

**Despe-
dida**

**Acabaram as
aulas.
Chegaram as
férias, após
dias, semanas
e meses de tra-
balho, às vezes
cansativo.**

**Apesar de
tudo, ficaram
boas recor-
dações, de ca-
maradagem,
de compreen-
são dos profes-
sores que nos
«aturaram» al-
gumas falhas
(às vezes
muitas).**

**Os do último
ano não
voltarão.**

**Mas outros
virão de novo.
Outros ainda
continuarão o
percurso por
nós já efectu-
ado.**

**Acabaram as
aulas.
Chegaram as
férias.**



Fazemos informação

**A Preto
e Branco**
página 2



**Le Petit
Coin du
Français**
página 9

**Speakers'
Corner**
página 9



Nº 25 Junho 2000

50 letras

Em Destaque

Escola Secundária de Figueiró dos Vinhos - Curso Tecnológico de Comunicação - Clube de Jornalismo



Outras Escolas - Novos Amigos

A turma A do 9º Ano, participou, no âmbito do projecto da Área-Escola, num intercâmbio com uma equipa feminina de Voleibol, do Desporto Escolar da Escola de S. Mamede de Infesta de Matosinhos.

Esta equipa era constituída por alunas do 8º e 9º anos dessa escola. Realizou-se em dois momentos: de 15 a 19 de Março e de 10 a 14 de Maio.

O intercâmbio teve como principal objectivo o contacto com regiões e modos de vida diferentes, particularmente o contraste entre a vida na cidade e a vida no campo.

A ideia de aproveitar este projecto como projecto de Área-Escola do 9ºA foi da professora Madalena Gama, que se ofereceu como coordenadora sendo coadjuvada pela Directora de Turma, Cláudia Fonseca.

Os dois grupos encontraram-se primeiro em Figueiró e depois em S. Mamede de Infesta. Na nossa vila, os visitantes ficaram hospedados nas casas dos alunos da nossa turma, 9º A, e tiveram a oportunidade de visitar a região e alguns dos seus aspectos tradicionais e belezas naturais. Professores, alunos e familiares confraternizaram num jantar que lhes foi oferecido na cantina da nossa Escola.

Na semana de 10 a 14 de Maio, concretizou-se a segunda parte do intercâmbio em S. Mamede. Tivemos uma recepção bastante calorosa, pois tínhamos quase toda a escola à nossa espera. Foram várias as actividades em que participámos: desde jantar com as equipas do Mundial de Voleibol (a decorrer em S. Mamede), a uma ida ao Estádio das Antas, à Unicer, ao cinema, à discoteca, à Torre dos Clérigos, à Câmara Municipal e à Casa da Juventude de Matosinhos, até assistir à final do Mundial de Voleibol.

Os alunos de ambas as partes adoraram este intercâmbio e, principalmente, as amizades que fizeram, tendo prometido às famílias que os acolheram, quer cá, quer em S. Mamede, que voltariam para matar saudades.

Alunos do 9ºA



O programa "Outra Escola Novos Amigos" é um dos projectos da Intercultura que apoia financeiramente os grupos que são escolhidos para participar. Intercultura é uma Instituição de Utilidade Pública sem fins lucrativos e que promove a interacção cultural e fomenta os laços entre Educação Formal e Não-Formal.

Os resultados foram óptimos, os alunos participantes mostraram bastante iniciativa, camaradagem e responsabilidade. Os objectivos foram quase todos atingidos e os nossos "meninos" já não são os mesmos, estão mais "ricos", pois têm mais amigos, conheceram lugares diferentes e aprenderam coisas novas.

Estão de parabéns!

Madalena Gama



Programa

"Haja Saúde"

O programa "Haja Saúde" consiste, não na saúde dos doentinhos do hospital, mas sim, na saúde das mentes dos jovens.

Explicando melhor, este programa consiste em dissuadir os jovens de fazer sempre o que está "errado", faz compreender aos jovens as consequências dos seus actos errados.

Fala-se abertamente com os jovens, "sem tabus", sobre sexualidade, velocidade de veículos, bebidas alcoólicas, drogas, anorexia e bulimia e uma infinidade de questões ainda por resolver.

Felizmente, estas acções de formação, que têm vindo a ser feitas nas escolas, têm dado os seus frutos, pois jovens que participaram têm melhores comportamentos, pensam duas vezes e aconselham os amigos. Também o esclarecimento de dúvidas tem ocupado o lugar da "ignorância inútil" que os pais às vezes alimentam.

Os dinamizadores do programa mandam várias informações aos jovens que participam nas variadas acções de formação e inquéritos sobre alguns assuntos em concreto.

As informações enviadas são muito

continua na página 8

José Maria de Eça de Queirós (1845-1900)

Português, escritor, um génio da nossa literatura. Morto aos 55 anos, quando o século XIX chegava ao fim. Há exactamente cem anos.

Era natural da Póvoa de Varzim. Sendo de uma família burguesa, passou grande parte da sua juventude afastado dos pais.

Formou-se em direito em Coimbra, em 1866.

Em Coimbra entrou em contacto com o movimento intelectual que se formava, assistindo ao desenrolar da Questão Coimbrã e lendo os autores e os pensadores em voga, quanto às novas teorias sociais da Europa.

A sua carreira de folhetinista e crítico iniciou-se neste período, com os artigos publicados, entre 1866 e 1867, na Gazeta de Portugal que mais tarde foram reunidos sob o título de *Prosas Bárbaras*.

Dirigiu, ainda em 1867, o jornal de oposição política *O Distrito de Évora*.

Exerceu a advocacia em Lisboa durante um breve período de

tempo e, em 1869, efectuou uma viagem ao Oriente. Em 1870 escreveu, com Ramalho Ortigão, a novela policial *O mistério da Estrada de Sintra*.

Após uma passagem pela administração do concelho de Leiria, enveredou pela carreira diplomática: foi cônsul em Cuba em 1872, seguindo para Inglaterra em 1874 e para Paris em 1889.

Como escritor, Eça de Queirós manteve-se, no entanto, inicialmente afastado dos preceitos da escola realista.

Entretanto, em 1871, participava nas Conferências do Casino com uma intervenção intitulada «O Realismo como Nova Expressão da Arte», condenando a teoria da arte pela arte e integrando-se num programa de realismo literário reformador da literatura e da vida dos portugueses.

Escreveu as seguintes obras:

"Prosas Bárbaras"; "As Farpas"; "O Crime do Padre Amaro"; "O Primo Basílio"; "A Capital"; "Os Maias"; "O Mandarim"; "A Relíquia"; "A Cidade e as Serras"; "Contos"; "Últimas Páginas". Na sua obra, Eça de Queirós imprimiu um cunho impressionista, condensado e rigoroso, de grande intensidade expressiva que lhe permitiu, de forma económica, traçar os quadros rigorosos e tipos observados sem os destituir de uma



A esq. — Eça, quando o desenho de António Carneiro.

A dir. — Eça de Queirós em «Al-lum dos Clérigos», de Rafael Bordalo.

Em baixo — O escritor em 1877, numa gravura em madeira de imprensa da época.

Em baixo — Cartum de Eça de Queirós, por Rafael Bordalo.



Em baixo — Retrato de Eça pintado por Columbano.

No momento em que — Um dos últimos retratos do escritor, sendo para a «Ilustração», de Machado Pinheiro.



continua na página 8

a preto e branco

A nossa Biblioteca

A Escola Secundária de Figueiró dos Vinhos possui uma Biblioteca que está dividida em duas partes: a sala de trabalhos de grupo e a sala de estudo.

A sala de trabalho de grupo possui um computador ligado à internet, quatro computadores para elaboração de trabalhos por parte dos alunos e professores. Existe um computador multimédia, para os alunos aprenderem brincando- História, Geografia, Português e Matemática. Tem algumas mesas, cadeiras para os alunos desenvolverem os seus trabalhos.

A sala de estudo tem ao dispor dos alunos livros, enciclopédias e outro tipo de livros para consulta e realização de trabalhos, nas mais diversas matérias. Está presente um expositor de jornais e revistas portuguesas e estrangeiras. Na biblioteca há uma sala de audiovisuais que permite visualizar filmes.

A biblioteca é muito frequentada pelos alunos, sobretudo pelos do secundário. Quanto ao horário, os alunos frequentam a biblioteca mais no período da manhã, sendo o período menos visitado das 5 as 6 da tarde.

Na minha opinião, a escola possui boas condições de trabalho, estudo e lazer para oferecer aos alunos e professores. Mas gostávamos de ter mais computadores ligados à internet.

*Telmo Teixeira 12º F

Novo Pavilhão Desportivo excede as expectativas

O pavilhão desportivo é o melhoramento mais recente da escola. Foi inaugurado no dia 12 de Janeiro deste ano. Está dividido em duas partes fundamentais, uma delas mais virada para jogos desportivos e a outra destinada, sobretudo, à prática de ginástica. O equipamento do pavilhão, é o necessário para a prática da disciplina de Educação Física, desporto escolar e inter-turmas. Quanto ao material existente, salientem-se os vários tipos de bola (basquete, volei, andebol, futebol), de skates, de barreiras, do mini-trampolim, entre outros.

O pavilhão trouxe benefícios à prática daquela disciplina, uma vez que, anteriormente, as aulas eram ao ar livre, num campo de alcatrão, o qual não reunia as condições necessárias, privando-nos dessas aulas, sempre que chovia. Veio superar todas as lacunas existentes, já referidas anteriormente, proporcionando aos alunos e professores as condições que, até então, não haviam sido conseguidas.

Esta nova infra-estrutura também permite que os alunos ocupem os seus tempos livres, pois ali encontra-se uma mesa de ping-pong, à qual todos os alunos da escola podem aceder livremente; basta que, para isso, deixem na funcionária do sector o seu cartão de estudante ou o bilhete de identidade.

*Dora Duarte, 12º F



A Importância de uma Secretaria numa escola

A secretaria é o departamento "base" de uma escola. Sem ela, não haveria turmas, não se pagaria aos funcionários e a procura de informação seria em vão, até os alunos que pretendam ingressar no ensino superior se veriam privados da tão preciosa (para eles) informação/ ajuda.

As condições para um bom funcionamento são bem visíveis, pois este departamento é composto por um competente leque de funcionários e um óptimo equipamento. Este sector trabalha com os mais diversos e modernos computadores, impressoras, 1 fotocopiadora, faxes, entre outros. Recentemente, foi remodelada, tanto ao nível do mobiliário como ao nível do material informático; contribuindo assim para um melhor ambiente de trabalho.

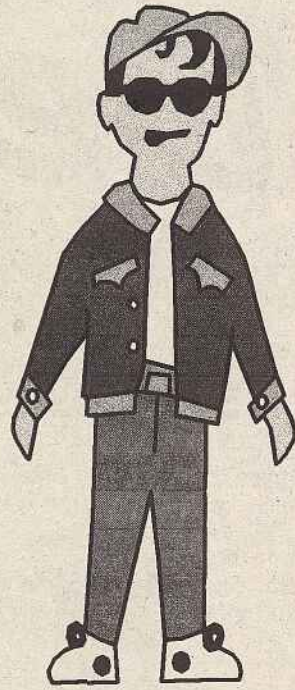
Cada funcionário trata de um área específica que pode ir desde assuntos relacionados com os alunos e o pessoal, contabilidade/ vencimentos (tesouraria), até ao atendimento em geral do público.

Como informação complementar, o horário de funcionamento é das 9:00 às 16:30 – sem interrupções para o almoço, abrindo também às terças-feiras à noite, para servir o curso nocturno.

Não posso deixar de salientar a simpatia e o modo como se empenham (os funcionários) em esclarecer dúvidas que, eventualmente, nos surgem.

*Joana Rodrigues, 12º F

Nova reforma educativa não agrada aos alunos



O Ministério da Educação, no ano lectivo de 2001/2002, vai fazer com que as aulas do ensino secundário passem a ser de 90 minutos. Gorando as expectativas do Governo, os alunos mostraram-se indignados.

Não foram só os grandes centros urbanos que se manifestaram frente a esta medida do Ministério. Os protestos foram visíveis por todo o País. Nem as escolas apelidadas de "isoladas" deixaram de protestar. A Escola Secundária da Guia (Pombal), não mediu esforços para demonstrar o seu ponto de vista.

