozinho nessa batalha. Nesse campo pode dizer-se que o degaulismo fez escola. A política externa europeia do Vaticano parece estar a seguir essa via, com repercussões que serão, naturalmente, maiores do que as da política «laica» degaulista. Se não, vejamos.

A 12 de Agosto (mês que, pelo exodo das populações para as praias e as montanhas, vai sendo preferido, no mundo comunista para a promulgação das reformas económicas «impopulares» e no mundo ocidental para a tomada de grandes decisões políticas, como a da reforma da Cúria Romana) foi recebido em audiência pelo Papa, no seu palácio de Castelgandolfo, o homem mais influente do Patriarcado de Moscovo, o arcebispo de Lingrado, monsehor Nicodemo.

Cinco dias mais tarde, o velho patriarca Alexis, chefe supremo da Igreja russa convocou na sua casa de Moscovo uma conferência de imprensa para comentar o encontro de Paulo VI com Atenágoras, realizado pouco tempo antes na Turquia, em termos positivos, tanto mais inesperados quanto certo imprensa europeia já se tinha apressado a comunicar o repúdio da Igreja Russa ao encontro de Constantinopla.

É impensável que o patriarca Alexis tivesse convocado essa conferência de imprensa sem o conhecimento e o consentimento do governo de Moscovo. E é natural que esse consentimento seja a consequência da visita de Podgorny ao Vaticano e da rara cordialidade com que foi recebido pelo Papa, o qual foi ao ponto de quebrar as regras do protocolo — que podem parecer ridículas ao observador «modernista» mas que são altamente significativas — e oferecer, pela primeira vez na história do Vaticano, cigarros a um visitante...

O que está em jogo é a visita, impensável ainda há escassos dez anos, do chefe supremo da Igreja de Roma a Moscovo. Essa visita, talvez precedida por uma «peregrinação» à Polónia, seria — e será, pois pela nossa parte estamos convencidos de que realizar-se-á — um elemento que tornaria irreversível a reunificação europeia.

Não esquecendo os laços estreitos que unem o Vaticano à Farnesina, em especial à Farnesina de Fanfani, basta, aliás, observar as grandes manobras do ministro das Relações Exteriores da Itália para avaliar quanto esse diálogo Vaticano-Moscovo está adiantado.

Se excetuarmos os comunistas italianos, é na Democracia-Cristã que se encontram, na Itália, os fermentos «neutralistas» mais visíveis. Enquanto a social-democracia parece inclinada para o «reaccionarismo de segundo grau», ou seja para o «atlantismo» e a fractura da Europa «pelo menos até que a política da URSS evolua mais», na Democracia Cristã, a par da ala direita claramente reaccionária e aliada à parte da Cúria agora praticamente destronada por Paulo VI, nota-se a crescente influência dum sector «neutralístico», de inspiração degaulista. A primeira grande demonstração da existência dessa corrente verificou-se durante a crise do Médio-Oriente, quando nem Fanfani nem o Vaticano se alinharam com as posições nitidamente pro-Israel e pro-Ocidente dum parte da DC e da totalidade do social-democracia. O facto foi tão notório que o Senado dos EUA se apressou a dar um grito de alarme (e de ameaça) ao bloco o empréstimo do Import-Export Bank que serviria para financiar, em parte, as instalações da FIAT na Rússia.

O acordo da FIAT com o governo de Moscovo tinha passado até então como uma operação «despolitizada» e inócua. A decisão intempestiva do Senado dos EUA politizou-a e, segundo cremos, num sentido negativo para os interesses dos EUA. A reacção em Itália foi amarga (embora a imprensa tivesse feito o possível por encobri-la, revelando-se, outra

SERVIÇOS DE CENSURA
(SEDE)
CORTADO

SERVIÇOS DE CENSURA
(SEDE)
CORTADO

Provas enviadas à Censura em

5 de 10 de 1962

vez, mais papista do que o Papa...). Aos homens do petróleo (neutralistas desde os tempos de Enrico Mattei) Juntaram-se agora os homens do automóvel e a posição de Fanfani ficou fortalecida.

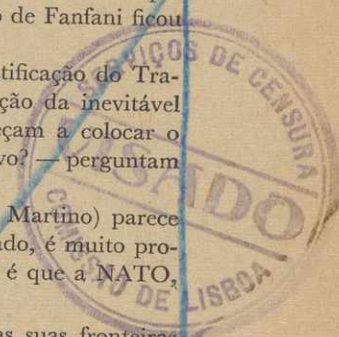
Tudo isto contribuiu para avivar em Itália o debate em redor da ratificação do Tratado da NATO, facto até aí tido como assente e incontroverso (à excepção da inevitável campanha comunista). Largos sectores da opinião pública católica começam a colocar o problema em termos não mais incondicionais. E se o Papa vai a Moscovo? — perguntam esses católicos.

Como o partido social-democrata (descontando o grupo ligado a De Martino) parece inclinado, na sua larga maioria e com Saragat à frente, a ratificar o Tratado, é muito provável que a Itália não saia da NATO como fez a França, mas a verdade é que a NATO, como interprete duma Europa dividida, parece ter os dias contados.

A Europa marcha assim para a unificação na máxima latitude das suas fronteiras étnicas, culturais e históricas. As resistências continuam, é certo. Do lado oriental elas são escassas ou de pouca importância, a partir do instante em que a URSS deixou de ser uma nação em revolução e, sobretudo, a partir do momento em que o conflito sino-soviético provocou uma verdadeira onda de «europeísmo» na antiga Rússia. Do lado ocidental é que aparecem mais consistentes. O pangermanismo não está morto de todo e continua a ser incentivado pelos interesses reacçãoários de vários governos. O fascismo continua a reagir e a agir, como reacção ao nivelamento burguês europeu, e o exemplo da Grécia é revelador. Em Roma Paulo VI enfrenta obstáculos na liquidação do triunfalismo católico, negligenciáveis quando se trata da aproximação com o protestantismo (também atlântico...) mas poderosos quando se trata da aproximação com a «barbaria» eslava. Em França as forças centrífugas do conservadorismo da classe operária (hoje quase completamente aburguesada) e as tradicionais rivalidades partidárias minimizam e prejudicam a presença duma nação — a francesa — que poderia contribuir, como está contribuindo sob De Gaulle, de forma inestimável, para a unificação. E, sobretudo, a omnipresença dos interesses americanos constitui um dado inalienável para a equação do problema. Mas os últimos tempos parecem ter sido decisivos para a formação dum continente pela primeira vez unificado nos seus interesses e nas suas perspectivas.

Tratar-se-á dum continente dominado pela burguesia tida não mais como uma classe oposta a outras no seio dum país ou dum continente (ela é já hoje, nos seus ideais e nas suas atitudes, a facção quantitativa e qualitativamente superior em todo o continente) mas, sim, como uma classe de dimensões e interesses mundiais cujas ambições se estenderão novamente à escala universal e desta vez partindo duma plataforma uniforme. Ela já tem hoje como objectivos um novo tido de imperialismo, baseado na expansão tecnológica e evadido do interclassismo e do anti-racismo que lhe são inculcados pela presença, predominante sob muitos aspectos, da URSS. Ela tenderá a dominar o mundo e a opor-se, como já faz a França de De Gaulle, à hegemonia da «american way of life» (mesmo quando ela própria já seja, como é o caso, muito «americana»). Ela procurará completar a obra do império britânico (com a URSS à frente) sem considerar os diversos indígenas como seres inferiores (mas mantendo-os, como se verifica em Moscovo ou nas outras capitais comunistas, a distância «conveniente»). E, finalmente, elalevará consigo a bandeira do cristianismo não mais arvorada nos pendões triunfais da Igreja de Roma mas sim no ideal do ecumenismo.

