

RS-01847

COLÓQUIO

REVISTA DE ARTES E LETRAS

DIRECÇÃO ARTÍSTICA E LITERÁRIA DE
REYNALDO DOS SANTOS
e **HERNANI CIDADE**
EDITOR — ANTONIO DA COSTA ISIDORO

NÚMERO 28 — ABRIL DE 1964

CAPA — VITTORE CARPACCIO (1495-1520/26) / ESCOLA FLORENTE (SODERATI, FAMILIA E DOADORES) / COL. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN Foto de MÁRIO NOVAIS		
LA CRITICA E LA MOSTRA DEL CARPACCIO	por PIETRO ZAMPETTI	3
ARTE DO ORIENTE ISLÂMICO	por MARIA TERESA GOMES FERREIRA	12
ARTE DO LIVRO PERSA E TURCO	por MARIA MANUELA SOARES DE OLIVEIRA	16
O 1.º SALÃO DE ARTE ABSTRACTA, 1964	por JOSÉ AUGUSTO FRANÇA	21
ANTÓNIO CARNEIRO	por EDUARDO DE OLIVEIRA	28
EXTRA-TEXTO — ANTONIO CARNEIRO / «MARIA DE CHAPEL» Foto de TEÓFILO REGO		
INTRODUCTION À LA PEINTURE TURQUE DE NOTRE TEMPS	por EDOUARD BODITI	33
EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE JOÃO CARLOS	por FERNANDO DE PAMPLONA	40
EXPOSIÇÕES	por FERNANDO FERNES	43
CONCURSO PARA A FLOREZACÃO PLÁSTICA DO MACIÇO NORTE DA PONTE SOBRE O TEJO	por JOSÉ AUGUSTO BRANCA	48
NACH SGOFFLA GUITARRA	por SÓFIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	50
TERRA	por NATÉRCIA FREIRE	50
NATÉRCIA, CANTOR DE NOVENS	por AUGUSTO DE CASTRO	51
A PERGUNTA E A INTERROGAÇÃO	por VERGÍLIO FERREIRA	52
FESTIVAIS DE MÚSICA	por HUMBERTO D'ÁVILA	55
PERFIS MEIO-APAGADOS — III — EDUARDO DE BARROS LORO («BELDENÓN»)	por JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA	59
«UNA FURTIVA LAGRIMA»	por ANTONIO PEDRO VASCONCELOS	60
O REALISMO INTEGRAL DE BRANODINHO DA FONSECA	por NUNO DE SAMPAYO	63
PEQUENA HISTÓRIA	por JOÃO MAIA	65
NA MORTE DE LUIS CERNUDA	por JOAQUIM DE MONTEZUMA DE CARVALHO	65
CARTA DA BELGICA	por J. M. DA CRUZ PONTES	69
BIBLIOGRAFIA — ARTES E LETRAS	por JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA JOSE DE MELLO ANTÓNIO RAMOS ROSA FERNANDO DE PAMPLONA	71
FOTOGRAFIAS DE: GIACOMELLI / ROSSI / FERRUZZI / GRAHAM WARRINGTON / BOLAND ESSEN / MILLAR & HARRIS / HENNE GLAESER / N. MANDEL / SABIT KARAMANI / MÁRIO NOVAIS / TEÓFILO REGO		

CAPA E EXTRA-TEXTO A CORES, E. N. P. (SECÇÃO ANUÁRIO COMERCIAL DE PORTUGAL) / COMPOSIÇÃO, GRAVURA E IMPRESSÃO: NEOGRAVURA, LDA.