Como motivo da sua revolta, Joana Bernardes, aluna do 9ºano, reclama: "uma hora e meia de aula não rende nada, o aluno ao fim de 50 minutos já está cansado, e não dá rendimento." Mas os comentários não ficaram por aqui: até os alunos do 12ºano (que não vão ser abrangidos por esta reforma) se mostraram solidários para com os mais novos – João Pedrosa refere: "por vezes, ao fim de meia hora já estamos a olhar para o relógio, quanto mais ao fim de 90 minutos; a carga horária já é muita, e nós precisamos de tempo livre". Para além daquela escola, muitas outras seguiram o mesmo rumo. Como não podia deixar de ser, a nossa - Escola Secundária de Figueiró dos Vinhos - não fugiu à regra. O protesto teve lugar em frente à escola e, posteriormente, em frente à Câmara Municipal. Esta iniciativa partiu da Associação de Estudantes e obteve a adesão de todos os alunos – desde os mais pequenos aos mais graúdos.

Se em 50 minutos, por vezes, não aprendemos o que devíamos, será que em 90 minutos o vamos conseguir? Ou irá dar mais aso à nossa distração?

*Joana Rodrigues e Dora Duarte, 12º F

Alguns departamentos importantes para o funcionamento de uma escola

Sabendo, desde logo, que todos os departamentos são importantes para o funcionamento de uma escola, o bar/sala de convívio e papelaria não fogem à regra. É no bar que alunos, professores e funcionários se encontram para "mordiscar qualquer coisinha" e pôr a conversa em dia.

Recentemente, abriu, junto da sala de convívio, um novo espaço didáctico, ao qual nos podemos dirigir sempre que dele quisermos usufruir. Se, até há pouco tempo, o teu problema era como ocupar os teus tempos livres, agora já não o poderás dizer.

O bar/sala de convívio é o local no qual podes descansar as tuas fadigas antes de te preparares para uma próxima aula ou, como já foi referido anteriormente, para tomares qualquer coisa. A papelaria, além de nos fornecer as senhas para o bar e cantina, também é o local onde podemos adquirir o material necessário para as disciplinas leccionadas na escola.

Este departamento é composto por três secções; sala de convívio, bar e papelaria. Também poderemos incluir nestas secções a cantina, pois é a ela que todos os alunos e também alguns professores e funcionários recorrem, entre as 12h e as 14h, para almoçar.

No que diz respeito ao material destes departamentos penso que é o necessário para o seu funcionamento.

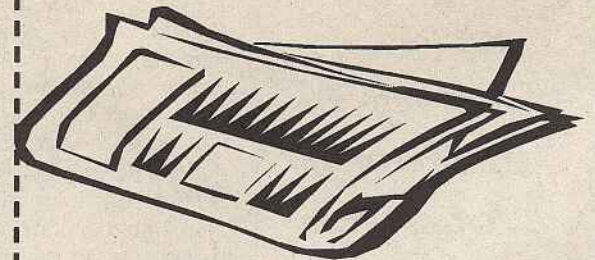
Recentemente, todos eles sofreram uma pequena alteração com a qual te pedimos que colabores da maneira mais simples. Ou seja, basta que não destruas nenhum objecto e que não compliques o trabalho que as funcionárias exercem.

*Carla Antunes, 12º F

Em Destaque

GABINETE EDITORIAL

Clube de Jornalismo
Curso Tecnológico
de Comunicação
11º E e 12º F

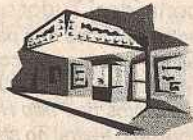


PROFESSORES
Arlete Leitão
Margarida Lucas

ESCOLA
SECUNDÁRIA
DE FIGUEIRÓ
DOS VINHOS

Junho 2000
N.º 25





O Teatro ou a Arte de Representar



A história do teatro remonta ao drama realista religioso, no Egipto, em 3200 a.C. Os primeiros teatros europeus de que há conhecimento foram construídos na Grécia, a partir de cerca de 600 a.C.

Os teatros mais antigos eram anfiteatros naturais. No período helenista, desenvolveu-se o palco como plataforma elevada, na qual decorria a acção. Na época medieval, eram montados palcos temporários de madeira e lona, um para cada cena, em igrejas e nas praças do mercado, para a apresentação de mimos e peças religiosas. Com o renascimento surgiu a criação da ilusão cénica, em que os actores surgiam num proscénio junto à ribalta. No século XIX, a introdução da cortina e da iluminação interior contribuíram para aumentar ainda mais esta ilusão. No século XX, foram desenvolvidas modalidades alternativas de teatro, incluindo o palco aberto, o palco móvel, o teatro rotativo e o teatro estúdio.



Entre as mais famosas companhias de teatro inclui-se a Comédie Française em Paris (fundada por Luís XIV, em 1690, com instalações permanentes a partir de 1792), que foi o primeiro teatro nacional. O Living Theater foi fundado em Nova Iorque, em 1947, por Julian Beck e Judith Malina. Para além destes, existem ainda outros teatros nacionais em Estocolmo, Moscovo, Atenas, Copenhaga, Viena, Varsóvia, Lisboa (criado em 1846), etc.

Para que qualquer drama organizado possa realizar-se, deve existir uma área onde os actores possam entrar, representar e sair sem qualquer impedimento — o palco —, e um espaço onde os espectadores possam estar — o auditório. Tudo o resto — cenário, adereços, vestuário, efeitos técnicos — pode ser considerado mais ou menos secundário, pese embora a sua utilidade prática. Ao longo da sua evolução, o teatro tem testemunhado numerosas alterações nas condições físicas e na relação entre estes dois requisitos básicos, o palco e o auditório, para já não falar da notável variedade de estilos nos cenários, vestuário e outros elementos do espectáculo.

História do Teatro

Grécia e Roma

As origens religiosas do drama grego fizeram com que os primeiros teatros de que há conhecimento fossem construídos em locais sagrados, muito próximos dos templos. No início, as peças eram representadas em teatros localizados numa encosta, com uma área de representação aberta e claramente visível para a vasta multidão de espectadores.

Na Grécia, em meados do século V, um skene (edifício com cerca de dois andares e com três portas de entrada) era colocado como fundo da representação, e a sua frente era pintada para sugerir uma localização especial.



No skene, os actores podiam vestir-se e esperar pelas suas deusas, enquanto o tecto podia suportar maquinaria rudimentar, como, por exemplo, a que

era necessária para a habitual descida da divindade no fim da peça. Cerca de 425 a.C., o skene tornou-se mais elaborado, passando a consistir numa grande parede frontal, com alas salientes, (paraskenia), dos lados. Em frente do skene, encontrava-se o proskenion (donde o termo proscénio), com colunas, onde os actores representavam, enquanto o coro ocupava

a orquestra circular, no centro da qual se encontrava um altar. Cerca de 330 a.C., em Atenas (antiga Siracusa), a orquestra e o auditório eram construídos em pedra. O público podia entrar no auditório por portões ao nível do chão, situados de cada lado do teatro, e seguir pela orla da orquestra até chegar aos assentos na encosta circundante. O traçado semicircular do grande teatro de pedra comportava cerca de 20 000 a 30 000 pessoas, sentadas em filas. Este traçado serviu como modelo aos teatros que foram erigidos em todas as cidades principais do mundo greco-romano.

Ao longo de vários séculos, foram-se operando mudanças no teatro grego, nomeadamente a importância cada vez menor do coro. No início, este compreendia 50 pessoas, actuando exclusivamente na orquestra, mas gradualmente ficou reduzido a poucos elementos. Por outro lado, os actores que a pouco e pouco se haviam destacado do coro adquiriram mais relevância. Assim, nos teatros mais recentes do período helenístico, o foco de atenção deixou de ser a

orquestra e passou para o palco, onde os actores representavam. O palco encontrava-se agora num nível mais elevado, e era suportado por uma fileira de colunas. A skene tornou-se maior, e a sua boca ampla incluía largas aberturas (thyromata), nas quais podiam

ser fixados grandes painéis pintados. De um modo geral, verificou-se também uma maior elaboração arquitectónica e cénica. O edifício situava-se dentro de muralhas altas, de estilo frequentemente elaborado. A conjugação de todos os elementos arquitectónicos num bloco único fez com que o topo da frons scaenae ficasse ao mesmo nível do topo do auditório, de maneira que todo o teatro podia agora ser coberto com um grande toldo (velum).

Casas de espectáculo deste tipo, com um esplendor cada vez maior, foram sendo construídas em muitos burgos e cidades romanas. Ironicamente, só poucas peças com algum mérito dramático foram aí representadas, tendo sido amplamente utilizados para vários géneros de espectáculos. Igualmente irónico é o facto de, na sua grande maioria, os actores romanos nunca terem atingido o elevado estatuto concedido ao actor grego. Exemplos de teatros romanos existem em Orange (França), St. Albans (Inglaterra).

O Teatro Medieval

Com o advento da cristandade organizada e o colapso do império romano, desapareceu o teatro regular, sobrevivendo apenas as mímicas e as pantomimas, que prosseguiram uma tradição teatral grega muito antiga. Embora saibamos pouco sobre as suas actividades, não há dúvida de que continuaram a representar, possivelmente em palcos muito rudimentares. A tradição, de que são símbolo, ressurgiu, ainda que obscuramente, na Alta Idade Média, em referências ocasionais a mímicas, scurri e histriones.

A representação das peças litúrgicas da igreja medieval era determinada pelas condições físicas da igreja ou da catedral, e pelos propósitos da devoção do drama musical. Empregavam-se símbolos visuais, facilmente identificáveis pelo público. Não era necessário — e também não era de desejar — que de algum modo se aproximassem do realismo: o clero

não estava interessado em apresentar o berço de Natal ou o sepulcro da Páscoa em reproduções autênticas dos objectos históricos reais, mas apenas como representações do carácter espiritual eterno do berço ou do sepulcro. Contudo, as passagens da narrativa litúrgica mais complicadas deveriam ser mais facilmente identificáveis. Para que isto acontecesse, era necessário criar uma grande multiplicidade de símbolos visuais, muitas vezes extraídos da vida do dia-a-dia, e utilizados para chamar a atenção para os significados espirituais mais exaltados.

As peças religiosas vernáculas — quer se trate de ciclos de milagres, moralidades ou representações das vidas de santos — obedeciam, de um modo geral, à convenção de representação com os loca e a platea. Contudo, pode afirmar-se que havia duas variações básicas neste modelo: a forma de estação-para-estação, em que eram utilizados carros alegóricos móveis, efectuando representações em diferentes locais do burgo; e as estruturas fixas local-e-tribuna, com localizações separadas. Esta última era o método habitual de encenação na França medieval e em muitos dos países de língua alemã, enquanto em Inglaterra eram adoptados ambos os tipos. Se é certo que os palcos alegóricos eram manifestações de grande pompa, levadas a cabo em ocasiões de gala e actos civis, não há dúvida que podem ser reunidas provas acerca da sua estrutura e decoração cénica. Eram de facto impressionantes, vistosamente pintados e servidos por uma maquinaria sofisticada, como por exemplo guindastes equipados com uma grande quantidade de símbolos cénicos, ricamente decorados

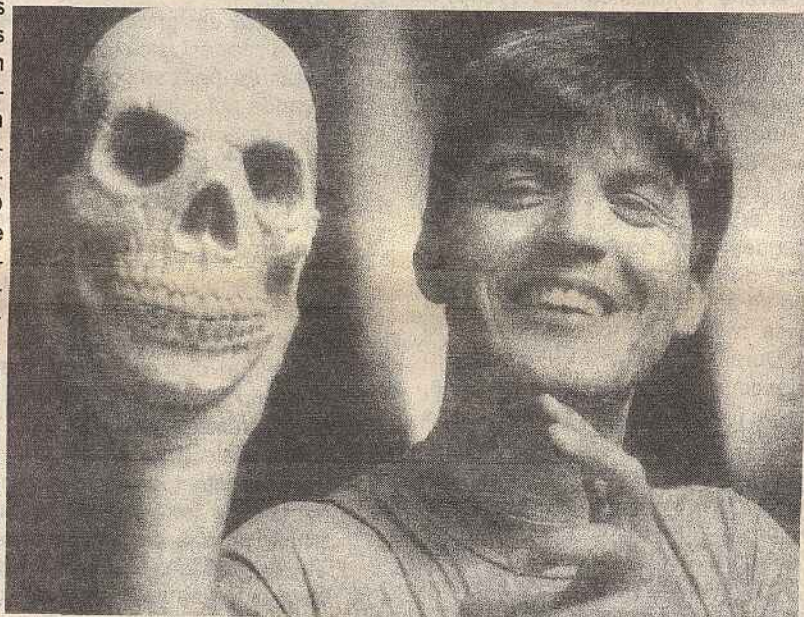
com motivos como montanhas, fontes, florestas, «céus» e «bocas do inferno».