Tal é o «grande desenho» da Europa mais avançada, que é progressista nas suas fronteiras internas e que poderá ser tudo o que o leitor desejar ou pensar nos seus objectivos externos. Duma coisa há que estar certo: ele significa no contexto europeu a derrota do comunismo revolucionário e dos ideais dum mundo novo, distinto nas relações de produção e no «humanismo» do mundo que foi herdade do classicismo.



SERVIÇOS DE CENSURA (SÉDE) CORTADO

110



Provas enviadas à Censura em

9 de 10 de 1968

É isso é o que compreendem os evolucionistas e os religiosos quando temem as consequências de guerras como as do Vietnam, que podem constituir o naufrágio desta grande arquitectura.

Uma América «kennediana» (não a América de Kennedy mas aquela que a sua lógica teria inevitavelmente de criar) sem propensões hegemónicas insuportáveis, seria o ideal para essa Europa, a qual acabaria por roubar a Washington o centro de decisões mundiais conferindo-lhe, em troca, o papel de matriz «civilizadora» do Oriente europeu (como percebem muitos industriais ianques que continuam a repetir serem maiores os interesses potenciais da América no leste europeu do que no sudeste asiático).

Uma agressividade fomentadora das guerrilhas e da unificação do terceiro-mundo numa base de violência revolucionária é o fantasma permanentemente debruçado sobre a cabeça dessa Europa que começa a formar-se. E essa situação é tanto mais paradoxal e «estúpida» quanto o perigo sobrevem na altura em que a burguesia se afirmou plenamente à escala continental absorvendo na sociedade da abundância os fermentos explosivos da violência revolucionária marxista.

Com a «grandeur» do desenho degaulista, que comporta o respeito pela soberania das nações e das minorias, do Canadá à China, ou sem essa grandeza e a um nível mais «comercial» (embora, como afirmámos, muito mais interclassista e anti-racista, condições inerentes à presença da URSS) a Europa e a «sociedade da abundância» vêem um futuro risonho à sua frente se não encontrarem um «sul» irremediavelmente antagónico e armado. Nessa altura seria lícito pensar que esse «terceiro-mundo» poderia, pela sua violência, dar uma volta radical à situação e conquistar a própria Europa, onde (se mostrasse um poder tal capaz de impressionar a grande massa europeia que hoje, como toda a pequeno-burguesia não tem uma filosofia extremista própria), poderia encontrar uma poderosa quinta-coluna não só nas minorias ocidentais ainda dispostas ao radicalismo revolucionário mas, sobretudo, na revolta de parte das populações mais «atrazadas» da URSS contra a «europização» da antiga Rússia. É nesse sentido que agem os actuais dirigentes chineses.

V. R.

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
CORTADO

///

Provas enviadas à Censura em

9 de 10 de 1967

é extraída da nota biográfica e crítica que precede a inclusão de Irene Lisboa em *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, Portugalíia Editora, Lisboa, 1908, livro publicado dias antes de Irene Lisboa falecer. Esta inclusão havia sido (como toda a 1.ª parte daquela antologia o é) uma reparação ao que sucedera em 1954, na 2.ª série daquelas *Líricas Portuguesas*, organizada por João Cabral do Nascimento que era aliás livre de incluir nela quem muito bem quisesse. Um levantamento rigoroso dos jornais e revistas literárias entre 1936 e 1958 apenas completará a imagem daquela amostragem ocasional, provando que a crítica mais ou menos responsável não ignorou Irene Lisboa nunca — e aqueles dez nomes aqui referidos representam quase todas as tendências da literatura viva, naquele período. José Bento pode perfeitamente considerar, o que não creio ser a sua opinião, que todos — Lapa, Nemésio, Simões, J. P. de Andrade, Dionísio, Casais Monteiro, e o signatário — são indignos da sua memória. Mas não pode falar de silêncio. E por exemplo as diversas edições da *História da Literatura Portuguesa*, de A. J. Saraiva e Óscar Lopes, por certo a única história literária actual que merece consideração, referem elogiosamente Irene Lisboa. Não foi porque a crítica ignorasse Irene Lisboa que o grande público se não interessou, como não interessa, por Irene Lisboa (que Guilherme de Castilho incluíra na 2.ª série de Os melhores contos portugueses, precisamente com o conto *O Amante*, extraído de *Esta Cidade!*), mas porque o refinamento estilístico e as subtilezas formais (no aparente informe) dessa grande escritora não favorecem a sua popularidade. Todas as literaturas possuem desses escritores grandes, que jamais atingirão o grande público. Se o próprio escritor sofre desse isolamento (ao mesmo tempo desejando e repelindo a popularidade), isso é uma outra questão, em grande parte uma questão pessoal, cuja culpa não cabe à crítica, desde que se tenha ocupado do autor em causa, com compreensão e boa vontade. No que respeita aos editores... — verifique José Bento quais os escritores maiores e menores do vanguardismo, que, antes dos fins dos anos 40, conseguiram romper a barreira de suspeição dos editores e, também, do jornalismo crítico que, no passo n.º 1, aparece associado aos que, bem

ou mal, promoveram o modernismo vanguardista? Os doze ou nove anos de silêncio editorial, que Irene Lisboa parece ter sofrido entre 1943, quando publicou *Apontamentos*, e 1955, quando saiu *Uma mão cheia de nada*, outra de coisa nenhuma, são, apesar de tudo, tão estranhos como os dez que vão da estreia dela, em 1926, com *13 Contarelos*, a 1936, quando, sob o pseudónimo de João Falco, ela publicou *Um dia e outro dia*. Digamos que a actividade de Irene Lisboa, julgada pelas edições em volume ou em folheto, se divide em três fases principais: a da estreia em 1926, a que vai de 1936 a 1946 (publicação do *Inquérito* ao livro em Portugal), e a que, iniciada em 1955, a morte cortou, e é a que se prolonga para a posteridade. Na primeira fase, aos 34 anos, ela estreou-se, assinando com o seu nome. Dez anos depois, reaparece: é o poeta João Falco e o pedagogo Naniel Soares (nome com que assina os estudos da sua especialidade profissional), pseudónimos que abandona em 1942 (constava que o seu superior hierárquico, no funcionalismo, detestava mulheres escritoras, e que Irene esperou, não recorde bem, a reforma dele ou dela), para publicar tudo em seu próprio nome daí em diante. Se não contarmos o livro de estreia (em que, sem a sua estatura e ulterior originalidade, ela já estava todavia inteira), e considerarmos que Irene Lisboa, como João Falco, apareceu efectivamente em 1936 — teremos que o reconhecimento que José Bento acha que chegou em 1955 veio 19 anos depois da estreia. Some José Bento 19 anos às estreias de todos os escritores importantes deste século, em Portugal, e veja o que a crítica dizia deles, se é que dizia, e que editores tinham eles, nessa altura. Os casos de Rodrigues Miguéis e de José Gomes Ferreira (escritores ideologicamente afins de Irene Lisboa) são extremamente elucidativos. Miguéis tivera uma estreia de sucesso, com *Páscoa Feliz*, em 1932. Após 14 anos de silêncio editorial, reapareceu com *Onde a noite se acaba*, publicado no Brasil — que era um livro notável, e que teve apenas um sucesso de estima. Onze anos mais tarde é que volta a publicar em volume, e é dessa data que se deve contar o seu prestígio de grande escritor: 25 anos depois da notoriedade fugaz de *Páscoa Feliz*, um excelente livro. José Gomes Ferreira publicou

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO

126

Provas enviadas à Censura em

9 de 10 de 1968



aram

os seus primeiros livros em 1918-1921, reeditando um deles em 1927. Após vinte e um anos de silêncio é que se consagrou com a publicação de Poesia-I. Mesmo José Régio, que terá sido dos que primeiro chegou à glória (se é que, para os limites portugueses, esta palavra tem sentido), esperou por ela quase vinte anos — que costuma aliás ser o tempo que em Portugal se espera por tal coisa, para logo se mergulhar no esquecimento ou na malevolência das gerações mais novas. Meia dúzia de anos de algum respeito é o mais que um escritor português pode esperar... Parece-nos que Irene Lisboa, apesar de tudo, teve um pouco mais do que isso.