DIRECÇÃO GRÁFICA DE VESPEIRA

PROPRIEDADE DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
DIRECÇÃO, REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: AVENIDA DE BERNARDO, 95A — LISBOA 1

NÚMERO ANUAL: PORTUGAL E ILHAS: ESC. 2500 / ULTRAMAR: ESC. 2700 / ESTRANGEIRO: ESC. 3000
ASSINATURAS (5 NÚMEROS): PORTUGAL E ILHAS: ESC. 10000 / ULTRAMAR: ESC. 12000 / ESTRANGEIRO: ESC. 13000
DISTRIBUIÇÃO: EMPRESA NACIONAL DE PUBLICIDADE — AVENIDA DA LIBERDADE, 266 — LISBOA 2

Perfis meio-apagados

III—EDUARDO DE BARROS LOBO

(«BELDEMÓNIO»)

por JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA

Há escritores que se realizam, que deixam uma obra, por vezes perfeitamente conseguida, e que, no entanto, são, pelo Destino, relegados para um segundo plano. É elementar dever da crítica, nesses casos, procurar realçá-los, e não é difícil a tarefa, pois os livros que escreveram constituem sólida base de estudo, quer das suas incontestáveis qualidades, quer das circunstâncias que podem explicar o seu relativo insucesso. Até que ponto será legítima, porém, a tentativa de ressurreição, e a consequente recomendação ao público, de um escritor dotado de talento mas que não deixou senão três volumes de matéria efémera (justamente condenados, por isso, ao esquecimento) e escassas dezenas de páginas perfeitas!? Referimo-nos a Eduardo de Barros Lobo, que usou o pseudónimo de «Beldemónio» e que aparece citado nas histórias e nos dicionários de Literatura.

Compreende-se que aqueles que o conheceram ou foram seus contemporâneos, como Silva Pinto ou Mayer Garção, tenham exaltado a excelente qualidade da sua prosa para, humanissimamente, lamentar a miséria em que viveu, a minguada obra que deixou, a sua frustração, portanto, e a sua morte prematura. É atitude, essa, perfeitamente legítima por parte dos seus biógrafos ou das testemunhas do seu tempo. Mas não queremos proceder aqui à evocação sentimental de escritores falhados por culpa própria, por defeito de orientação ou por falta de energia, como é o caso de vários dos vinte «Esquecidos» recordados pelo jornalista Mayer Garção no seu livro de 1924. Nem a doença, nem as precárias condições de vida, nem a morte temporária impediram, por exemplo, Moniz Barreto de deixar, se não uma obra vasta, alguns escritos de grande solidez, que alicerçaram o seu nome e acabaram por o impôr à consideração da crítica e do público, para além da época em que viveu. Se, como disse um amoral, não é com bons sentimentos que se faz boa literatura — e alguma razão há nesse juízo —, menor fundamento e, portanto, menor alcance tem a crítica inspirada pela comisseração ante o destino frustrado de um escritor.

Na verdade, não carece Eduardo de Barros de ser encarado com olhos turvados pelas lágrimas. A

evocação da sua miséria, comum a tantos que, entre nós, pretenderam viver exclusivamente das Letras (só hoje, e para os romancistas em dia com as tendências do tempo, o nosso meio abriu excepções); a explicação procurada no facto de ser um verrinoso e de, por isso, se ter encontrado sem amigos que pudessem ajudá-lo, já não dizemos a triunfar, mas a subsistir; as circunstâncias, para muitos realmente fatais, de se ter dispersado em colaborações jornalísticas, de ter cultivado um género menor, como é a crónica, e de ter imprimido a grande parte do que escreveu o tom polémico, que, pela actualidade a que se atém, condena ao envelhecimento os escritos com essa feição — nada disso tem que ver com o que compete à crítica averiguar: se «Beldemónio» constitui, ou não, um valor literário, merecedor de ser lembrado e de ser lido, ainda hoje.