O Teatro do Renascimento

A redescoberta italiana dos dramaturgos clássicos, especialmente Plauto e Terêncio, no século XV, levou a que fossem feitas tentativas, em escolas e academias, para reconstruir as condições físicas das suas representações originais. A

ênfase dirigia-se firmemente no sentido das práticas da Roma antiga, não só porque existia muito mais interesse pela comédia romana do que, pelo drama grego, mas também porque a atenção para a encenação clássica se centrava nas obras redescobertas do romano Vitruvius, cuja obra De Architectura foi publicada em latim em 1486 e em italiano em 1521. O grande monumento que ainda sobrevive, erigido com o objectivo de restaurar o teatro clássico renovado, é o Teatro Olímpico, projectado e construído por Palladio e Scamozzi, em Vicenza, em 1585. Embora a intenção, segundo um observador contemporâneo, fosse «construir um teatro de acordo com o costume antigo de Gregos e Romanos», a verdade é que se pode reconhecer a extraordinária semelhança do Teatro Olímpico com os teatros romanos, com as suas esplêndidas frons scaenae, e não com qualquer dos teatros gregos ainda existentes.

Contudo, o interesse crescente pelos cenários em perspectiva, surgidos no século XVI, vai anular, em larga escala, o empenho erudito original na representação de peças clássicas ou das suas imitações, na sua forma primitiva. Sabemos que em Ferrara, em 1508, foi utilizado um cenário em perspectiva, ainda que provavelmente não passasse de um pano de fundo pintado. Contudo, em cerca de 1531, Peruzzi começou a idealizar cenários, que mostravam uma rua em perspectiva, num enquadramento tridimensional. Nesta altura, das propostas de Vitruvius restava apenas a sua classificação da cena em três categorias — cómica, trágica e satírica — e a sua utilização de periaktói — prismas triangulares móveis, colocados em cada um dos lados do palco, e com cada um dos lados pintado de forma a indicar



continua na página 4

O Teatro ou a Arte de Representar



um local diferente. Em 1545, Sebastiano Serlio publicou uma obra de grande importância, uma vez que contribuiu para propagar a ideia do cenário em perspectiva. Em 1589, Bernardo Buontalenti encenou uma peça segundo o modelo de Serlio, incluindo casas desmontáveis, em lona, com esquinas, permitindo a visualização de três ruas. Nesta peça, o cenário era mudado para cada um dos seis intermezzi (representações entre os actos propriamente ditos). Para encenar estes intermezzi foi aperfeiçoada uma sofisticada gama de maquinaria. Mas, a invenção cénica verdadeira-

mente revolucionária dos princípios do século XVII - que vai dominar o teatro europeu durante os três séculos seguintes - é a utilização de alas laterais pintadas, as quais podiam não só oferecer cenários panorâmicos interessantes, como também serem facilmente substituídas por outras, de modo a mostrarem cenários diferentes no decurso de uma peça ou ópera.

Ao mesmo tempo que tinham lugar desenvolvimentos importantes em Itália, nos finais dos séculos XV e XVI, as tradições populares medievais de encenação floresciam no resto da Europa. Em Portugal, o dramaturgo Gil Vicente representa o culminar da tradição religiosa e teatral medieval e, simultaneamente, reflecte já problemáticas do humanismo renascentista.

A *commedia dell'arte*, que apareceu em Itália no século XVI, rapidamente conquistou popularidade nas cortes e aldeias europeias. É em grande parte sob esta tradição medieval nacional que devemos considerar os teatros espanhóis e ingleses (sendo que, após a união com Espanha, o teatro deste país, dominava também o teatro português), bem como as convenções de encenação de fins do século XVI, princípios do século XVII. O mesmo se aplica aos teatros dos países de língua alemã desse mesmo período e, até certo ponto, aos de França. Durante o século XVII, o conceito de espectáculo, que nasceu e se desenvolveu em Itália, espalhou-se por toda a Europa, como resultado dos esforços de designers tais como Bernini, Torelli e Inigo Jones. O cenário em perspectiva, uma complicada maquinaria de palco para efeitos especiais, e o proscénio em arco foram adoptados por todos os países da Europa, embora neste processo o estilo italiano de encenação desenvolvesse características nacionais únicas, uma vez que reproduziu tradições nacionais em circunstâncias históricas específicas. Em França, os últimos desenhos de Mahelot apresentam um efeito em perspectiva cada vez mais unificado.

Em Inglaterra foi Inigo Jones, que tinha estudado desenho em Itália, quem introduziu e fez experiências com as inovações italianas, nomeadamente nos seus esboços para máscaras e nas peças apresentadas na corte. Jones desenvolveu um sistema de andares, que se movimentavam em calhas, por dentro e por cima do palco, segundo o qual o pano de fundo era formado por duas cortinas, que se podiam abrir para revelar um

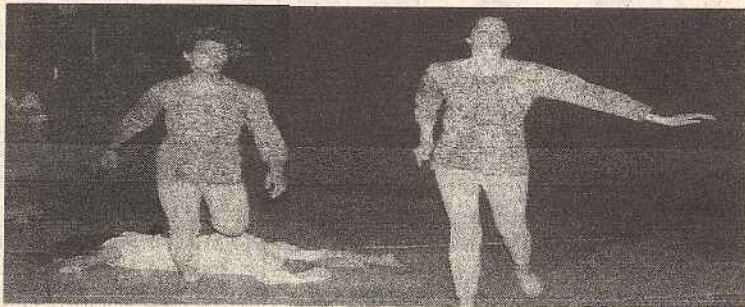


outro cenário elaborado, situado por detrás. Em Itália, a necessidade de rápidas mudanças de cena, na ópera, levou à criação de uma maquinaria complicada, para remover os cenários. Estes «retrocediam», por meio de um sistema muito simples, que consistia em ir reduzindo o tamanho dos andares que constituíam o palco e eram substituídos por outros, com outras perspectivas. Os métodos mais comuns para realizar este processo eram as técnicas «carro e viga» e «tambor e

veio». No primeiro caso, os cenários eram pendurados num mastro e as vigas estavam fixas, através de ranhuras no palco, a carros, que se moviam sobre carris para os alçapões. O sistema existia em duplicado em cada ala do cenário, estando todos os elementos ligados a um veio central, de tal modo que um cenário podia sair do palco enquanto outro entrava. Obtinha-se um efeito semelhante atando cordas, a partir de todos os andares a serem removidos, a um tambor de revolução, colocado sob o palco, funcionando por meio de alavancas.

O teatro isabelino e jacobino em Inglaterra

A prova mais importante das condições do palco em Inglaterra no período isabelino é a cópia, feita por Van Buchell, do desenho de Witt sobre o interior da Swan Playhouse. Este mostra um palco com uma grande plataforma, apoiado no que parecem ser armações de madeira, e uma parede de fundo, com duas grandes portas, por cima da qual se encontra uma varanda, ocupada por várias pessoas (que tanto podem ser espectadores como actores). Por cima do palco encontra-se um telhado inclinado, apoiado em dois grandes pilares ornamentados, que Witt diz serem de madeira, pintados por forma a darem a aparência de mármore. Em cima do telhado inclinado temos a «cabana», com um corneteiro e uma bandeira, para significar que um espectáculo seria dado naquele dia. O palco e o local onde os actores trocavam de roupa parecem formar um bloco arquitectónico, mais ou menos separado do enquadramento do edifício. Os espectadores eram acomodados em três fileiras, sendo o acesso efectuado por escadas, assinaladas no esquema pela palavra *igressus*, ou à volta dos três lados do palco.



O espaço designado orquestra acomodava os que estavam dispostos a pagar uma soma consideravelmente maior do que os restantes, para se poderem sentar perto do palco. Provavelmente, a varanda por cima do palco só seria utilizada pelos actores se a peça exigisse cenas a serem representadas num espaço «superior», ou por espectadores, se não fosse esse o caso. A entrada para o teatro era efectuada através de uma porta principal, directamente por baixo do local onde Witt se encontrava sentado quando desenhou o esquema.

Uma vez que não existem quaisquer motivos evidentes para duvidar da autenticidade essencial do esboço de Witt, temos de supor que descreve com precisão as condições físicas do teatro isabelino. Ao mesmo tempo, é de pensar que existiriam variantes consideráveis entre as casas de espectáculo deste período, ainda que prevaleça uma estrutura básica para o palco, sob o ponto de vista arquitectónico. A prova destes factos provém de um certo número de fontes documentais, incluindo os contratos ainda existentes para a construção do Fortune Theatre (1600) e do Hope Theatre (1613), e alguns mapas em perspectiva que incluem ilustrações de teatros e que descobrimos tanto em peças teatrais como na literatura contemporânea. Além disso, encontramos também elementos estrangeiros relevantes, como, por exemplo, as xilografuras da Fechtthaus de Nuremberga (1627). Estas fontes indicam que a plataforma de representação era, regra geral, muito ampla. O contrato do Fortune especifica um palco com 13 m de largura e 9 m a 12 m de profundidade. Os «céus», apoiados em pilares, eram aparentemente comuns nas casas de espectáculos construídas entre 1590 e 1610, mas provavelmente não eram uma constante dos teatros primitivos. Os «céus» eram assim denominados porque no tecto era pintado um Zodíaco sobre um fundo azul, funcionando assim como um símbolo do mundo celestial. Um alçapão existente neste tecto permitia a descida das personagens ou das unidades cénicas. Não há qualquer prova do chamado «palco interior», alegadamente colocado na parede de trás. É provável que este ou outros cenários «interiores» fossem situados numa zona com cortinas, imediatamente por detrás de uma das portas do palco, ou numa estrutura móvel colocada contra a parede do fundo. Finalmente, as casas de espectáculos dos períodos isabelino e jacobino podiam ser de formato circular, octogonal ou quadrado — se o testemunho de Witt está correcto — e podiam acomodar um grande número de espectadores, uma vez que ele afirma que a Swan Playhouse acolhia uma assistência de 3000 pessoas.

A ideia de que os palcos isabelino e jacobino tinham pouco ou nenhum cenário tem sido fortemente contestada. É preciso não esquecer que a companhia à qual Shakespeare estava associado (the King's Men) apresentava com regularidade espectáculos no interior do Blackfriars, em 1608, nos salões de banquetes dos palácios reais e na província, quando a peste grassava em Londres. Parece certo que existia uma semelhança fundamental entre as convenções cénicas normalmente utilizadas no Globe e as que eram regularmente seguidas nestes outros locais. A ser assim, não se pode acreditar que os actores representassem com poucos ou nenhuns cenários no Globe, pois há numerosas provas da utilização de uma ampla variedade de unidades cénicas, tais como castelos, ameias, palácios, cidades, túmulos e cavernas nos interlúdios e

actuações na corte dos Tudor. Que tais adereços eram também usados nos palcos das casas de espectáculo públicas é confirmado pelo rol de bens (datada de 1598) que sobreviveu entre os documentos de Philip Hanslowe, um importante empresário teatral no seu tempo.

De qualquer modo, é improvável que o tipo de encenação dos finais da Idade Média e o utilizado durante o período da restauração — ambos apresentando uma ampla variedade de efeitos cénicos — tivesse sido interrompido por uma quase total ausência de cenário durante os períodos isabelino e jacobino. A ideia de que o teatro de Shakespeare teria sido caracterizado fisicamente por palcos quase nus, em salas de espectáculo pequenas, sobriamente revestidas a madeira, deve ser posta de lado, e substituída pela imagem de uma arquitectura colorida e sumptuosamente decorada, e palcos ocupados com os mesmos símbolos utilitários mas com cenários impressionantes, que eram usados na animação da corte e em cerimónias seculares e religiosas.