Poderá José Bento achar, e é a verdade, que nenhum escritor português recebe mais que eventual atenção da crítica. Mas isso ainda é mais verdade hoje do que o era há vinte ou há trinta anos. Poderá sentir dolorosamente, com Irene Lisboa, que os elogios não lhe abriam as portas do triunfo. ~~A quem as abrem, a não ser aos medíocres?~~ Poderá, com a sua sensibilidade e a sua inteligência, pensar que todos não fizemos por Irene Lisboa mais. Será que tinhamos os meios para isso? E mais, o quê? Ninguém podia mais que publicá-la nas suas míseras revistas (que era o que havia), ou referir-se a ela nas raras colunas de que dispunha — e isso nunca deixou de ser feito. Por exemplo, em 1940, quando Irene estava muito longe de ser reconhecida como nos anos 50, os Cadernos de Poesia não se esqueceram de

João Falco. E de um número de 1938 da Revista de Portugal, de Vitorino Nemésio, foi que o sinalário recolheu à supracitada antologia os belíssimos Pequenos Poemas Mentais.

Que José Bento organize uma edição das poesias completas de Irene Lisboa, recolhendo o publicado em volume, o disperso, o inédito. Que levante uma bibliografia completa do que ela publicou e do que sobre ela se imprimiu. Que escreva um amplo estudo sobre ela. E será credor da nossa grata admiração. Senão, daqui a meia dúzia de anos, um outro jovem inteligente e generoso como ele é esquecer-se-á dele, como ele se esqueceu de quase todos os que se ocuparam com alguma atenção (o que é por certo sinónimo de eventual artigo) da grandeza e da originalidade de Irene Lisboa, nos últimos 30 anos. E afinal, que diabo, as citações estavam em volumes que José Bento cita... Um artigo justiceiro, para acertar no verdadeiro alvo, tem de começar por ser justo. E, para enaltecer Irene Lisboa, não me parece necessário criar-se um romance do poeta esquecido e desprezado do mundo. Quando um poeta que é dito grande, sendo contemporâneo, é universalmente admirado e louvaminhado a toda a hora, pode ter-se a certeza de que há nele mediocridade de sobra para satisfazer toda a gente.

Universidade de Wisconsin, USA, Agosto, 1967

JORGE DE SENA

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO

COMPLETOS

127



«O TEMPO E O MODO» N.º 53-54-55
Provas enviadas à Censura em
2 de maio de 1967



Recompensas

Por motivo da sua visita a Fátima, no passado dia 13 de Maio, e para distinguir serviços então prestados com a maior inteligência e zelo, Sua Santidade o Papa Paulo VI concedeu as seguintes condecorações:

Ao subsecretário da Presidência do Conselho, Dr. José Venâncio Paulo Rodrigues: Grã-Cruz de S. Silvestre Papa. Ao pessoal da T. A. P. que viajou a bordo do avião pontifício — eng. Alfredo de Queirós Ribeiro Vaz Pinto: Comenda, com placa, de S. Gregório Magno; Joaquim de Carvalho Júnior: Comenda de S. Silvestre Papa; comandante Francisco M. Amado da Cunha: Comenda, com placa, de S. Silvestre Papa; João

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
CORTADO

128

Augusto Graça: Comenda de S. Silvestre Papa. Receberam o grau de Cavaleiro de S. Silvestre Papa: Orioff George Gomes Esteves, Renato Gonçalves M. Gouveia, David Henrique A. Gonçalves, Manuel José Murta Barbeiro, Luís Filipe Garin e José Manuel de Oliveira Rosa. As Sr.^{as} D. Maria do Socorro Caeiro Piçarra e D. Maria do Rosário Pereira de Souto Vaz receberam a Cruz «Pro Ecclesia et Pontifice».

Aos funcionários do Ministério dos Negócios Estrangeiros: José Luís Archer, secretário-geral do Ministério; Grã-Cruz de S. Gregório Magno; Dr. João Hall Themido e Dr. Manuel Nunes da Silva: Grã-Cruz de S. Silvestre Papa; Dr. Luís Quartin Bastos: Placa de S. Silvestre Papa; Dr. António Syder Santiago: Comenda, com placa de S. Silvestre Papa; Dr. José Stichini Vilela, Dr. José Paulo d'Orey Menano, Dr. João Quintela, Dr. João Guedes Vaz e Dr. António Pinto Machado: o grau de Cavaleiro de S. Silvestre Papa.

Da Presidência da República: Dr. Luís Maria Pereira Coutinho e general Humberto Pais Martins dos Santos: Grã-Cruz de S. Silvestre Papa; capitão-de-fragata Guilherme dos Reis Tomás, capitão Rui Pereira Coutinho e major Carlos Benvindo dos Reis da Fonseca: Comenda de S. Gregório.

Da Polícia Internacional de Defesa do Estado: major Fernando E. da Silva Pais: Comenda de S. Gregório Magno; Dr. José Manuel da Cunha Passo: Comenda de S. Silvestre Papa.

Da Televisão e Rádio: Dr. João Duque e Dr. José Luciano Sollari Allegro: Comenda de S. Gregório Magno.

Ao comandante da Polícia de Viação e Trânsito, major João de Castro Enes Ferreira: Comenda de S. Gregório Magno.

Ao comandante-geral da Polícia de Segurança Pública, general Fernando de Oliveira: Grã-Cruz de S. Silvestre Papa.

O Século, 29-6-67



NO TEMPO E O MODOS N.º 52-53-52
Poderes outorgados à Comenda em
2. de Maio de 1967

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
CORTADO

129



A despedida ~~de um número~~

Na cerimónia de imposição do barrete cardinalício a Mons. Maximiliano de Furstenberg, proferiu este as seguintes palavras, que aqui registamos sem comentários:

« — Nos deveres e nas tarefas que doravante me pertencerão ou me serão confiadas, conto firmemente com o auxílio do Altíssimo, a fim de que Ele me conceda o «talent de bien faire», para recordar a divisa do Infante D. Henrique, glória de Portugal e da sociedade humana. Dentro de poucos dias, Senhor Presidente da República, deixarei estes lugares em que «A terra se acaba e o mar começa». Com benevolência fui acolhido, e durante cinco anos me cercaram de atenções. Seja-me permitido, Excelência, evocar as vossas, muitas vezes expressas, as das autoridades constituídas em todos os graus, as deste bom povo, delicado nos seus sentimentos, amável, hospitaleiro, sóbrio, corajoso; as da hierarquia da Igreja e do clero diocesano e regular, e ainda as de amigos de longa data da Nunciatura; e que os meus colegas do corpo diplomático não se creiam esquecidos nesta sucinta evocação. Há quatro dias, cinco anos se completaram junto da vossa pessoa. Desde o princípio amei esta terra onde, aliás, me podia felicitar por ter amigos encontrados no Extremo Oriente; muitas atraentes lembranças marcaram esta estadia para que tais sentimentos se esvaeçam; citemos, antes de mais, a recrudescência de vida cristã que prossegue o seu curso, não sem um desígnio providencial, cujo primeiro esboço tem cinquenta anos; o aspecto do país durante este lustro enriqueceu-se de tantas obras, algumas gigantescas — reportemo-nos dez dias atrás — de que anualmente os grossos volumes do Ministério das Obras Públicas nos fornecem tantos dados; a reforma do Código; a criação das faculdades universitárias no Ultramar; o aumento dos salários, os pro-

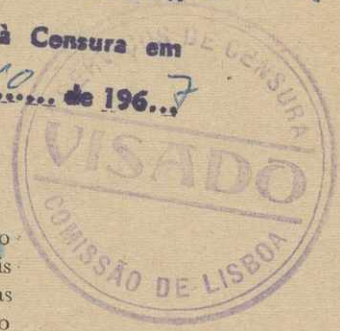
SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CORTES

DE CENSURA
LISBOA

50-5-52
O TEMPO E O MODO N.º 12
provas enviadas à Censura em
12 de 196.22
LISBOA

30

Provas enviadas à Censura em 9 de 10 de 196...7



O luxo, mal de Portugal

Todos se queixam!... Mas afinal não há razão para tal visto que nós nunca vimos tantos automóveis como actualmente vemos por essas artérias das nossas cidades e vilas deste abençoado Portugal.