Tendo nascido em 1857, morreu Eduardo de Barros Lobo (e com ele o escritor «Beldemónio») em 1893. Viveu, portanto, trinta e seis anos, esse homem a quem o facto de ter nascido em Gouveia não emprestou a resistência física do beirão. Em três anos — de 1887 a 1890 — publicou três livros de crónicas sobre a vida da Capital: «Viagens no Chiado», «A volta do Chiado» e «Do Chiado a S. Bento». Além disso, redigiu, e compôs ele próprio, tipograficamente, algumas publicações periódicas de crítica, todas efémeras, que se intitularam sucessivamente: «As vespas», «O arauto», «O mandarim» e «A cega-rega». A que conhecemos era em pequeno formato, com escasso número de páginas, e não admira que a levasse o vento. Também fez «Beldemónio» várias traduções — admiráveis, por sinal — de Balzac e de Zola. O que é que deixou, então, esse escritor, digno de ser recordado e, mais do que isso, tornado presente, hoje e sempre, por frequentes reedições?

Pois, a bem dizer, algumas dezenas de páginas: cinco pequenos capítulos subordinados ao título «Musa Loira», e uns curtíssimos «Contos Imorais». Reeditou-os em tempos, enfeitando-os num único, pequeno volume, o publicista Albino Forjaz de Sampaio, mas já antes, na selecta «Em Férias», publicada em 1908, Silva Pinto tinha incluído, com o título «Bébé», os capítulos da «Musa Loira». Rara-

mente a psicologia da criança terá sido dada, em língua portuguesa, de maneira tão aguda, tão subtil e, ao mesmo tempo, tão poética. Nessas páginas vive, para dizer tudo, uma criança, sempre a mesma, talvez um filho do escritor, nos primeiros anos da infância. «Bébé, o voraz», «o conceituoso», «o notável», «o pensador» e «o eloquente» — assim se intitulam os cinco capítulos da «Musa Loira», que são, por um lado, análises psicológicas, por outro poemas em prosa.

Se não receássemos ser tidos como exagerados, diríamos que poucas vezes a língua portuguesa foi, como na pena de «Beldemónio», ao escrever a «Musa Loira», um tão delicado instrumento de notações melódicas da atmosfera. Leia-se este troço de frase: «o canto monótono dos ralos que passeiam pela fresca no tronco das oliveiras é ainda um silêncio — uma voz do silêncio, como que uma ondulação da mudez...» Ou este período, que se assemelha a uma frase musical: «E tudo isso faz um largo, um profundo silêncio, que ondula sob o sol». Para que melhor se possa julgar das qualidades excepcionais

deste prosador capaz de captar o inapreensível, leia-se este passo, em que os sons se confundem com os perfumes, as formas e as cores: «Pode-se ouvir, apurando o ouvido, um balbuciar de amor nos lábios das flores. O ar cheira a terra quente, e a sol, e a gomos de lilás. Numa baixa, grandes castanheiros ramalhudos protegem de sombra o poço, a nora de aleatruzes respingando gotas de diamante líquido; — e cheira também, por entre o zumbido das seivas, ao aroma como que açucarado e rude das flores do castanheiro...» Leia-se, ainda, este trecho de uma discreta perfeição, difícil de encontrar na nossa literatura, quantas vezes barroca: «Podese escutar o silêncio, pesado, quase concreto. Anda nos longes, tenuíssimo, imponderável, como que um derramamento de vapores numa exalação de aromas: — o alvorecer, frouxo, faria pensar que a alyura de uma simples gota de leite se tinha dissolvido e alastrado a toda a largura do oriente». Na captação sensorial e subtilíssima dos matizes e dos imponderáveis eflúvios da Natureza, ainda ninguém ultrapassou, na nossa língua, o quase olvidado «Beldemónio».

«UNA FURTIVA LAGRIMA»

(A PROPOSITO DE «IL GATTOPARDO» E DE VISCONTI)

por ANTONIO-PEDRO VASCONCELOS

«Appartengo a una generazione disgraziata, a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in tutte e due».

(TOMASI DI LAMPEDUSA — «IL GATTOPARDO»).