Os séculos XVII e XVIII na Europa

As casas de espectáculo espanholas deste período tinham muito em comum com as de Londres. O primeiro teatro permanente de Espanha foi construído somente três anos depois do primeiro londrino e, ainda que houvesse diferenças nas condições, os corrales espanhóis, que se estenderam também a Portugal, eram semelhantes às suas contrapartidas em Londres, pois eram ao ar livre, com palcos equipados com uma varanda, alçapões e portas inseridas na parede de fundo, com os espectadores reunidos no pátio ou sentados em três filas circundantes. Também eram utilizadas unidades cénicas semelhantes às empregadas em Inglaterra. Em França existia já uma tradição continuada de representação em espaços fechados, que derivava de finais do século XIV, e em 1548 a *Confrérie de la Passion* tinha convertido o salão de entrada do Hôtel de Bourgogne num teatro, para a apresentação de peças seculares.

As conclusões que podemos deduzir dos apontamentos detalhados e notas ainda existentes (muitos deles da autoria do maquetista Mahelot), respeitantes a produções entre 1633 e 1678, levam a supor que a encenação francesa continuava a dever muito às adaptações simultâneas do período medieval. Os vários elementos cénicos, necessários para indicar as localizações numa peça, estavam no palco durante todo o tempo, tal como acontecia na representação dos mistérios. Contudo, nos esboços de Mahelot, verifica-se uma influência italiana na forma como os elementos estão colocados em fileiras que recolhem, para dar o efeito de perspectiva, bem como nas estruturas das casas de madeira e de lona, segundo o modelo de Serlio. No caso da farsa, que era uma atracção popular no Hôtel de Bourgogne, o estilo da encenação foi influenciado pelo tradicional cenário da *commedia dell'arte*, com as suas casas em dois lados.

O estilo da encenação italiana passou dos teatros da corte dos séculos XVII e XVIII para os teatros públicos. As tragédias de Corneille e de Racine eram representadas num enquadramento neutro de um palácio, com origens no modelo italiano, e de acordo com as regras formais de unidade de lugar. A reabertura dos teatros ingleses na época da restauração marcou o triunfo da encenação em perspectiva e do proscénio, embora, no início, o teatro tradicional se projectasse ainda em frente do palco e houvesse duas portas para permitir aos actores um acesso fácil à área principal de actuação. Contudo, a pouco e pouco, as portas foram sendo substituídas por caixas.

De um modo geral, os teatros dos finais do século XVII eram conservadores: o cenário era concebido como um fundo, que acompanhava o desenrolar da acção, e não como um quadro teatral, no qual a acção se passaria.

Os séculos XVIII e XIX

A *história da arquitectura teatral* e dos cenários durante estes séculos consiste, em grande medida, na elaboração de aspectos já existentes em finais do século XVII. Na Europa, de um modo geral, o século XVIII foi a era das casas de ópera, com os seus auditórios em forma de feradura sumptuosamente decorados, à volta de um proscénio abobadado, e as suas galerias divididas em compartimentos, que dispunham de uma acústica excelente, mas que nem sempre proporcionavam uma boa visão.

Em 1755, foi inaugurada, em Lisboa, a *Ópera do Tejo*, que pretendia ser o mais faustoso teatro europeu, e que foi destruído, nesse mesmo ano, pelo grande terramoto de Novembro. Em Portugal, simultaneamente, desenvolveu-se uma série de pequenos teatros onde eram representadas peças à imagem das óperas cómicas italianas - as célebres «óperas de bonecos» de António José da Silva. Os bonecos, de cortiça pintada, enfeitados e articulados, substituíam os actores, e a representação das peças exigia o recurso a inúmeros panos de fundo e vários objectos, cujo manejo nem sempre era simples.

Para os finais do século, desenvolveu-se um movimento no sentido de um maior realismo histórico nos vestuários e, posteriormente, nos cenários. William Capon, em Inglaterra, fez vários desenhos para panos de fundo pintados, na última década do século, os quais englobavam uma cuidadosa pesquisa arqueológica de retratos de edifícios antigos e cenas de rua. No último quartel do século XVIII, Philippe Jacques de Louthembourg fez desenhos de paisagens românticas para peças e espectáculos não dramáticos, os quais eram baseados numa observação cuidadosa dos motivos reais, e fez experiências com técnicas de iluminação concebidas para simular tanto a luz como a sombra naturais.

O movimento no sentido de uma maior precisão histórica prosseguiu aceleradamente em toda a Europa, durante o século XIX. Em Inglaterra, este tipo de encenação estaria associado principalmente às produções shakespearianas de Charles Kean, na década de 1850. O espectáculo era também a nota dominante do popular melodrama do século XIX, tendo sido inventada uma maquinaria complicada para poder reproduzir, com o máximo de efeito, acontecimentos sensacionais como choques de comboios, corridas de cavalos e barcos varridos por tempestades no mar. O cenário, um arranjo de andares reunidos para formar três paredes, incluindo portas semelhantes às reais, janelas, fogões, etc., foi introduzido por T. W. Robertson, nos seus melodramas domésticos da década de 1860. Foram desenvolvidos dispositivos mecânicos, tais como plataformas de elevação, palcos deslizantes e plataformas móveis, para executar fáceis transformações dos conjuntos tridimensionais. Contudo, o mais importante de tudo foi o avanço que se registou na iluminação do palco. Em 1830 utilizava-se iluminação a gás em Londres. As primeiras luzes de carbonato de cálcio e a iluminação eléctrica foram introduzidas durante a segunda metade do século.

Em resultado disto, o auditório às escuras e o palco iluminado e realisticamente decorado ficaram totalmente separados, a cortina frontal tornou-se cada vez mais essencial, e atrás do proscénio começaram a ser procurados enquadramentos cada vez mais naturais.

Naturalismo

Naturalismo no cenário, vestuário e interpretação foi o culminar lógico de um longo movimento no sentido de uma ilusão mais convincente em termos fotográficos.

Em Paris, André Antoine fundou o seu Théâtre Libre, em 1887, onde peças natu-

ralistas sérias podiam ser produzidas de forma apropriada. Na última década do século XIX foram fundados teatros do mesmo tipo, tais como o Independent Theatre de J. T. Grein, em Londres e, mais importante, o Teatro Artístico de Moscovo, de Stanislavsky. Contudo, curiosamente, ainda o naturalismo mal se tinha implantado como a nova ortodoxia cénica na Europa e nos Estados Unidos, e já os figurinistas e directores mais criativos estavam a ensaiar novos estilos e convenções.

O século XX

O teatro do século XX tem sido, até agora, um local de experiências e inovações, tanto no que respeita a métodos de encenação como em termos artísticos e intelectuais, coexistindo numerosos estilos. Mesmo no Teatro de Arte de Moscovo, que habitualmente está associado a produções naturalistas, estiveram em evidência, no virar do século, métodos experimentais acentuadamente não-naturalistas. A primeira reacção contra o naturalismo fotográfico dos cenários está ligada ao nome de dois figurinistas, cujas ideias tinham muito em comum, Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, que fizeram parte de um movimento geral apelidado de «teatralismo». A contribuição mais significativa de Appia foi a sua elaboração de uma teoria global sobre iluminação eléctrica do palco, que, segundo ele, deveria ser utilizada em conjugação com enquadramentos abstractos, não representativos. As ideias de Craig constituem uma antítese total da preocupação do teatro naturalista com pormenores históricos precisos. Tal como Appia, rejeitava o ilusionismo e defendia um teatro de «feição» romântica, em que se destacavam a dança e a mímica.

Em França, é evidente a reacção contra efeitos elaborados e detalhes naturalistas na obra de Jacques Copeau, durante e após a I Guerra Mundial. Copeau insistia que a arte do teatro é a arte da representação. A ênfase no actor e na representação tem sido evidente em França desde então, especialmente através do impulso de Antonin Artaud e de Jean-Louis Barrault. Trabalho experimental foi também desenvolvido no teatro russo do princípio do século, especialmente no período imediatamente a seguir à revolução. Destacaram-se então Eugeny Vakhtangov e Vsevolod Meyerhold. Na Alemanha, o movimento expressionista desenvolveu uma forma de representação na qual estados psíquicos eram evocados pelo décor e representação e pelo uso elaborado de efeitos de luz. Aspectos experimentais foram também incorporados no teatro épico de Erwin Piscator e Bertolt Brecht que procuravam «distanciar» os espectadores do espectáculo cénico, de modo a possibilitar uma melhor análise do que é visto.

O teatro experimental contemporâneo continua a explorar e a desenvolver as implicações das grandes influências deste século. No teatro comercial europeu e americano, as convenções cénicas anteriormente olhadas como experimentais são agora empregues abundantemente.

Teatro de revista

São representações no palco, englobando temas satíricos e tópicos de curta duração, sob a forma de canções, quadros breves e monólogos. O teatro de revista nasceu em finais do século XIX.

Em Portugal, particularmente em Lisboa, o género desenvolveu-se adquirindo certas originalidades, que levaram à designação de «revista à portuguesa». As particularidades deste tipo de espectáculo vão do tema (sátira política e social) às características estruturais, como a cenografia, o guarda-roupa, o corpo de bailado; inclui ainda números musicais com figuras especialmente convidadas cantando partituras que, de uma forma geral, exaltam a cidade de Lisboa.



Em termos de estilo, a revista à portuguesa organiza-se em torno de quadros representados com separadores musicais entre eles. Em cada quadro são explorados figuras públicas, tipos sociais e alegorias, através de composições simbólicas, fazendo uso do trocadilho de sentido duplo e de outros comentários causticos. As salas de teatro especializadas neste tipo de espectáculo concentravam-se no chamado Parque Mayer (Lisboa) muito em voga nos anos que se seguiram à revolução de 25 de Abril de 1974, e conseqüente abolição da censura. No final dos anos 80, a revista entrou em decadência acentuada, tendo-se verificado o encerramento de quase todos os velhos teatros do Parque Mayer. Existem, contudo, algumas tentativas isoladas de revivalismo como é o caso do encenador Filipe la Féria, que

tem levado à cena espectáculos que, de alguma forma, recuperam a revista à portuguesa.

Music hall

Divertimento teatral ligeiro inglês, em que cantores, dançarinos, comediantes e acrobatas actuam em alternadamente. O apogeu do music hall teve lugar no princípio do século XX, com artistas como Marie Lloyd, Harry Lauder e George Formby. O equivalente americano é o teatro de vaudeville.

Muitos actores tinham uma canção à qual estavam associados, como por exemplo Albert Chevalier (1861-1923) («My Old Dutch»), ou uma personagem «típica», como

Vesta Tilley no desempenho de Burlington Bertie. Entre as estrelas de music hall incluem-se igualmente Sir George Robey, Gracie Fields, the Crazy Gang, Ted Ray e o comediante norte-americano Danny Kaye.

Este espectáculo surgiu no século XVII, quando os donos das tabernas compraram os órgãos que os puritanos tinham banido das igrejas. Em certas noites era tocada música de órgão e isto resultou num espectáculo semanal conhecido como «free and easy». Certos teatros em Londres e nas colónias começaram então a especializar-se em espectáculos de variedades. Com a chegada da rádio e da televisão, o music hall começou a declinar, mas nas décadas de 1960 e 1970 houve uma reanimação nos clubes e bares.

Musical

Espectáculo musical teatral do século XX, combinando elementos de canção, dança e diálogo, muitas vezes caracterizado por uma encenação luxuosa e numerosos figurantes. Desenvolveu-se a partir de operetas e comédias musicais do século XIX.