Não falando em motos e bicicletas, isso é um nunca acabar, desde o pequeno trabalhador ao operário mais reles, todos possuem o seu transporte acelerado.

E todos se queixam e dizem que isto está mal, quando nós vemos precisamente o contrário e em tudo o mais como cinemas, futebol, touradas, etc.

Tudo a abarrotar de gente para todas estas despesas e divertimentos, não falando no meio de transportes e em excursões a toda a hora e a todo o momento.

O que há muito é luxo em tudo e por tudo!...

Ecos de Extremoz, 30-7-1967

Almirante Henrique Tenreiro trinta anos de trabalho no sector das pescas

No dia 23 de Setembro, o Chefe do Estado presidiu no Norte do País a uma cerimónia de homenagem ao Almirante Tenreiro.

Disse o homenageado:

«Trinta anos de trabalho, de actividade em defesa dos interesses de uma laboriosa classe a dos pescadores, sem esmorecer antes com crescente entusiasmo, pesam demasiado na vida de alguém. No entanto, posso e devo assegurar que me sinto feliz por verificar que se conseguiram alcançar resultados positivos e que, estimulam quem se dedicou de alma e coração, a uma obra que se agigantou e que tantos benefícios tem espalhado à sua volta, ampliando cada vez

SERVIÇOS DE CENSURA (SÉDE) AUTORIZADO COM CORTES

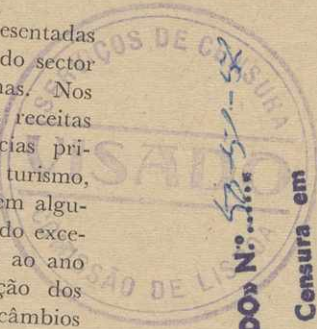
132



pelas operações de capital, representadas principalmente por investimentos do sector público nas parcelas ultramarinas. Nos invisíveis correntes destacam-se as receitas líquidas por efeito de transferências privadas, rendimentos de capitais e turismo, além do débito líquido verificado em algumas outras rubricas. A contracção do excedente final em 1966, relativamente ao ano anterior, foi motivada pela redução dos saldos positivos na conta de intercâmbios de mercadorias (menos 646 mil contos) e do invisíveis correntes (menos 476 mil contos), embora se tenha reduzido o «déficit» da balança de capitais, em contrapartida, no montante de 167 mil contos.

Discriminando as situações verificadas em relação às várias Províncias, observa o relatório do Banco de Portugal que foram os resultados das transacções com Moçambique os principais determinantes da quebra do excedente global verificado em 1966. Com todas as demais Províncias, exceptuando a Guiné, as variações de saldos entre os dois últimos anos foram favoráveis à Metrópole. Mesmo assim, Moçambique ainda trouxe à balança dos pagamentos inter-territoriais em 1966 um saldo de 1.149 milhares de contos a favor da mãe-pátria.

No comportamento geral da balança, porém, estão a verificar-se certos factos ponderáveis para os quais o relatório do Banco de Portugal chama expressamente a atenção. *Um deles é a circunstância de uma parte sensível dos valores efectivos das exportações ultramarinas se acumularem em contas na Metrópole, não dando origem às transferências que deveriam, normalmente, efectivar-se para as Províncias. Outro facto a considerar é o de se applicarem, com frequência, preços na importação bastante acima dos normais. Sallienta ainda o relatório que a maior fracção dos rendimentos de capitais applicados na Metrópole por pessoas singulares ou colectivas residentes no Ultramar não é transferida por via de regra para as províncias a que esses rendimentos se reportam. E, finalmente, assinala-se que são assiduamente operadas, através da rubrica «transferências*



«O TEMPO E MODO» N.º 52-53-54-55
Provas enviadas à Censura em
17 de Setembro de 1966

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO COM
CORTES

134



privadas», exportações de capitais formados nas Províncias, do mesmo passo que outras operações se realizam à margem do regime vigente pelo recurso a compensações entre contas de particulares e a intervenções de certos intermediários. Estes factos demonstram que não se conseguiu ainda no domínio em causa o normal e desejável equilíbrio de funcionamento.

Disposições em Espanha contra estudantes Universitários

MADRID, 3 — (F. P.) — Segundo o novo regulamento aprovado, a noite passada, em conselho de ministros, os estudantes que tomaram parte em manifestações universitárias serão «encorporados imediatamente», a fim de cumprirem as suas obrigações militares.

Por consequência, os dois mil estudantes do distrito universitário de Barcelona vão perder o benefício das disposições de adiamento, no fim do actual ano escolar, devido à sua participação nas recentes alterações da ordem.

Por outro lado, um decreto publicado no «Boletim Oficial» determina que todos os estudantes que não assistirem regulamente às aulas, salvo em caso de força maior, serão privados dos direitos de inscrição nos exames de fim de ano. Muitos estudantes que participaram nas diferentes greves que assinalaram este ano escolar, são visados, em especial, por este decreto.

Diário de Lisboa, 3-6-67

Portugal e a África do Sul carácter particular

Em trânsito para Nova Iorque, onde vai participar nos trabalhos da Assembleia Geral da O. N. U., que hoje se iniciam, esteve em Lisboa, durante cerca de trinta horas o Dr. Hilgard Muller, ministro dos Negócios Estrangeiros da República da



NO TEMPO E O MODOS N.º 10

Provas enviadas à Censura em

2 de 10 de 1967

**SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CORTES**

135

Provas enviadas à Censura em
9 de ~~dezembro~~ 10 de 1967

África do Sul.

A fim de trocar impressões com o seu colega português, aquele estadista esteve, ontem, de manhã, no Palácio das Necessidades, onde chegou acompanhado pelo embaixador do seu país em Lisboa e por um secretário da Embaixada.

Após troca de cumprimentos, os dois ministros, tiveram uma conversa, finda a qual o titular da pasta dos Negócios Estrangeiros Português acompanhou o Dr. Hilgard Muller até à saída do Palácio e, nesse momento, trocaram ainda algumas palavras em que o Dr. Franco Nogueira recordou a sua visita a Pretória e as gentilezas com que foi distinguido, considerando este encontro como uma nova oportunidade de estabelecer frutuoso contacto. Por sua vez, o Dr. Muller, ao agradecer o bom acolhimento que teve entre nós, afirmou que esta passagem por Portugal lhe deu a maior satisfação.

No final, os jornalistas que tiveram conhecimento da reunião, perguntaram ao ministro português qual tinha sido o âmbito das conversações havidas, tendo sido esclarecidos que a visita tivera carácter particular, pelo que nada mais poderia adiantar.

O ministro sul-africano seguiu, ao fim da tarde, para Nova Iorque.

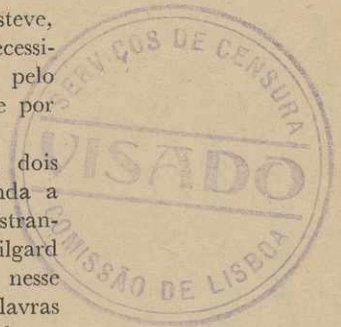
Primeiro de Janeiro, 19-9-67

Resoluções da Comissão de Descolonização da U. N. O.

DAR-ES-SALAM (Tanzânia), 20 — A «Comissão dos 24» (Comissão de Descolonização da O.N.U.) aprovou duas moções, ambas por 17 votos contra dois (Itália e Estados Unidos), com uma abstenção (Finlândia) e uma ausência (Inglaterra).