Para alguns, Visconti não seria mais do que um aristocrata que, incapaz de esquecer toda a grandeza e brilho da sua classe no passado, refugiase a sua nostalgia em encenações grandiosas, onde repassa o seu gosto decorativo, apurado no convívio com as grandes obras dos pintores venezianos; para outros, ao contrário, o autor de «Rocco» seria um autor realista, a quem a vontade de comprometimento social e mesmo político situaria num lugar de privilégio entre os raros criadores do cinema actual, e o único que teria passado da crónica neo-

-realista ao romance realista, garantindo assim a grande tradição de Balzac, Tolstoi ou Thomas Mann. Entendo eu que, porque ele não é uma coisa ou outra isoladamente, não interessa defender Visconti contra Visconti, empobrecendo assim uma obra cuja riqueza maior lhe é dada precisamente pela maneira dramática como acolhe em si essas contradições, o que liga o seu autor simultaneamente ao passado e ao futuro, instabilidade que resulta (e donde resulta) uma dificuldade fundamental de viver no presente.

Luchino Visconti iniciou a sua carreira cinematográfica em 1941 com o drama realista «*Ossessione*» e de há 22 anos para cá a sua filmografia

conta apenas 7 filmes e 2 «sketchs» — tantos como, por exemplo, Chabrol, cuja carreira se iniciou há apenas 6 anos. 7 filmes e 1/2 é um balanço que dá a escassa média de 1 filme de 3 em 3 anos, o que é muito pouco, se considerarmos que os maiores autores fazem em média 1 filme por ano (Hawks, Renoir, Lang, Preminger, Minnelli, etc.) ou mesmo, como é o caso um pouco excepcional de Walsh, cerca de 2 filmes por ano.

O autor de «*Senso*» pertence portanto àquela categoria de realizadores que, como foi Stroheim e hoje Welles, são considerados «exigentes» e se caracteriza pela demora na escolha do seu próximo filme e pelo cuidado posto na sua longa preparação. Ora, se considerarmos o período que vai de 1961 (ano de «*Rocco*») para cá, verificamos que, num curto espaço de tempo, Visconti nos deu um «sketch» («*Il Lavoro*») que é a meu ver, a sua obra-prima) e uma longa-metragem de grande orçamento — «*Il Gattopardo*». (*)

Estas circunstâncias, aparentemente sem importância, podem dar-nos, porém, indicação dum estilo Visconti e da sua mais recente evolução: dum cuidado posto, em seus primeiros filmes, na execução da obra, onde nada era deixado ao acaso, controlados todos os movimentos dos actores e previstos todos os enquadramentos, segundo um grande rigor de «*découpage*», Visconti evolui para uma maior liberdade de execução, que o aproxima dum cinema mais moderno, onde toda a atenção se concentra sobre o instante da criação e não sobre a sua preparação, em que a «*mise-en-scène*» considera a própria individualidade física do actor e não a ideia abstracta do seu personagem, evolução que Jean Douchet resume, dizendo que ele passa da vontade de «querer fazer belo» para a vontade de «querer fazer verdadeiro». (2)

Toda a obra de Visconti é tecida, desde o início, em termos de um conflito irredutível, de uma contradição profunda: contradição entre uma forma de vida nómada e outra sedentária, entre a estrada e a casa («*Osseessione*»); contradição entre o que é ético e o que é estético, em «*Senso*»; entre o sonho e a realidade, em «*Noites Brancas*»; contradição entre o bem e o mal, entre Rocco e Simone; e em «*Il Gattopardo*», oposição entre a vida e a morte. A obra de Visconti é um projecto dramático de síntese dessas contradições que só o tempo pode resolver; e assim como Lenine dizia que «a ética é a estética do futuro», Visconti poderia dizer por seu lado que «a estética é a ética do futuro». (3)