A comédia musical é uma anglicização da ópera bufa francesa. Iniciou-se com *A Gaiety Girl*, de 1893, montado por George Edwards (1852-1915) no Gaiety Theatre de Londres. Comédias musicais típicas dos anos 20 foram *Rose Marie*, de 1924, por Rudolf Friml (1879-1972); *The Student Prince*, de 1924, e *The Desert Song*, de 1926, ambas de Sigmund Romberg (1887-1951); e *No, No, Nanette*, de 1925, por Vincent Youmans (1898-1946). Os anos de

30 e 40 foram uma época de produção de sofisticadas comédias musicais, muitas das quais passadas ao cinema, e uma forte presença norte-americana (Irving Berlin, Jerome Kern, Cole Porter e George Gershwin). Em Inglaterra, Noel Coward e Ivor Novello escreveram igualmente musicais.

Em 1943, *Oklahoma!*, de Rodgers e Hammerstein, fez uma integração do enredo com a música. Este aspecto foi desenvolvido posteriormente em *My Fair Lady*, de 1956, por Lerner e Loewe e em *West Side Story*, de 1957, por Leonard Bernstein. *The Boy Friend* de Sandy Wilson, em 1953, reanimou o musical inglês e foi seguido por grandes sucessos, tais como o de Lionel Bart, *Oliver!*, de 1960. Os musicais começaram a ramificar-se em temas religiosos e políticos com *Oh, What a Lovely War*, de 1963, produzido por Joan Littlewood e Charles Chiltern, e os musicais de Andrew Lloyd Webber, *Jesus Christ Superstar*, de 1970, e *Evita*, de 1978. Um outro género de musical, substituindo um tema por um enredo convencional, inclui *Company*, de Stephen Sondheim, em 1970, *A Chorus Line*, de Hamlisch e Kleban, em 1975, e *Cats*, de Lloyd Webber, em 1981, utilizando versos de T. S. Eliot. Nos anos 80, tornou-se popular o melodrama do século XIX, de que são exemplo *Les Misérables*, de 1985 (primeira representação em Londres), e *The Phantom of the Opera*/O Fantasma da Ópera, de 1986.

Teatro musical

Apresentação em palco de música cantada que desafia intencionalmente, no estilo e nos temas desenvolvidos, as pretensões operáticas tradicionais.

Inspirado no music-hall inglês, na tradição europeia do cabaret e do Singspiel, o musical floresceu durante a depressão dos anos 20 e 30 como a ópera das classes trabalhadoras como, por exemplo, a *Ópera dos Três Vinténs* (1928) de Bertholt Brecht e Kurt Weill; como um cenário da consciência de classe americana, como em *Porgy and Bess* (1935) de Gershwin; e no cinema, nos filmes de René Clair *Sous les Toits de Paris*/Sob os Telhados de Paris (1930) com música de Raoul Moretti, ou *A nous la Liberté* (1931) com música de Georges Auric. Entre os compositores que após as revoltas de Maio de 1968 demonstram uma inquietação semelhante contam-se Henze (*Essay on Pigs* 1968), Berio (*Recital I* 1972) e Ligeti (*Le Grand Macabre* 1978).

O teatro musical tem-se afirmado como forma de expressão privilegiada para projectos musicais regionais de carácter efémero, produzidos pelas autarquias ou pelos centros culturais.



EUNICE MUÑOZ in TVGuaia

Foi uma mãe rigorosa, brava e uma mãe chata, mas compreensiva. As netas procuram incutir o respeito pelos outros, e ajudá-las na procura de uma vocação. Sempre se esforçou por conciliar a carreira com a vida familiar. E continua a não poder passar sem o teatro.

O circo é atracção de sempre, para crianças e adultos.

Com os seus músicos excêntricos, com os acrobatas, com feras domesticadas, com tantos motivos de encantar, o circo desloca-se de terra em terra, camiões transportando tudo o que é necessário para o espectáculo - as estruturas que foram desmontadas à pressa e à pressa serão reedificadas. Aqui e ali, porque a « época » é pequena e não se pode perder tempo; porque as dificuldades são muitas e há que as vencer rapidamente: desde o local da instalação até às peias burocráticas, que, frequentemente, surgem. Por cidades, vilas e aldeias deambulam.

Nas *roulottes*, os artistas viajam, vivem e preparam-se para os espectáculos. Lar e camarim, no acanhado espaço de um abrigo precário cabe o mundo de objectos, de trabalho e de lazer.

Depois, quando as madeiras já estão fincadas no chão, quando as cordas esticaram a lona, quando as luzes multi-cores e os altifalantes gritam o anúncio do espectáculo, a garotada acorre. Olhos extasiados perante os cartazes, às vezes rasgados; as fotografias, às vezes debotadas.

E vem o povo. Crianças e adultos, deslumbrados pelos fatos de fantasia, de que não se vêem os anos e anos de uso.

Horas de expectativa constante, de emoção. Por de trás, o drama, sofrido dia-a-dia, das incomodidades, das incertezas do amanhã.

Ontem, como hoje, o circo é sempre polo de atracção. Sejam quais forem os nomes dos que o servem, amando-o, passando o testemunho de pais para filhos.

Acrobatas, feras, ilusionistas, palhaços, pisam as tábuas mal ajustadas da pista. Piscam as luzes, convidam os alti-falantes.

- É entrar, meus senhores, é entrar...

Desfilam os artistas e os animais. Vêm os primeiros risos das crianças.

O espectáculo começou.

A luz forte dos projectores é sublinhada pela música estridente.



Quando se consegue (fazer) música com uma bomba para encher pneu

Venham Ver O CIRCO

O pano corre.

A companhia desfila na pista de tábuas mal unidas, em brevíssima apresentação.

Entusiasmam-se as crianças: o circo abre-lhes as portas da maravilha e do sonho.

- Tenho cinquenta e seis anos e trabalho há cinquenta e três. Meus pais, os meus avós e os meus bisavós foram também artistas. Somos uma família antiga do circo.

José Jarque Campos é um dos irmãos Campos, que a Televisão ajudou a popularizar. Prestes a entrar em cena, dá os últimos retoques na maquilhagem. O alvaiade que lhe cobre o rosto não apaga uma expressão que pode ser de saudade.

- Fui ginasta, «musical», bailarino e, por fim, quando os anos começaram a pesar, fiz-me palhaço.

A «roulotte» - onde vive, com a mulher, de Abril a Novembro, correndo Mundo - é acolhedora. Ao fundo, uma prece: « Deus abençoe este lar ».

- Nesta empresa, os Campos são quase nove: eu, a minha mulher, dois filhos, duas noras, dois netinhos e outro que há-de vir, se Deus quiser.

«Os meus filhos (o Leonardo e o Vitor Manuel) fazem parilha comigo e têm um número de barra fixa, sob o nome de Leonardos. As mulheres servem de «partenaires». Os netos não trabalham... ainda. O mais velho tem três anos».

O lápis que acentua os riscos pretos nos olhos suspende o vaivém.

- Gostamos do circo e somos uma família unida de catorze irmãos. Tão amigos que eu e o Tótó (quem não o conhece?) nos separámos, para podermos angariar o sustento. Assim, eu chefo um grupo de sete e o Tótó toma conta de outros sete.

«Esta profissão tem muitas dificuldades, das quais as maiores são a falta de empresas e a crise de trabalho.

«Ao todo, há, em Portugal, três circos (que pagam). Os ordenados não acompanham o aumento do custo da vida. E o Sindicato não consegue resolver os nossos problemas.

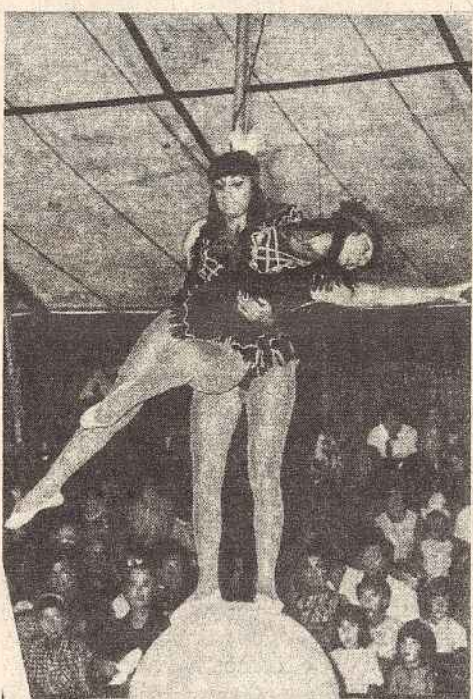
«Pode dizer-se que nos mantemos à força de pulso».

O lápis readquire o movimento

- Mas não perdemos a esperança. E os risos das crianças dão-nos tanta alegria!...

A máscara de alvaiade sorri.

Sob o tecto de lona, o espectáculo continua. Palmas e momentos de silêncio. Um rufar de tambores. Uma exclamação de susto. Os ruidos chegam atenuados cá fora.



Duas índias equilibristas. Graciosidade e Juventude

- Tenho 29 anos e, praticamente, trabalho no circo desde que nasci. Sou filho do dono e, muito pequeno realizava números cómicos com ele.

Um corpo franzino, que faz prodígios de equilíbrio em cima de uma corda esticada.

- Há doze anos, o Coliseu apresentou um artista estrangeiro, que se exibiu num trabalho semelhante. Não o vi, mas falei-me nele. Comecei a imaginá-lo.

O encolher dos ombros evidencia a timidez.

- Levei dias e noites a treinar-me. Não tinha horas para descansar e para comer. Sete ou oito colegas tiram

CO

ham tentado antes de mim fazer o número. A sua desistência estimulava-me. Durante os últimos oito meses, quando já estava à vontade lá em cima, aperfeiçoei pormenores relacionados com o espectáculo.

Uma camisola de riscas horizontais. Umas calças largas, a bailar nas pernas.

- Agradei. Agradei ainda hoje. Apesar disso, penso em mudar de género: é preciso refrescar o repertório.

«Eu e os meus irmãos (somos oito) trabalhamos como ginastas, cómicos, animadores, excêntricos, equilibristas e apresentadores.

O Carlos Costa afastou-se, para enfrentar o «respeitável público».

Vêm ofegantes do esforço, que dispenderam na pista. Não há tempo para demoras: os irmãos Leonardos têm de se trocar, rapidamente, a malha justa de ginastas, pela grotesca indumentária de palhaços.

- Se gostaríamos de voltar atrás e recomeçar numa profissão diferente?

Hesitação.

- Não vale a pena pensar nisso. Não se pode voltar atrás. E, apesar de tudo o circo tem as suas coisas boas. Nascermos nele. Como se costuma dizer entre nós,

A parreira está no mais alto do circo, junto à cúpula. O público emociona-se



quem mama no circo fica com ele no sangue.

O circo - conjunto de madeira e ferro, coberto por enorme cúpula de lona - parece ganhar vida própria. A palpação lá de dentro contagia os «mirones» agrupados junto da bilheteira e dos retratos dos artistas.

O chão é uma terra batida e, num dos lados, uma pequena dependência serve de bastidor, onde se aguarda a entrada em cena.

As pequenas Alex e os irmãos Cardinais (umas e outros actuaram no Olympia de Paris e pertencem a duas dinastias de artistas) substituem-se na pista.

Da Costa, o ilusionista, Gabriel e Popof, Clélia e Beatriz, Ilda e os seus cães amestrados, contribuem para o êxito do programa, que decorre sem soluções de continuidade, os momentos sérios alternando com o riso.

Os artistas circenses sofrem uma vida difícil, à qual, no entanto, se apegaram com devoção total, talvez porque a aventura lhes acena atractivos de ambientes que, constantemente, se renovam; com certeza, para a maior parte, porque o fatalismo de ter nascido nesse estranho e pequeno mundo, a necessidade de contacto com as multidões que aplaudem ou se mostram indiferentes, lhes «envenenam» o sangue. Infatigáveis, vão de terra em terra, de país em país. As «roulottes» variam com a fortuna: podem ser modestas ou dispor de conforto que inclui frigorífico e televisão.

Muito poucos, de qualquer modo, chegam ao fim de uma vida de trabalho, após calcorrearem as estradas do anonimato ou da fama, tendo amealhado o suficiente para o repouso que precede a morte.

O circo - que os arrastou, implacavelmente, para as encruzilhadas da instabilidade do dia de amanhã - não lhes oferece compensações de ordem material. As dificuldades, os problemas de toda espécie, aguardam-nos em cada viagem. Recusam-lhes a água, a luz, o local onde se instalem, às vezes os «oficiais de officios concorrentes» (mas com recintos de pedra e cal) manobram para os afastar, temerosos que os lucros diminuam.