Na primeira, pede-se a todos os países que suspendam o auxílio de todo o género a Portugal, à África do Sul e à Rodésia, até estes renunciarem «à política racial».

Na segunda, pede-se a todos os países



BRITÂNICA (SEDE)
AUTORIZADO COM CORTES

136

que auxiliem moral e materialmente «os nativos dos territórios sob administração portuguesa» e que impeçam a cooperação com as autoridades portuguesas. — (A.N.I.).

Primeiro de Janeiro, 23-6-67

Boi abolido no Luxemburgo o serviço militar obrigatório

LUXEMBURGO, 21 — (F. P. — O Governo do grão-ducado do Luxemburgo decidiu suprimir o serviço militar obrigatório e reduzir o Exército às dimensões de um batalhão de 600 voluntários, comandados por um coronel.

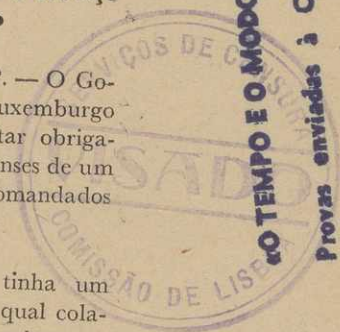
Desde 1945 o Luxemburgo, tinha um Exército de 2300 homens com o qual colaborava, simbolicamente, nos contingentes da N.A.T.O. Todavia, tal Exército nunca se integrou nos hábitos do grão-ducado, tendo havido frequentes conflitos entre os comandos militares e o Governo. Assim, por proposta de um deputado cristão-social, Spautz, a Câmara aprovou a liquidação do Exército, forçando o Governo a tomar a presente decisão.

Diário de Lisboa, 21-5-67

Quando termina a portagem em Vila Franca

Esta pergunta já foi feita na Assembleia Nacional por um deputado, chamando a atenção da entidade competente para o momentoso problema da portagem do mesmo deputado, é já irrelevante. A majestosa Ponte de Vila Franca, unindo as duas margens do Tejo e dando escoadouro fácil para o Alentejo e para a via internacional de Elvas, ficou assinalada na história dos empreendimentos económico-sociais do Estado Novo como iniciativa de largo alcance e merecimento, preenchendo uma lacuna gravíssima nas comunicações inte-

52-5-57
COMISSÃO DE CENSURA
PROVAS ENVIADAS À CENSURA EM
10 de ... de 1967



SERVIÇOS DE CENSURA
SÉDE
AUTORIZADO COM CORTES

137



LIVROS RECEBIDOS NA REDACÇÃO

«O TEMPO E O MODO» N.º 50-51-52

Provas enviadas à Censura em

3 de 10 de 1962

Título: Crise em Preto e Branco
Género: Documentário
Autor: Charles Silbermen
Tradutor: Inês Brandão
Páginas: 456
Editor: Publicações Dom Quixote

Título: História Sociológica da Cultura
Género: Sociologia
Autor: Alfred Weber
Tradutor: M. E. Costa da Fonseca e
M. M. Duarte Sequeira
Páginas: 576
Editor: Arcádia

Título: Raiz da Serenidade
Género: Poesia
Autor: Vicente Campinas
Páginas: 102
Editor: Autor

Título: Décimo Quinto das Matinais Esquecidas
Género: Poesia
Autor: Maria Aliete Gelhas
Páginas: 23
Editor: Autor

Título: Salve-se quem puder
Género: Contos
Autor: Lawrence Durrell
Tradutor: Daniel Gonçalves
Páginas: 119
Editor: Ulisseia

Título: O Trigo e o Joio (6.ª Edição)
Género: Romance
Autor: Fernando Namora
Prefácio: Jorge Amado
Páginas: 333
Editor: Publicações Europa-América

Título: Hoje Mas
Género: Poesia
Autor: José Alberto Marques
Páginas: 82
Coleção: Pedras Brancas
Editor: Livraria Quadrante

Título: O Caso de Zulmira L.
Género: Novelas
Autor: Natália Nunes
Páginas: 55
Editor: Autor

~~Título: Hanoi, Capital da Resistência
Género: Documento
Autor: Jeen Raffielli
Tradutor: Orlando Nenes
Páginas: 272
Editor: Ulisseia~~

Título: Ensaios Queirosonianos
Género: Ensaio
Autor: António Coimbra Martins
Páginas: 4111
Editor: Publicações Europa-América

Título: O Espião
Género: Romance
Autor: Máximo Gorki
Páginas: 274
Editor: Ulisseia

Título: Israel Antigo e Moderno
Género: Oportunista
Autor: António Freire, S. S.
Páginas: 143
Editor: Braga Editora

Título: Casamento e Celibato no Serviço
Pastoral da Igreja
Género: Ensaio



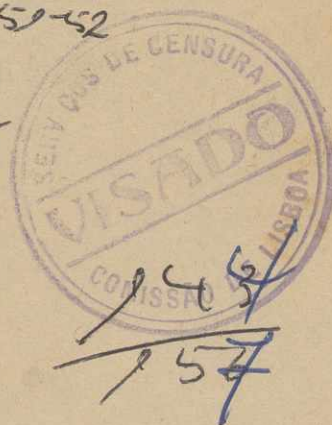
TRABALHOS DE CENSURA
(SEDE)
AUTORIZADO COM
CORTES

14

«O TEMPO E O MODO» N.º 52.52-52

Provas enviadas à Censura em

12 de 10 de 1967



XI FESTIVAL GULBENKIAN DE MÚSICA

UM FESTIVAL SEM HISTORIA

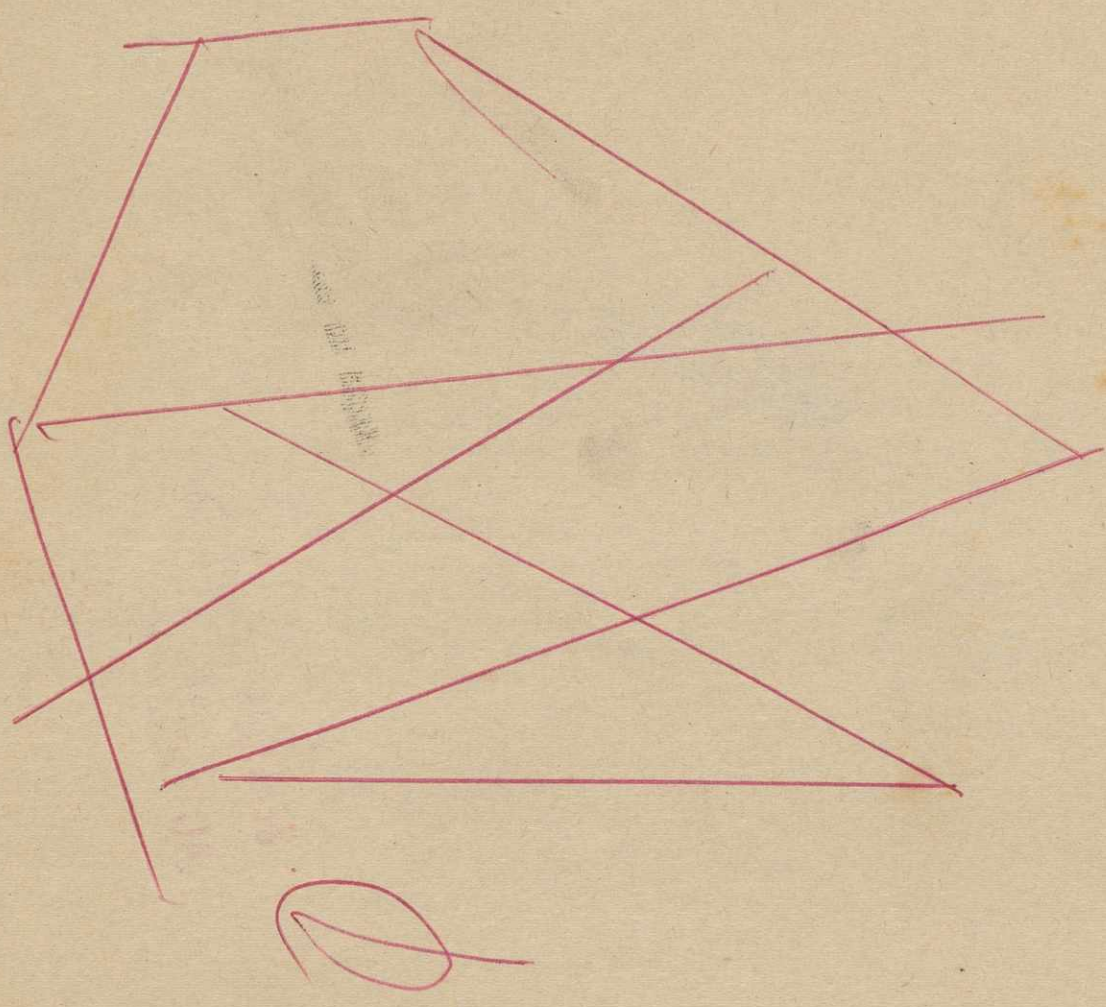
Numa tarde em que me decidira a escrever linhas sobre um Festival Internacional de Música — o último Gulbenkian — enquanto fazia horas antes de ir a um concerto doutro Festival Internacional de Música — o de Lucerna — liguei a telefonia para o programa nacional francês e caí em cheio na transmissão dum debate gravado sobre ainda outro Festival Internacional de Música — o de Aix-en-Provence.