Mas, ao contrário dos filmes anteriores, onde os personagens viviam uma paixão para embater no caminho com a que se lhe opunha, desse embate nascendo o filme, com «*Il Gattopardo*» é na própria

figura do Príncipe (*), que convivem os extremos mais opostos, as tendências mais contraditórias, num momento crítico do tempo, o declínio da sua classe coincidindo com o declínio da sua idade: a violência da carne e o ascetismo, a pujança física e a melancolia, o comércio com a prostituta e o estudo dos «astros». Rocco era o contrário de Simone, o Tenente Mahler opunha-se a Ussoni, Guido cruzava o seu destino com o do espanhol vagabundo em «*Osseessione*»... Ora o que dá ao Gattopardo a sua singularidade é que nele coabitam, por assim dizer, duas personagens, dois sinais, o que é sinal de vida é o que é sinal de morte, duas atitudes, o orgulho das tradições e a simpatia pela revolução, o que o liga ao passado e o que o liga ao futuro. É o que leva Visconti, que com ele se identifica no mesmo drama, a recusar-se desta vez a julgá-lo, porque é a consciência que o Príncipe tem da sua finitude que o engrandece aos nossos olhos.

«*Il Gattopardo*» aparece pois, a quem não viu «*Il Lavoro*» (esse outro «*streap-tease*», como diria Cocteau), como um *contrasenso* na sua obra. Se em «*Senso*», os sentimentos saltavam da ribalta para a vida, no dizer do próprio Visconti, era para que, numa época marcada precisamente pela teatralidade, tudo pudesse ser devolvido ao palco e aí se pagasse no final, com um fuzilamento visto da galeria e as luzes que, quais cortinas, se fechavam sobre o drama. Visconti mantinha assim a sua distância em relação ao drama e aos seus comparsas, que eram abandonados a viver o seu próprio destino. O que o interessava na ópera era, por um lado, a ideia de destino precisamente e, por outro, a justificação «a priori» dum espaço cénico. O recurso à música de Brückner, dum romantismo nocturno, e aos diálogos de Tennessee Williams, asseguravam-lhe essa teatralidade. Tudo se passa em «*Il Gattopardo*» como se Visconti tivesse pegado num binóculo de longo alcance e penetrado até à alma do Príncipe, onde se condensa essa lágrima furtiva. «É a passagem ao grande-plano», dizia-me justamente Seixas Santos, e é esse desnudamento que nos vai permitir apreender o «personagem» Visconti a uma luz mais próxima. A «distância» aqui é interior ao personagens, é conhecimento de si, é, como sucede também nos últimos filmes de Walsh, sintoma de nobreza, porque olhar os «astros» é já um pouco aprender a transpor para lá o seu olhar.

Ilustrando o mesmo período da história italiana, o «*Ressorgimento*», o filme descreve, porém, outro conflito, e, mais do que uma obra sobre o sentido da História, é uma meditação sobre o sentido do Tempo, de um homem que, como o Príncipe, passou a linha dos cinquenta anos, meditação sensível sobre a morte que o tempo impõe às coisas e aos

seres, e que dá a esta obra a ressonância da «Pietà» de Florença ou do «Requiem» que Mozart *sabia* que compunha para a sua própria morte.

Em termos de «mise-en-scène», podemos dizer que o filme se desenvolve no tempo, em vez de se organizar no espaço como «*Senso*», e é a própria duração das cenas que finalmente lhes dá aqui o sentido, e não a sua composição. É a moral de «*Il Gattopardo*» não será precisamente a de que o espaço está condenado pelo tempo?... Esse Tempo, que se não deixa reduzir à dimensão histórica, que é a sua figura abstracta, é sinónimo de corrupção. É esse pressentimento da sua própria morte, que o Príncipe tem, na noite do baile, cujo aviso ele lê naquele falso brilho, que é *aparência* de vida. Sentimento que é também o de Dona Conceceta, no final do livro de Lampedusa: «*le sembrava di vivere in un mondo notto ma estraneo, che già avesse ceduto tutti gli impulsi che poteva dare, e che consistesse ormai in pure forme*».