Tudo aceitam, desde que os deixem actuar. Um exemplo? Na Costa de Caparica, a lona foi erguida ao lado da montureira onde se despejava o lixo (por sinal, a escassa cinquenta metros do centro daquela estância balnear...). «Mamaram no circo» e, por isso, se dispõem a todos os sacrifícios. Nas «roulettes», nascem, vivem e morrem. «Tenho cinquenta e seis anos e trabalho há cinquenta e três».

Pequenos ainda, os pais experimentam-lhes a vocação. Ginastas, saltadores, trapezistas, olímpicos, excêntricos, domadores, equilibristas. Não lhes contrariam as tendências, antes procuram desenvolver-lhas. Por dias e noites treinam. Absorventemente.

Ao cabo, não se arrependem. Dos perigos e da incomodidade das incertezas. Do tempo perdido e da vida nómada.

A compensação chega, quando as luzes dos projectores se acendem e a música rompe estridente. Quando o apresentador lhes grita o nome e o público os aplaude.

Quando as crianças riem ou, apenas, os seguem, apaixonadamente, com os olhos...

*Martinho Simões

A Pequena Raiz

É oportuno falar de África. Não das suas guerras ou dissidências. Mas do seu lado bom, do que um homem fez por si e, reflexamente, pelo seu país. Um Ajaua que não se importa que a tribo onde nasceu «more» no Malawi e em Moçambique.

O Dr. Hastings Banda, Chefe de Estado do Malawi, é exemplo – infelizmente raro – de governante africano inteligente e esclarecido, com a noção perfeita das responsabilidades que derivam dos superiores interesses do seu país.

Toda a sua vida, aliás, tem sido exemplar. Com a infância difícil, não se conformou perante os horizontes estreitos que lhe impunham na sua terra natal. Por isso, sem dinheiro, apenas com o fato que trazia vestido, empreendeu, durante um ano, uma custosíssima caminhada de mil e quinhentos quilómetros, através de florestas, em busca de emprego na África do Sul. Lá, trabalhou infatigavelmente, amealhando a importância necessária para emigrar. Foi para os Estados Unidos, onde se formou em Medicina. Quando chegou a Nova Iorque, levava duas libras no bolso.

Manteve-se, sendo professor e aluno. O único estudante de cor na Universidade de Chicago e, depois, na Faculdade de Medicina de Mecherey, no Tennessee, habituou-se a admirar Roosevelt e o seu «New Deal». Daí a sua invencível repugnância pelo comunismo e pela desumanidade dos seus objectivos.

Transferindo-se para a Grã-Bretanha, o Dr. Banda licenciou-se em Cirurgia na Universidade de Edimburgo. Após um estágio em Londres, fundou uma lucrativa clínica em Kilburn, que atendia cerca de quatro mil doentes.

Os fulgores do espírito criaram-lhe uma aura que atraiu outros estudantes africanos, que buscavam, junto dele, as lições da sensatez e o amparo do conselheiro bom e justo. Nkrumah e Kenyatta, entre muitos mais.

O amor à sua terra e à sua gente obrigou-o a abandonar um quotidiano calmo e confortável, para se lançar nas incertezas da política e na violência da luta contra a opressão. Um dia, já na Niassalândia, afirmou: «Sou um homem de dois mundos. Gosto muito da vida europeia, mas o povo da Inglaterra não precisava muito de mim, enquanto o povo daqui precisa». O governante definia-se, determinado aos maiores sacrifícios.

Como Chefe de Estado, o Dr. Hastings Banda não desmentiu os seus propósitos nem a confiança que os seus seguidores nele depositavam. O Malawi, situado no Centro-Leste africano, é um país interior que corre ao longo do lago Niassa e que confronta com a Zâmbia, a Tanzânia e Moçambique. Habitado por populações que ali se fixaram há dois mil anos, vive, principalmente, da agricultura. Sob o pulso firme do Dr. Banda, conquistou, a breve prazo, a segu-

rança do progresso e da estabilidade das instituições.

O Presidente sabe o que quer e o que convém à jovem nação. Intransigentemente, tem recusado alinhar em utópicas aspirações e nas aventurosas experiências que constituíram

lamentáveis desaires para tantos países de África. Por sua acção e dos seus colaboradores, a fome, o sofrimento e a doença foram combatidos, eficazmente, no Malawi. Uma só política é aceite pelo Dr. Banda: aquela que melhor serve os seus concidadãos. Provou-o numa declaração de inequívoca lealdade aos princípios de uma vida inteira, reprovando uma recomendação da O.U.A., segundo a qual o Malawi deveria abster-se de manter relações com a antiga província de Moçambique. Desassombradamente, o Dr. Banda repudiou a inqualificável interferência nos assuntos internos do seu país. Acrescentou que não poderia, nem queria, voltar as costas a territórios donde lhe vinham a compreensão, o estímulo e o auxílio indispensáveis ao desafogo do povo que o elegera como chefe.

Confirmou-o, em Lisboa, com presença de dois dos seus ministros, que vieram a Portugal em embaixada de amizade e para tratar de problemas de co-opeção económica que então interessavam aos dois países, nomeadamente a construção do caminho de ferro a ligar

Malawi ao porto moçambicano de Nacala.

O Dr. Banda é, de seu nome completo, Hastings Kamuzu Banda. Kamuzu significa «pequena raiz». O Presidente da República do Malawi provou que as pequenas raízes podem penetrar fundo na terra e dar flores e frutos.



Malawi ao porto moçambicano de Nacala.

O Dr. Banda é, de seu nome completo, Hastings Kamuzu Banda. Kamuzu significa «pequena raiz». O Presidente da República do Malawi provou que as pequenas raízes podem penetrar fundo na terra e dar flores e frutos.

Pastorinhos beatificados

Jacinta, Lúcia e Francisco foram os três videntes de Fátima.

A 13 de Maio de 1917, Nossa Senhora apareceu aos três pastorinhos de Fátima.

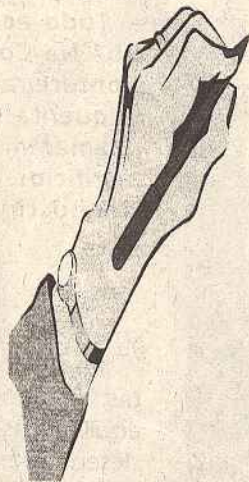
João Paulo II criou as condições para que a Congregação da Causa dos Santos, presidida pelo bispo português José Saraiva Martins, desse o «voto» favorável à beatificação dos videntes em Abril de 1981.

Em 1989, o papa João Paulo II, proclamou Jacinta e Francisco como «Veneráveis» e este foi o primeiro passo para se virem a tornar beatos e serem venerados pela igreja portuguesa.

Em 1997, foi comprovado que se tratara de um milagre, quando Maria Emília paralisada há 22 anos se levantou. Esta explicou que fora rezar aos pastorinhos (Francisco e Jacinta) e que aconteceu o milagre. Este milagre foi reconhecido por Roma.

Em 1999, a 28 de Junho, o Bispo português assina o decreto da beatificação das duas crianças. No dia 13 de Maio a presença do papa, João Paulo II, em Fátima, confirmou a credibilidade das aparições e a importância do milagre de Fátima para a Igreja Católica.

Catarina Lopes, Sandra Rosinha, Clube de Jornalismo



O nosso jornal recebe elogios

O professor Helder Jorge, que lecciona a disciplina de Inglês nesta escola, elogiou o nosso jornal. Segundo ele, aquele consegue superar alguns da região. Este meio de comunicação, sendo considerado escolar e, consequentemente, amador, demonstra já um certo grau de profissionalismo.

Como alunos de comunicação, colaboradores do jornal, não podemos deixar de agradecer ao professor, uma vez que, nos transmitiu a sua opinião de uma forma tão sincera.

12º F

Programa

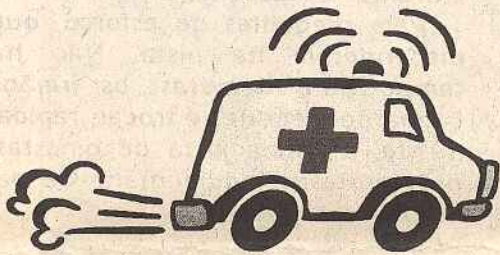
“Haja Saúde”

continuação da página 1

variadas. Por exemplo: a maioria dos jovens consome «shots», aparentemente uma bebida alcoólica, a um preço extremamente reduzido e acessível a todos, nomeadamente aos jovens. Os estabelecimentos continuam sem querer assumir a responsabilidade. Informações de como não cair na anorexia e truques para ultrapassar a doença e questões juvenis que conduzem a debates sobre questões específicas como: Devia ou não haver máquinas de preservativos nas escolas?

Mas ainda há mais. Para quem o desejar está aberto um «site para a juventude» e, quem tiver Internet pode receber em casa toda a informação sobre diversas acções culturais e educativas. Para isso, basta visitar o «site» do Instituto Português da Juventude, cujo endereço é: <http://www.Sejuventude.pt>. Também poderão enviar as inscrições para o programa «Férias Jovens», a frequentar em regime residencial nas Pousadas de Juventude e Unidades de Alojamento, onde terão acesso a várias actividades ligadas a desporto, multimédia, património entre outros. Para concorrer, os jovens têm de ter idade compreendida entre os 12 e os 17 anos.

Quem pretender receber mais informações ou ter acesso a toda a correspondência já enviada para a nossa Escola, pode contactar com um dos alunos que participaram nas reuniões realizadas na nossa escola (Delegados de Turma deste e do ano lectivo anterior), que tiveram como eu, acesso a



estas reuniões. Finalmente, a mensagem que vos deixo é que tenham cuidado com o que fazem, pensem duas vezes e, em caso de dúvida, conversem com alguém mais experiente ou conhecedor ou com colegas ou outros jovens que tenham mais informação sobre todos estes problemas que se nos podem deparar.

Cecília, 9ªA, Clube de Jornalismo

José Maria de Eça de Queiroz

continuação da página 1

forte carga poética e sensível.

Tanto como a sua actividade de romancista, o papel de Eça de Queirós na análise do mundo seu contemporâneo em folhetins e textos jornalísticos foi fundamental. Foi fundador e director da Revista de Portugal (1889-1892), colaborador de jornais nacionais e brasileiros.

A sua experiência do exílio, o seu espírito crítico, céptico e desencantado perante a época, permitiram-lhe levar a cabo uma análise mordaz da vida portuguesa (mas também europeia), que apesar de muitas vezes violenta, é o reverso de um amor intenso ao seu país. Conhecido, dentro e fora de Portugal, pela sua ironia, fina ou sarcástica, pelo seu comprazimento no retrato caricatural ou grotesco, pela mestria da sua arte narrativa, é tido por muitos como o maior prosador da literatura portuguesa.

*Sílvia Gomes, Clube de Jornalismo



Speakers' Corner

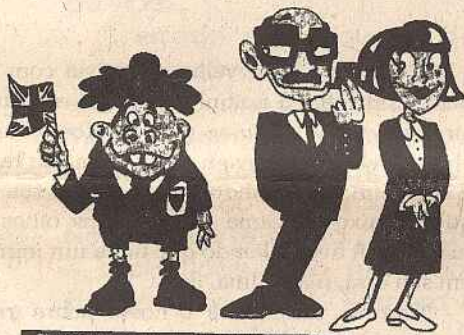


Britain vs America Children

Both British and American parents are proud of their children, but here the similarity ends.

American parents publicly admire their children and like to share their success with everyone, assuming that everyone else is interested. They change their children if they don't like them the way they are, by, for example, straightening their teeth or boosting their self-confidence by planning extra activities for them.

British parents think that too much praise would make their children overconfident. British parents are happy to accept their children as nature intended, even if it means their teeth look terrible.



The 'Brits' never mind what their kids look like.