Coisa nunca ouvida em Portugal, a transmissão dum debate destes ...et pour cause... O que se faz na nossa rádio oficial é de certo modo o contrário — do ponto de vista cronológico, pelo menos, mas não só: também do ponto de vista ético. O que se faz na nossa rádio — digamo-lo sem rodeios — é propaganda aos acontecimentos vindouros. Propaganda não, preparação — ouço (finjo que ouço) objectar. Propaganda, repito, embora em certos casos encoberta e em parte justificada por propósitos didácticos. Pro-

SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉDE)
AUTORIZADO
COM
CORTES

145

...O TEMPO E O MODO...
...de ...
...de ...



Provas enviadas à Censura em

12 de de 196...

gramas-anúncios aos concertos de Outono, às óperas de S. Carlos, ao Festival Gulbenkian e até ao Festival de Sintra — o que, sem a contrapartida posterior dos programas-críticas correspondentes, constitui uma pura forma de publicidade.

Isto pensava eu, ouvindo as primeiras intervenções. Daí a pouco deixei de pensar em coisas não directamente relacionadas com as questões debatidas, tal o interesse do que se estava a ouvir. Falava-se de ópera — em especial das óperas de Mozart, prato forte dos festivais de Aix — e, depois de passados em revista os mais flagrantes sucessos e insucessos, entrou-se no que viria a ser o domínio fulcral do debate, a saber, os assuntos ligados com a organização do festival, e mais particularmente com a chamada direcção artística — escolha do repertório, dos elencos, etc... Para ouvidos habituados às meias verdades e às omissões que são o pão nosso de cada dia da crítica «à portuguesa», sabia bem constatar com que desassombro, com que clareza, se expunham ou rebatiam opiniões, se formulavam juízos críticos, se apontavam erros e se sugeriam remédios. No fim de um hora de mesa redonda pediu-se a participação da assistência, donde resultaram alguns esclarecimentos de interesse e um ou outro ponto de vista original. A alturas tantas, alguém pediu aos críticos que se pronunciassem sobre certos concertos a que não se havia feito referência. Resposta imediata: «Para quê falar desses concertos? Não há nada a dizer dos programas: música daquelas é sempre benvinda. Quanto aos intérpretes: o Quarteto X é excelente, como todos sabemos e agora mais uma vez se provou. São concertos sem história...» Pouco depois deu-se por findo o debate, com a promessa de se enviar aos organizadores do Festival de Aix uma transcrição integral do que ali se dissera («É natural que algum deles ouça a transmissão do debate pela rádio, mas pelo sim pelo não...»)

Fechei a telefonia, sentei-me em frente do caderno em branco e escrevi:

XI FESTIVAL GULBENKIAN DE MÚSICA



SERVIÇOS DE CENSURA
(SÉ DE)
AUTORIZADO COM
CORTES

145

Provas enviadas à Censura em

12 de 10 de 1967

Não quero tomar esse partido, muito embora não queira também, justificar um modo *videirinho*, cuja afirmação mais existencialmente profunda é a que o que é preciso é estar vivo.

Estou já bastante no hábito de que os nossos raciocínios incidam sempre sobre essa oposição de forças, em nenhum ponto concordantes, e a essa oscilação subjectiva, por mais lúcida e consequente que queiramos ser, entre a *sebástica* saudosa memória da grande aventura *fruste*: Poderia ser! Poderia ser! Poderia ser! e a imperativa transigência da adaptação às acções e reacções do real concreto, vertida em autêntica entidade *metafísica*. «É», presente do verbo ser, resposta que a maioria das vezes não ultrapassa a zona periférica do nosso poder de adaptação próprio e da inter-acção homem-meio, vivida numa forma epidérmica vegetativa.

Somos colonos de um far-west onde nem o campo é livre porque a cada momento nos tolhe a presença obsediante das ruínas daquilo que nunca ninguém ajudou a erguer, onde alguns foram buscar pedras para erguer o seu casebre e que todos estão dispostos a desenterrar se isso for entrar a marcha do seu companheiro de ombro a ombro.

Viva o bull-dozzer!

Só na terraplanagem desta multidão de vultos que nunca lograram criar uma linguagem que lhes permitisse ultrapassar, como seres cívicos, o plano do pequeno comércio poderá surgir alguma coisa que seja o mesmo sítio disto mas que não tenha nada que ver com o que estava para trás.

Se a oposição homem-meio não é apenas o pesadelo que temos de sofrer acordados para estimular das nossas reacções e de facto tanto faz que estejamos como não estejamos, porque cada um está apenas a jogar o monopólio, até do seu amigo, viva o bull-dosser.

Que estímulo pode levar um autor moderno a escrever para o teatro? Além deste mesmo, absolutamente mais nenhum.

Além do estímulo subjectivo de amar a expressão teatral como nenhuma outra, absolutamente nenhum.

Esse mesmo amor e respeito pela criação teatral em si, pode levá-lo pela ausência de estímulo objectivo, a considerar que a sua subjectividade se enganou, não na natureza mas no grau de qualidade.

Assim tem sido, muitas vezes com justiça, outras com injustiça declarada.

Apenas aquele que não ama nada e que só pretende chegar a um resultado seu, que se não dá ao cuidado de cotejar com o que quer quer seja pode considerar desonroso desistir.

Talvez por causa desses, Matisse tenha dito: «*Il faut décourager les arts*», frase que quando ouvi repetir pela primeira vez, tinha eu cerca de 20 anos.

152

em encheu de ódio, ódio à vida, a Matisse, a tudo indiscriminadamente. Mais tarde pude compreender a diferença fundamental que há entre o odioso de prevenir contra o odioso que é na própria vida, a forma de combate pelo lugar, identificado pelo senso comum com a realidade objectiva, e a afirmação do odioso pela consciência das vantagens a auferir das dificuldades postas aos outros na defesa do seu próprio lugar.

Deus escreve direito por linhas tortas — bem sei — mas por vezes à força de tanto safanão com que o mais ínfimo dos mortais pretende alterar o curso da sua mão inamovível, em proveito próprio, em receio, — rar o curso da sua mão inamovível, em proveito próprio, em receio, — ó blasfémia — que a mão lhe escorregue lá de cima e acabe por nos esborrachar a todos.