É esta síntese admirável que Visconti *realiza*, num movimento duplo que o aproxima daquele «espectáculo» que ele ordena e que o fascina, e outro movimento de recuo, que dele o afasta para o julgar e se julgar. Visconti é um «aristocrata-crítico» e esse movimento, que é o próprio movimento secreto da sua «mise-en-scène», um jogo de aparências e de verdade, é o mesmo que o atrai e afasta da aristocracia, e compreenderemos melhor o que ela representa para Visconti, se repararmos no seguinte: historicamente a aristocracia supõe a divisão da sociedade em duas classes, das quais uma recolhe os privilégios, enquanto à outra, ao povo, estão destinadas as tarefas que exigem esforço, o suor da luta quotidiana. O aristocrata pretende escapar a esse quotidiano que é o mundo da contingência e protege-se da realidade exterior, da natureza, colocando-se acima dos problemas materiais, ou mais precisamente, como é uso dizer-se, «ao abrigo das necessidades». Desse modo ele pode dedicar-se a construir um mundo onde tudo seja imediatamente estético, um estilo que ordena todas as actividades, amparado por uma ordem de valores inatacáveis. Mas é precisamente o que condena a aristocracia, porque essa ordem, para se manter, se transforma em opressão, entrando assim no mundo da violência que precisamente recusava, assim como, pretendendo escapar à *realidade*, é irremediavelmente invadida por ela, pretendendo escapar ao Tempo, não pode colocar-se ao abrigo da História. É essa ordem do mundo que a Revolução Francesa, derubando a aristocracia, vem alterar radicalmente; e com ela a situação do «artista moderno», que Baudelaire é o primeiro a sentir. Primeiro entre os «artistas malditos», que o século vai conhecer, ele sofre

dessa desadaptação ao novo mundo dos valores burgueses, valores esteticamente nulos, e indignos — o dinheiro, o trabalho, o progresso —, desse doloroso divórcio aberto entre a sociedade e o artista. O ódio que ele alimentava à Revolução vinha precisamente do facto de que ela tinha desenobrecido a vida social, expondo o artista à necessidade. Como último orgulho, Baudelaire refugia-se num dandismo aristocrático, enquanto Visconti, incapaz também de aceitar o presente, por manter a mesma nostalgia dum mundo estético, projecta-a no futuro: o que o liga ao marxismo é precisamente esse aspecto que levava Camus a falar de «profecia», ou seja uma aspiração de equilíbrio e de dignidade social, um projecto de eliminação duma sociedade de classes, que permitiria o desenvolvimento máximo das possibilidades humanas. Enquanto há vida, há esperança.

Situação histórica idêntica é a que constitui o pano de fundo de «*Il Gattopardo*» — o «Ressorgimento» e a queda da dinastia borbónica — como idêntico é o drama que o Príncipe conhece, espectador e comparsa duma transformação onde convivem a nostalgia e a esperança: o levantamento garibaldino cedo é abafado pela nova classe ascendente, que favorece compromissos com a aristocracia. É a uma dialéctica do «décor» e da realidade (que aproxima Visconti dum outro grande artista, Vincente Minnelli) que assistimos aqui também, em que a aristocracia funciona exactamente como um «décor», que o Príncipe vê ser invadido e o seu mundo mais tarde reduzido a «puras formas». A esta luz é toda a «mise-en-scène» que se esclarece. Desde o movimento inicial, que é uma lenta invasão do palácio, onde se celebra o ofício religioso que o Príncipe tenta em vão evitar que seja perturbado: a agitação vinda do exterior acaba por se apoderar de todos no interior, porque um garibaldino fora encontrado morto nos próprios jardins do Palácio. Até ao baile, dois anos mais tarde, onde a nova classe é já *admitida*, na pessoa de Don Calogero, e o gosto burguês da farda e dos heróis se apoderou de todos na admiração pelo coronel Pallavicino e pelos seus jovens oficiais. É o «fim de tudo» aos olhos do Príncipe, que se sente triste e vazio como esse «décor» sumptuoso que a vida abandonou. A valsa que ele dança com Angélica é como que um último «flirt» com a vida. («*La luce dell'alba s'insinuava dai giunti delle imposte, plebea*»). Votado à noite, à solidão e à morte, enquanto se consuma o último crime, resta-lhe implorar as estrelas, para que lhe marquem um «encontro menos efêmero, na região das perenes certezas».