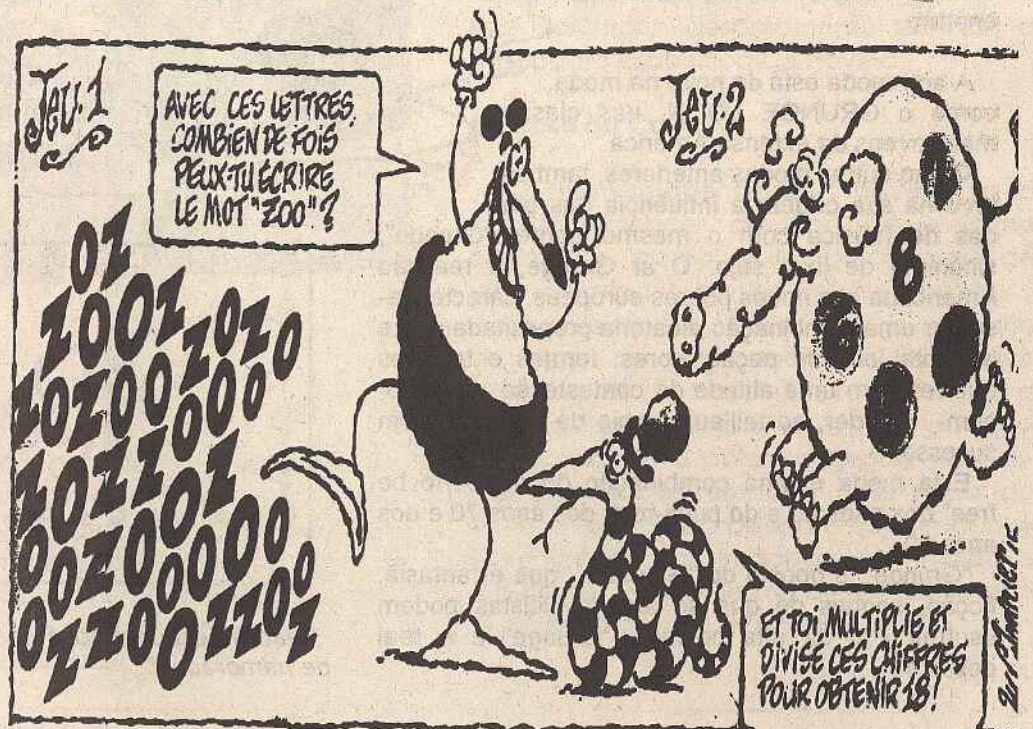
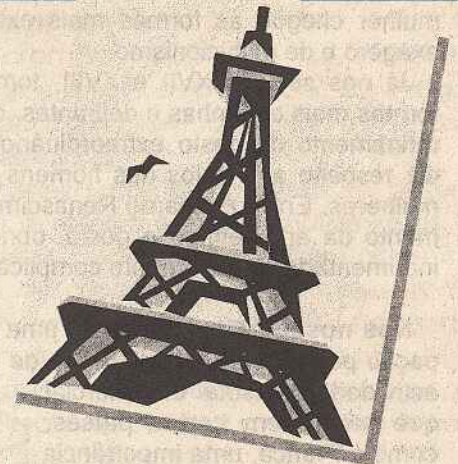
Le Petit Coin du Français

Les Déshérités

Eux qui ne sont pas libres,
Eux qui travaillent sans arrêt,
Eux qui non pas de droits,
Eux qui ne jouent jamais,
Eux qui n'ont pas de maison,
Eux qui ne son ni aimés, ni respectés,
Eux qui non rien,

Ce sont des enfants
Qui devraient tout avoir,
Comme toi,
Comme nous...

Les élèves de 8^oA



HISTÓRIA DA MODA

O vestuário surgiu com a necessidade de cobrir o corpo, consoante o clima. Naturalmente, em regiões de temperaturas elevadas, o homem usava "tecidos" vegetais, enquanto que, onde, habitualmente, dominava o frio,

recorreu a peles de animais.

Mas para embelezar o corpo, o vestuário tornou-se "insuficiente". Foi assim que nasceram os adornos (como as braceletes) e, depois, com o evoluir dos tempos, trajes mais ou menos complicados, não só nos tecidos, como também nas cores e no talhe.

De início a moda evoluiu de uma forma lenta. Muitos séculos passaram em que o homem experimentou diferentes modos de vestir, e os seus recursos técnicos eram ainda poucos para lhe permitir as evoluções e mudanças que mais tarde se vieram a verificar e que, no nosso tempo, atingiram uma verdadeira forma delirante. Ao longo dos séculos, e também de acordo com a região e os costumes, o homem foi vestindo diferentes tipos de trajes.

As classes sociais também condicionaram o traje: a nobreza trajava fatos bordados e de luxo, o clero trajava batinas longas, a burguesia trajava fatos simples feitos com tecidos de boa qualidade e o povo trajava fatos simples, de acordo com as diferentes ocupações do dia-a-dia e as diferentes regiões.

Na Europa pode constatar-se uma evolução desde o final da Idade Média. No século XIII, a moda sofreu uma grande transformação neste continente. As roupas tomam-se mais lisas e mais justas ao corpo. No século seguinte, o luxo tomou um grande incremento, criando-se toda a espécie de adorno, e no século XV, a indumentária da mulher chegou às formas mais extravagantes de exagero e de exibicionismo.

Já nos séculos XVII e XVIII, toma de novo as formas mais estranhas e delirantes, chegando a um refinamento de gosto extraordinário, tanto no que diz respeito aos trajes dos homens como aos das mulheres. Era a época do Renascimento e o incremento da arte refinou o gosto, obrigando a uma indumentária esteticamente complicada.

Nos nossos dias, a moda é uma preocupação permanente e uma forma de actividade industrial e comercial que atinge em certos países, como a França, uma importância enorme.

A anti-moda está de novo na moda, como o GRUNGE LOOK, nas classes mais jovens da extensa América.

Como outras modas anteriores, também teve na sua origem a influência das bandas de música com o mesmo nome, "Grunge", sinónimo de lixo, sujo. O ar Grunge, a reacção Americana aos novos pobres europeus, caracteriza-se por uma combinação aleatória propositadamente anti-total-look de peças, cores, formas e texturas que revelam uma atitude de contestação ao fatocom- -poder, ao tailleur-yuppie de carreiras com sucesso.

Esta moda é uma combinação do estilo "to be free" dos anos 60 e do punk-rock dos anos 70 e dos anos 90.

"Grunge", o oposto do "Glamour", que é fantasia, ficção, sonhos de que só alguns elitistas podem usufruir - o da alta costura. "Grunge" é o real possível.



O traje popular em Portugal Trajes de trabalho

Dentro dos trajes tradicionais, destacam-se os trajes de trabalho, que diferem, naturalmente, dos trajes domingueiros. Os homens usavam normalmente botas ou tamancos, calças, camisa de riscado ou flanela e uma boina ou chapéu. Quanto à mulher, por sua vez usava saia, blusa, avental, lenço ou chapéu e tamancos.

Trajes domingueiros ou de festa

Nos domingos ou dias de festa, as pessoas vestiam-se de maneira diferente dada a importância do dia.

Os homens trajavam calças, colete, camisa, casaco, gravata, chapéu, sapatos pretos, normalmente os fatos eram escuros contrastando com uma camisa clara.

As mulheres vestiam saias muito rodadas, blusa clara, xaile ou mantilha, meias rendadas, sapatos pretos. Geralmente, as blusas eram de seda ou algodão.

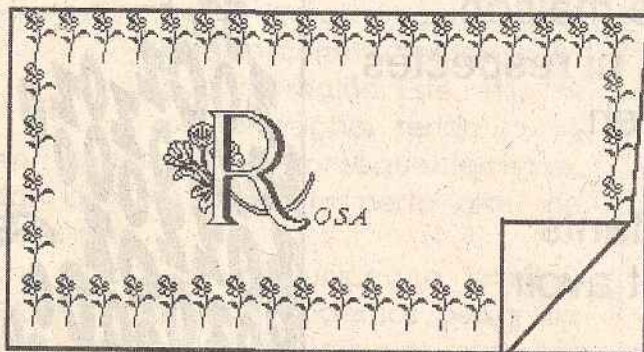
Nos trajes tradicionais há peças de vestuário que merecem o nosso destaque como, por exemplo, o xaile, o lenço e o avental.

XAILE: Este também varia de acordo com a ocasião. Os xaiiles para o trabalho são de lã.

Aos domingos, ou dias de festa, as pessoas usavam xaiiles de lã com fitas de seda ou de malha feitos à mão.

LENÇO: O lenço, uma peça que varia de acordo com o dia em que é usado, sendo de lã no inverno e de algodão no verão, nos dias de trabalho. Nos dias de festa ou domingueiros usavam-se lenços de seda ou lã fina.

AVENTAL: O avental é uma peça especialmente usada no trabalho. Este é de tecido barato porque apenas tem a função de proteger o vestuário. Os aventais eram de tecido estampado ou liso.



Padrão esquemático de um bordado para um "lenço de namorados"

LENDAS PORTUGUESAS

O Mendigo e a Fortuna

Com a sua sacola velha e esfarrapada às costas, andava um mendigo a pedir esmola pelas ruas, maldizendo a sua sorte e aqueles que um dia conseguiram a riqueza e arruinaram os pobres, construindo empresas ambiciosas.

Um dia a FORTUNA apareceu-lhe de repente e disse-lhe:

-Escuta: há muito que desejo ajudar-te. Chegou a ocasião. Achei uma grande quantidade de dinheiro. Abre a tua sacola; mas previno-te de que tudo o que cair no chão se transformará em pó. Tem cuidado! Não enchas muito o saco, pois está velho e com o peso pode romper-se.

O mendigo não podia estar mais contente!
-Estás satisfeito?-perguntou-lhe a FORTUNA.
-Ainda não...-respondeu o mendigo.
-Não se romperá a sacola?
-Não tenhas medo!-respondeu o mendigo.
-Já está cheia. Tem cuidado, olha que ela rebenta...

- Só mais um pouquinho!-pediu o mendigo.
Entretanto rompe-se a sacola, espalha-se o dinheiro e este fica reduzido a pó.

A FORTUNA desaparece, e o mendigo fica a olhar para o saco vazio e pobre como antes.

A Esperteza Da Velha

Era uma vez uma velha que vivia com um neto. Certo dia, à noitinha, quando estavam à lareira, a velha pediu ao neto que fosse buscar alguns ovos que estavam debaixo da sua cama. E ele assim fez. Quando voltou disse à sua avó que debaixo da cama estavam uns olhos reluzentes. A avó, sabendo que tinha um inimigo em sua casa, mas calma, disse:

- Netinho, vai chamar o nosso pobre irmão que envergonhado se recolheu na nossa casa. Chama-o para junto de nós e diz-lhe que se venha aquecer.

O neto assim fez. Quando o estranho homem se sentou, a velha observou que ele tinha uma faca no casaco. Ele comeu com eles e ficaram a conversar durante muito tempo. A certa altura a velha resolveu contar a história do seu marido, para se poder salvar. E disse para o homem:

- Vou-lhe contar a triste história do meu marido que morreu com uma doença numa perna. Era uma doença muito ruim, o meu marido sofria muito com ela. Cada vez que eu curava as feridas, já que esta doença causava muitos golpes, ele gritava:

- Ai, Jesus, que me querem matar!
O homem começou a ficar assustado e disse à velha para falar mais baixo, pois os vizinhos tinham visto a sua entrada e poderiam pensar que ele lhe queria fazer algum mal, ao que ela respondeu:

- Ai, não se preocupe. Os meus vizinhos já conhecem a história do meu marido.

Depois continuou falando mais alto:

-...depois foi piorando, piorando e gritava:

-Ai, Jesus, que me querem matar!

Por fim disse:
-...e foi adoecendo, adoecendo até que um dia, ao expirar disse tão alto, tão alto, que se ouviu na aldeia inteira: " Ai, Jesus, que me querem matar!".

Os vizinhos que passavam na rua ao ouvir isto correram logo para ver o que estava a acontecer

Bateram à porta e quando a velha a abriu, disse baixinho:

-Prendam-no que ele tem uma faca atrás das costas.

*Clube de Jornalismo

Os Géneros Literários

Que são o Conto e a Novela?