Sabemos que nada deste mundo, quer seja homem, instituição, ou obra se afirma pela qualidade, a única exaltante, de estar certo em si mesmo, mas pelo acerto dessa qualidade com a sua forma de repercussão.

Em determinados campos de acção achou-se o «ovo de Colombo». Eliminou-se o termo «certo em si mesmo», por indeterminável perante os dados estatísticos da repercussão a ser a única base possível de raciocínio num sistema de medida.

Só a apreciação da realidade numa base quantitativa se afirma verdadeiramente válida e discutível e quem quiser que espere porque têm todos que de tratar da vida. Declaro-me contra esta realidade que é um somatório feito ao sopapo de miríades de subjectivos propósitos, cujo maior preço reside em ignorar os alheios.

Declaro-me honrosamente um esquizóide, um homem que lavra no erro por causa da verdade que seja pelo menos de todos quantos ficaram. Como vêm sou pela ordem.

Forço, é verdade, também, a força que cada vez mais se confunde com fraqueza, com o tomar da oportunidade por opção própria, no pavor secreto de tudo que a cada momento nos ponha diante dos espectros da interrupção da sobrevivência natural.

Moral da história: oportunidade — reverente ou irreverente. Tornou-se lugar comum dizer: sou contra a violência mas creio que muito poucos terão a coragem de dizer — sou contra a luta, sou pelo compromisso do amor e da compreensão. Os próprios amorosos se tornaram nos mais ferozes gladiadores.

Quem haverá aí que diga: não farei um gesto, que seja apenas o meu gesto, o gesto que me garante a mim próprio poder fazer o gesto seguinte.

²Este meu gesto, esta minha palavra é um beijo em tudo quanto vive, em tudo quanto se sonha absoluto por sua contingência. Daqui a concluir que a pior alienação é aquela em que os resultados da acção de buscam

por uma progressiva desistência das opções subjectivas em favor do sentido real de adaptação vai um pequeno passo.

E viver a partir daqui?

Dizem para aí que a ordem natural se opõe à tendência para a entropia e talvez movidos pelo receio de ir contra a ordem natural, todos se obstinam em colaborar com ela na sistemática destruição de todas as formas de compromisso sem distinção de finalidades.

Se formos até ao ponto de anular a projecção instantânea de cada um no outro, o que é que fica? Creio que coisa nenhuma.

Ora acontece que temos vivido a anular essa projecção e que parece estarmos decididos a continuar a viver assim.

A escala mundial, a que podemos abarcar hoje os problemas, tende a dar-nos, numa primeira dolescência, um sentido instintivo universalista que ao por-se à prova para sobreviver se vai transformando numa misantropia, numa tendência para a conservação pelo isolamento na microsociedade que continua a reconhecer-se universal.

É sempre para ser salva que a humanidade é morta, vitimada por Noés improvisados sem credenciais celestes.

É sempre que salvamos alguma coisa do melhor de nós, por nos furtarmos aos choques e procurarmos hipertrofiar e que julgamos ser as nossas qualidades maiores que acabamos por perder tudo e ficar rematadamente idiotas.

Procuremos ao menos, morrer vivos, vitimados pela vida e não pela morte. Não sou abutre! Em princípio acho que os cadáveres devem ser enterrados.

Creio que a equação intelectual de problemas que têm inicialmente outra raiz é a maior perda de tempo a que alguém se poderá dar ao luxo.

Se me vierem perguntar porque terá sido que a Menina Mermenegilde se não casou, direi que lhe perguntem porquê.

Os nossos intelectuais parecem hoje especialmente comprazidos com uma mentalidade absolutamente estéril, cuja vase é a de cada um se não poder pôr a si próprio em causa e da qual obviamente não poderão tirar qualquer conclusão. A solução só vive de romper com um determinado tipo de atitude e dar primazia a tudo quanto seja o nosso legítimo direito de respirar.

Acabou-se o jogo.

Criação teatral portuguesa e representação teatral portuguesa.

Creio que esperavam de mim que eu explicasse porque razão um escol estético e pensante não logrou influenciar um teatro, franco termo, artesanal de exercício simples de formas de representação, comunicação

«O TEMPO E O MODO» N.º... 53-52-57

Provas enviadas à Censura em

R. de 10 de 196.7

directa com assembleias.

Isto independentemente das condições que impõem a interdição de certos textos. Tal como comecei, emana esta antinomia com verdadeira apreensão.

Não iremos longe por aqui, creio bem que já estamos mesmo para mais longe da quele ponto onde pareceria impossível chegarmos. Maramos o convívio das formas que se opõem, matamos a vida cívica, matamos o diálogo entre gerações, grupos sociais, profissionais.

Que haverá ainda? Que haverá ainda entre nós além do facto de cada um precisar desesperadamente de sobreviver? Porque não se de ser sempre os outros que têm a culpa?

Pedem-me: «focar sobretudo a mentalidade que neles (palcos portugueses) reina e as dificuldades independentemente da Censura».

Acaso esse escol intelectual passou pelo teatro alguma vez que não fosse de luvas, super-pairando como personalidade feita que vai juntar mais um título à sua curiosa personalidade? Com quem tudo tem a ensinar e nada a aprender. Ignora-se a reciprocidade. Ora só uma entidade que a vida de hoje criou, o técnico, se poderá dar a esse luxo. Só um especialista de movimentação, de colocação de voz, de iluminação, pode ser indescutível, como um contabilista numa empresa, que mesmo assim não poderá garantir que ela irá à falência.

Porque nada dispensa a presença do bom material humano, animado do melhor sentido humano que é o de realizar alguma coisa e não o realizar-se a si próprio.

Onde e quando esses criadores da criação se lançaram na aventura do impacto, naquela experiência que lhes pudesse fazer perigar o crescimento da auto bibliografia em que vão fazendo diàriamente mais um risquinho, esperançados em que a acumulações de quantidades gere uma qualidade nova. Furtando-se à vida autêntica esperando um milagre.

Quem é que nesse sector admira alguém, como a admiração é vzlida, antes da prova pública?

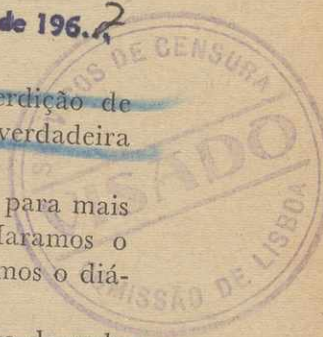
Onde e quando seguem um indício, apenas um indício, salvando-o de tudo aquilo que fosse destruílo.

«Il faut décourager les arts».

Só acreditamos no talento que se vence a si próprio.

Se, de facto um escol pensante não consegue impôr outra regra de vida que não seja a da selecção natural, não existe. E no que não existe não se fala.

Que sectores da vida portuguesa os intelectuais influenciaram, além de si próprios? Porque me não se pedir que culpe aqueles que pelo menos



SERVÍCIOS DE CENSURA
REPUBLICA PORTUGUESA
AUTORIZADO COM CORTES

1557



culpados. São como nós vítimas comuns numamesm

o de contradição leva-me a ter um feroz desejo de a esse escol da criação, esse verdadeiro responsável, que viaja, que lê, que sabe e que expreme de tudo isso uma maneira de estar na vida superior a tudo quanto acontece, que lhe permite ser apenas o maior juiz, só por condenar sem apelação, de tudo quanto acontece numa viszo qualitativa exterior das coisas, sem se dar ao trabalho de lhes penetrar o sentido e a intenção.

Abaixo esses sequiosos duma qualidade absoluta sem qualquer espécie de humildade, que glorificam os híbridos aparentemente logrados e destroem o fecundo que ensaia aos poucos.

Afinal, na base de tudo isto, está um processo de concorrência pessoal, que se socorre de todos os meios para se afirmar e fazer desaparecer o vizinho.