Se uma semelhante fatalidade parece pesar sobre os personagens de outros filmes de Visconti, que os

condena a uma mesma sorte, é que eles sofrem essa tentação aristocrática de escapar à dureza e à mesquinhez do presente, ao trabalho ou simplesmente ao «dever»: Mahler, Guido, Mario, Simmonne, são outros tantos exemplos duma tentativa de evasão, e não é por acaso que um dos seus filmes se chama precisamente «*Il Lavoro*» (o trabalho). A esta luz se explica também a insistência quase doentia com que aparecem nos seus filmes personagens de prostitutas, já que a prostituição é a forma mais degradante do trabalho: em «*Osessione*», em «*Senso*», em «*Noites Brancas*»; e «*Il Lavoro*», que é outra lágrima, não é precisamente a história duma mulher que, julgando poder escapar ao seu «*décor*» pelo trabalho, acaba por aceitar a solução galante da prostituição conjugal?

Pessimista, romântico, aristocrático, Visconti é, ao mesmo tempo, a crítica do pessimismo, do romantismo e da aristocracia — sem que isso faça

dele um optimista, um clássico ou um plebeu — e é essa mesma instabilidade que é afinal o movimento criador da sua obra. Obra que, como tudo o que é vivo, isto é, verdadeiro, dispensa guarda-costas.

(1) É preciso assinalar e lamentar que a cópia que foi distribuída entre nós é a da versão americana e não a da versão original italiana — única autêntica evidentemente — o que, agravado pela sensível redução que o filme sofreu e que nada pode justificar, rouba ao filme grande parte do seu equilíbrio dramático.

(2) Graças também ao «scope» que abre o espaço, criando uma ambiguidade de olhar, o que liberta Visconti em grande parte da tentação do enquadramento e da composição.

(3) Um sentimento estético orientado de facto todos os gostos e julgamentos de Visconti, ao ponto de se poder falar, por exemplo, duma «ilegitimidade estética do casamento», de tal modo é ridícula e mesmo grotesca a imagem do casal que nos é dada nos seus filmes.

(4) A quem possa parecer paradoxal a escolha dum actor americano, antigo trapezista, para viver a figura dum aristocrata, o seu êxito parece poder responder. O que se explica de resto por uma vontade de conciliar o que é aparentemente contrário, de transformar, para revelar a nobreza mais secreta dos seres. Vontade de demitir-se que explica em grande parte a sua obra (entre outras, as transformações de Rommy Schneider, Burt Lancaster e Claudia Cardinale...).

REALISMO INTEGRAL DE BRANQUINHO DA FONSECA

por NUNO DE SAMPAYO

A posição ocupada por Branquinho da Fonseca na nossa literatura contemporânea é tão importante e conhecida, que não vale a pena fazer a resenha da sua carreira e da sua obra, desde o lançamento, em 1927, da revista «*Presença*», que teve notável influência na cultura portuguesa. A propósito da reedição de «*Rio Turvo*», um dos seus melhores livros, convirá apenas lembrar que a sua arte de contista, tão segura, apurada, subtil e sóbria, resulta do admirável equilíbrio entre o narrador e o estilista; o acordo que os liga é demasiado íntimo e discreto para que algum deles tenha a veleidade de o romper. O conto, como o poema, é uma coisa delicada e frágil, que a mais leve dissonância, o mi-

nimo desentendimento, perverte; Branquinho da Fonseca sabe-o muito bem; a sua arte benéfica desta exigente consciência.