A distinção entre conto e novela é, por vezes, difícil de estabelecer. Não constitui, tão pouco, um problema de extensão: há contos mais extensos de que muitas novelas, tal como existem novelas mais extensas do que muitos romances. Os povos anglo-saxónicos, grandes cultores do género, incluem o conto e a novela na designação de *short-stories* – isto é, histórias curtas.

No romance, o destino dos personagens interessa mais do que o desenlace da intriga. Na novela, pelo contrário, a história é o eixo de tudo, surgindo as personagens mais como meios do que como fins, como «agentes» da história. Os leitores citam, com facilidade e prazer, os grandes personagens do romance: o avarento Grandet, de Balzac, a encantadora Natácha, de Tolstoi, o conselheiro Acácio, de Eça de Queirós, ou o João Semana, de Júlio Dinis. Nenhum leitor é, porém, capaz de citar de cor personagens de novela, embora saibam contar as histórias que, nessas mesmas novelas, os impressionaram ou lhes agradaram.

A novela distingue-se ainda do romance por menor complexidade. Não é tanto a vida (vasta e complexa) que interessa ao novelista, mas as boas histórias que ele tira da vida.

É errado supor que o conto é uma história mais curta do que a novela. Com efeito, o conto assemelha-se muitas vezes, mais ao poema do que à novela. Como o primeiro, é, frequentemente, um milagre de inspiração ou um prodígio de equilíbrio. Nele, o que se conta (intriga ou anedota) é suplantado pela sugestão provocada pelo que se conta, embora a regra nem sempre se verifique.

Vamos explicar melhor: o grande contista inglês Somerset Maugham escreveu o conto «o Sacristão», cuja chave está na última frase, que resolve a história ou anedota.

O grande cientista francês Guy de Maupassant é autor do conto «Uma noite de luan», onde não há propriamente história, pois é a atmosfera de poesia, a emanção de imponderabilidade, que constitui o essencial desta obra.

O conto é, portanto, um género ambíguo, pois tanto pode ser uma anedota realista como um poema em prosa.

Todavia, o conto moderno das escritoras inglesas Virgínia Wolf e Katherine Mansfield e dos escritores americanos William Saroyan e Sherwood Anderson (e, em Portugal, de Miguel Torga e de Branquinho da Fonseca) tende mais para a sugestão do poema em prosa do que para o anedótico da intriga.

Nuno de Sampaio

Alguns Contos e Novelas

«Novelas Do Minho»

de Camilo de Castelo Branco (Portugal)

Os enredos destas novelas são passionais, mas a descrição dos tipos populares aproximam-se da maneira realista, em voga no ano da publicação do livro, 1876.

Pelo seu talento de narrador, a fecundidade da sua produção e a riqueza da sua linguagem, Camilo é um dos génios da literatura portuguesa.

Acessibilidade: Fácil.

«Garden-Party»

de Katherine Mansfield (Inglaterra)

No conto de Katherine Mansfield, a subtilidade da análise psicológica e a sugestão da poesia têm mais importância do que a história. Entre realistas e poéticos, os contos desta autora são de grande beleza.

Existe tradução portuguesa.

Acessibilidade: Média.

«Contos»

de Somerset Maugham (Inglaterra)

Somerset Maugham é um admirável narrador de histórias. Os seus contos caracterizam-se quer pela intensidade dramática, quer pelo discreto humorismo, tipicamente britânico.

Existe tradução portuguesa.

Acessibilidade: Fácil.

«A bola de sebo – A casa Tellien»

de Guy de Maupassant (França)

Maupassant é um dos maiores contistas da literatura universal e, com Tchekov, o criador do conto como género maior. Aos dotes de psicólogo alia os de poeta.

Existe tradução portuguesa.

Acessibilidade: Fácil.



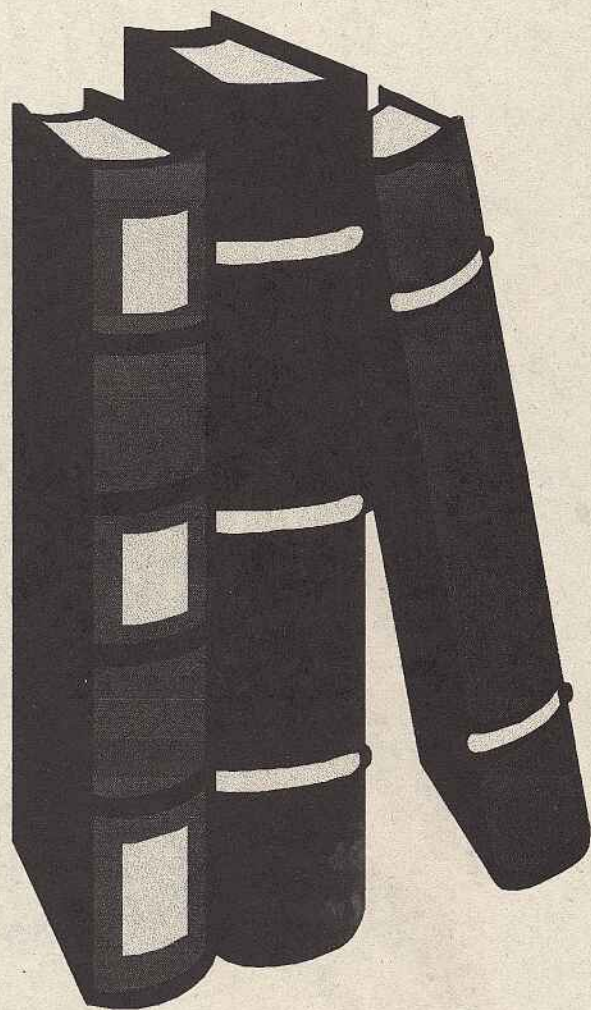
«A Cigarra»

de Tchekov (Rússia)

Tchekov é um grande narrador e, na literatura europeia, uma das primeiras figuras da tendência realista, que dominou a literatura na última metade do século XIX. As suas histórias são profundamente humanas.

Existe tradução portuguesa.

Acessibilidade: Fácil.



«Contos»

de Fialho de Almeida (Portugal)

O talento verbal de Fialho de Almeida é notável, como notável é o seu vigor a descrever ambientes e paisagens. É célebre a descrição da faina da ceifa numa tórrida manhã de estio. A obra de Fialho, rica e forte, embora desigual, é dominada pelo instinto e pela paixão. Alguns dos seus personagens têm grandeza épica.

Acessibilidade: Média.

COMO SE DEVEM LER CONTOS E NOVELAS

No caso da novela:

Reparar na habilidade do novelista preparar e a ligar as peripécias da intriga, a provocar o imprevisto, a criar o interesse pelo desenlace.

A maneira como a novela se desenvolve e se resolve constitui, muitas vezes, a sua beleza. Essa beleza também pode estar nas descrições: cenas de caçada de Tchekov ou a célebre narração da morte do lobo, por Camilo Castelo Branco.

Notar que o estilo da novela é, geralmente, mais directo que o romance é mais incisivo que o do conto.

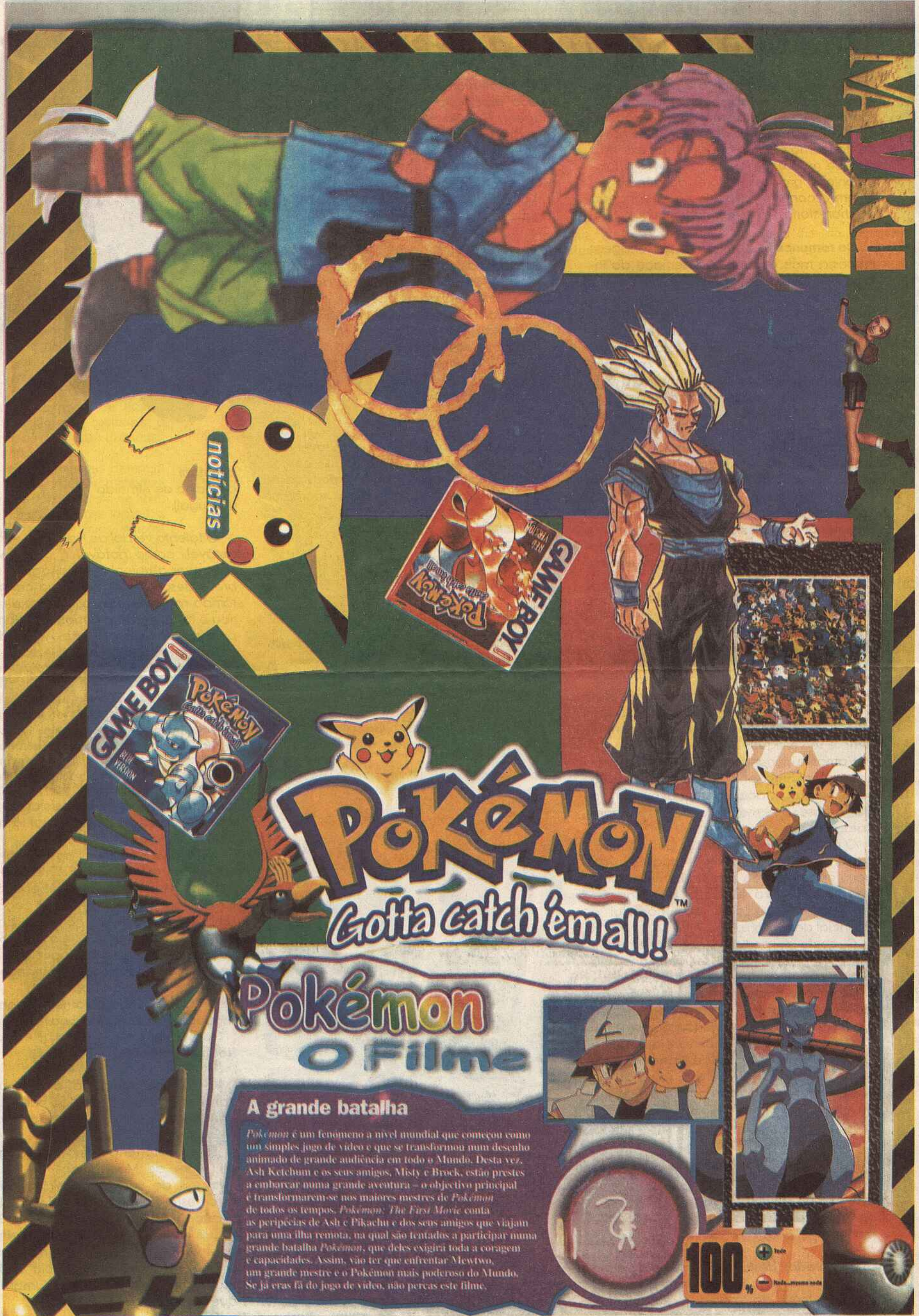
Esse voluntário despojamento constitui a linguagem específica da novela.

No caso do Conto:

O mesmo que para a novela, se o conto pertencer ao tipo de realismo anedótico, como as «Singularidades de uma rapariga loura», de Eça de Queirós.

Se o conto for poético (como a «Noite de Luan», de Maupassant, ou «O Suave Milagre», de Eça de Queirós), deverá o leitor esforçar-se por se elevar da descrição realista à poesia sugerida. Se conseguir deixar-se embalar pelo ritmo do conto – depois da poesia é no conto, que o ritmo tem mais importância – sentirá o mesmo enlevo, o mesmo deslumbramento, que na leitura de um poema.

MAVROU



Colaboração do nosso artista Nayru

Pokémon O Filme

A grande batalha

Pokémon é um fenômeno a nível mundial que começou como um simples jogo de vídeo e que se transformou num desenho animado de grande audiência em todo o Mundo. Desta vez, Ash Ketchum e os seus amigos, Misty e Brock, estão prestes a embarcar numa grande aventura - o objectivo principal é transformarem-se nos maiores mestres de *Pokémon* de todos os tempos. *Pokémon: The First Movie* conta as peripécias de Ash e Pikachu e dos seus amigos que viajam para uma ilha remota, na qual são tentados a participar numa grande batalha *Pokémon*, que deles exigirá toda a coragem e capacidades. Assim, vão ter que enfrentar Mewtwo, um grande mestre e o *Pokémon* mais poderoso do Mundo. Se já eras fã do jogo de vídeo, não percas este filme.