Os mesmos que lamentam que a representação teatral não aceite o escol da criação teatral, não mexem adentro do seu sector uma pelha pelos seus iguais, limitando-se a estar rigorosamente atentos a todos os atalhos que cada um possa tomar e a desenvolver exaustivamente as razões do que aconteceu ou esteve para acontecer.

Meus senhores, o problema começa do lado de cá, do lado da criação.

O que se passa do lado de lá, do lado duma realização nas tábuas do palco continua a ser da mesma natureza, no que se refere a civismo, apenas agravado pelo facto de as personalidades lá chegarem já enfraquecidas, pela travessia do deserto do lado de cá.

Qual é afinal a base deste pleito? Um desinteresse total de todos pela fim a atingir, desinteresse que o forçado afastamento e a impotência perante os factos de uns e a demissão e a ignorância de outros tem vindo a agravar gradualmente.

Ninguém tem uma causa.

Cada um precisa de sobreviver.

Nestas condições não se pode falar de existência de sociedade. Não existindo autêntica sociedade devemos remeter-nos ao silêncio.

UM QUADRO DE HONRA INEXPLICADO

Acredito em Lusía Maria Martins e em Fernando Gusmão.

AUGUSTO SOBRAL

Termo — O.

156



mérito ou uma salva vazia são, quantas vezes, outras tantas razões de denunciar com aleivosia o Teatro. Mas há, apesar de tudo, algumas contingências mais significativas e relevantes. Uma delas parece-me ser o facto de até há pouco tempo, o teatro ter sido mormente um privilégio de classe. Desde muito cedo, o teatro passou complacientemente a servir o melhor que podia uma certa clientela que é como quem diz, uma certa classe social.

Hoje ainda, para muita gente, o teatro é, por via de uma misteriosa e reacção hierarquia, coisa superior ao Cinema, grosseiro divertimento das massas, vagamente comparável ao futebol e à Volta a Portugal. O teatro funcionou e funciona as mais das vezes como uma das facetas da super-estrutura social destinada a preservar um dado statu quo, ou, mais simplesmente, como veículo de propaganda de uma certa visão do mundo que teremos de qualificar de retrógrada.

O próprio surto dum teatro moderno que começa com Ibsen, Shaw, Chekov, é finalmente absorvido por uma burguesia bem instalada que substitui a sua antiga indignação de queimadora de feiticeiras por uma paternalista e requintada benevolência. É com deleite que ouve as denúncias dos revolucionários dramaturgos, segura de que a ordem vigente não será perturbada e que, consumido o drama no local devido, o são mecanismo do lucro retomará a sua preponderância no mundo das realidades.

Não conheço nada de mais repelente do que o espectáculo de uma audiência de burgueses bem postos, parisienses, londrinos ou lisboetas assistindo a uma representação de En attendant Godot, de Look back in anger ou do Renter dos heróis. Para mim, estar presente em tal ocasião, é agir um pouco como cúmplice dessa farsa que é uma certa ideia alienada de cultura e de que o teatro, pelo peso considerável da sua respeitável tradição, tem sido, na paleta das artes de síntese, o mais eficaz e perigoso prosélito. Daí, que nos espíritos de muita gente lúcida tenha nascido a ideia de uma contra-corrente, a criação de um verdadeiro teatro popular. Assiste-se hoje um pouco por toda a parte a uma tentativa de democratizar o teatro. Os movimentos nesse sentido multiplicam-se e, a par da «crise de teatro», o fenómeno internacional e generalizado e que me parece ser a consciencialização, por parte do público, da contingência acima referida, fala-se com entusiasmo das boas intenções militantes do «Renascimento do Teatro». Faz-se apelo à juventude que, sociològicamente, tende cada vez mais a funcionar como classe, no seu duplo potencial de espectadora e participante. E nascem o Royal Court, o T. N. P. (o do Jean Vilar, bem entendido; não me refiro à abusiva contrafacção lusitana), os Teatros Universitários, os Grupos Amadores, que são o eco de movimentos estadounidenses, como o Group Theater que proliferaram no dealbar politicamente agitado e artisticamente fértil da era rooseveltiana.

Essa tentativa de renovação teatral também chegou até nós mas outras contingências a refreiam e, para além de algumas boas intenções de fresca data, a maioria das quais pertencem ao número daquelas que enchem o sítio que nós sabemos, a conjuntura teatral portuguesa é desoladora e profundamente ana-

SERVIÇOS DE CENSURA (SEDE) AUTORIZADO COMI-SORTE

59

Provas enviadas à Censura em

26 de de 1967

crónica.

Apesar de subsidiado, acarinhado, apapricado, o teatro em geral e o teatro português em particular, agoniza. As nossas encenações, os nossos cenários, as convenções histriónicas dos nossos actores são, na sua generalidade, serôlias, ultrapassadas e retrógradas. Constrangimentos de toda a ordem impedem uma vigorosa varridela dos modelos vigentes e uma saudável e urgente tentativa de redefinir o teatro português como forma de expressão particular da nossa realidade.

É claro que só se pode qualificar de respeitável a atitude daqueles que, corajosamente, aqui e por toda a parte, remam contra a maré e esperam, lutando com lucidez, o raiair de um novo dia para o teatro, embora eu suspeite que para muitos deles, acreditar no teatro seja uma forma transferida de sebastianismo, uma atitude vagamente masoquista e romântica, um fascínio atávico pela causa perdida, um «C'est bien plus beau quand c'est inutile».

Pelo que me diz respeito prefiro (sempre por razões de conjuntura e de fundo), guardar as energias e o zelo para a causa mais popular, mais sadia, mais bela e rica de promessas, do cinema.

Chegou o momneto de arrancar a máscara da minha pretensa objectividade e de declarar ao leitor amigo que, embora isenta de má fé, a minha posição é informada por um parti-pris inequívoco em favor do tal cinema que o belo mundo denigre como arte menor, ópio das massas e embrutecedor de consciências. Não sou contra o teatro mas pelo cinema que a meu ver o consubstância e transcende.

Mas, dir-se-á, em que é que a conjuntura cinematográfica é diferente da teatral? Que contingências sociais, políticas, económicas e históricas afligem o teatro que não inquinem igualmente o Cinema? E fazendo-me advogado do Diabo, não serei obrigado a reconhecer que é talvez ainda mais insuportável o espectáculo das nossas plateias de estreia, carregadas de vison e cheviote inglês, a regalem-se com Salvatore Giuliano, Pierrot le fou ou Belarmino?

Tudo o que de retrógrado se pode inventariar na conjuntura teatral não terá o seu correspondente na cinematográfica, acrescido de perigosos juro? À abjecção do teatro de boulevard, não se poderá opôr a do «cinéma de qualité», e assim por diante? Situamo-nos assim na perigosa umbreira das tais discussões infundáveis, palacianas e inúteis. Mas apesar de ser possível opôr a cada defeito (por enquanto trata-se de defeitos e virtudes conjunturais) do teatro, um equivalente vício cinematográfico e reciprocamente, parece-me pacífico constatar que em termos sociais, o cinema leva sobre o teatro, uma vantagem importante que é a da eficácia.

Em Portugal vêem-se todos os anos mais filmes importantes do que peças de valor apesar das graves contingências que afectam um e outro sector. Também é verdade que se vê um muito número de filmes maus do que peças más. Mas em termos de eficácia, há, nesta terra como nas outras, um grupo muito maior de pessoas com acesso a um cinema vivo, contemporâneo, útil e estimulante do que as correspondentes no sector teatral. Até em Lisboa é praticamente impossível hoje em dia, passar-se uma semana em que se não possa ver, em estreia ou reprise, um filme que valha a pena. Quem ousaria dizer o mesmo do Teatro? Não falemos de Paris, Londres, Nova Iorque ou Roma.

Há, todavia, na conjuntura cinematográfica portuguesa, para além das servidões de base que todos conhecemos, algumas que bem se poderiam remediar

SERVÍCIOS DE CENSURA
(SÉ DE F)
AUTORIZADO

COM
TEATRO

150