Consciência sempre presente na obra de um escritor, que faz do estilo o que ele realmente deve ser, um *instrumento*. A sua linguagem, ao mesmo tempo precisa e plástica, adequa-se admiravelmente a um género de conto, onde o que se diz é tão importante como o que se deixa em suspenso; é a linguagem ideal para a expressão da *realidade multifôrme*, que é a realidade de Branquinho da Fonseca.

A geração da «*Presença*» foi uma *geração psicológica*, ligada ao realismo e reagindo contra ele por o sentir ultrapassado. Um escritor contemporâneo de Zola ou de Eça aceitava ou rejeitava com simplicidade o realismo; a escolha não consistia problema para ele. A geração de 1927, o realismo impor-se-á como dualidade ou como ambiguidade. O novelista de «*Rio Turvo*» sentiu este imperativo com mais veemência que os seus colegas, por ser a personalidade mais original da sua geração. Torga seria um estrito realista, se não possuísse um temperamento tão afirmativo, se não pusesse tanto de si próprio nos seus contos e no seu estilo. A Branquinho da Fonseca competiu alargar esse «*real*», recebido da escola naturalista, enriquecê-lo. Como nenhum outro dos nossos escritores contemporâneos, ele tem a noção das imensas possibilidades ofereci-

NOVOS COLABORADORES DE «COLÓQUIO»

PIETRO ZAMPETTI — Director das Belas-Artes da cidade de Veneza e Professor de História de Arte no Instituto Universitário da Cáfosari. Organizador das Exposições Bienais de Arte Antiga da cidade de Veneza. Elaborou diversos catálogos de exposições e numerosos trabalhos de História de Arte.

MARIA TERESA DE ANDRADE E SOUSA GOMES FERREIRA — Conservadora-Chefe do Serviço do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian. Licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa. Bolsista do Instituto de Alta Cultura agregada ao Centro de Arte e Museologia do Museu Nacional de Arte Antiga. Conservadora-adjunta dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais. Participou na organização da 5.ª Conferência do Restauro e tem publicados alguns trabalhos de investigação histórica e história de Arte. Foi Conservadora efectiva da Câmara Municipal de Lisboa.

MARIA MANUELA DE ALMEIDA CAMPOS SOARES DE OLIVEIRA — Conservadora do Serviço do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian. Licenciada em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras de Lisboa. Conservadora-adjunta dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais. Bolsista da Fundação Ford e da Comissão Fulbright para estudos sobre História de Arte e Museografia nos Estados Unidos da América. Tem regido cursos sobre História de Arte e publicado vários ensaios e críticas literárias na revista «Defesa Nacional».

AUGUSTO DE CASTRO — Académico, diplomata, dramaturgo, cronista e jornalista, hoje director de o «Diário de Notícias», é vasta a sua obra, e não cabe na brevidade normal destas notas bio-bibliográficas, onde afinal, a dispensam os leitores de língua portuguesa.

ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS — Colaboração crítica em várias revistas culturais. Bolsista da Fundação Gulbenkian, em Paris, durante os anos de 1961/62 e 62/63.

JOAQUIM MONTEZUMA DE CARVALHO — É licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, crítico literário e jornalista.

JOSÉ MARIA DA CRUZ PONTES — A cuja biografia intelectual ainda não foi feita nesta Revista qualquer referência, é licenciado em Letras pela Universidade de Coimbra, onde é assistente, e foi leitor de Português na Universidade de Bruxelas. De mais notável no que tem escrito mencionamos o seu *Estudo para uma edição crítica da Corte Imperial*.

JOSÉ DE MELO — Ficou também sem nota biográfica no primeiro número do «Colóquio» que inseriu sua colaboração. É licenciado em Letras, poeta e crítico literário, tendo escrito o livro *Miguel Torga, da Coleção A Obra e o Homem*, da Edit. Arcádia, o volume *Encontros* (diálogos com escritores portugueses contemporâneos) e ultimamente o voluminho de versos *Aqui e outros poemas*.