

# crítica

n.º 2

editora e proprietária: eduarda dionísio / director: jorge silva melo / dezembro 1971 / preço: 7\$50

## ÓPERA

### “PEDRAS VIVAS” E “PEDRAS MORTAS”

Desde que em 1600 surgiu da «camerata fiorentina» a primeira obra a que pode chamar-se com propriedade ópera, o novo género músico-dramático conheceu enorme expansão em toda a Europa. Transpôs fronteiras, ganhou raízes noutros países e diversificou-se em diferentes tradições nacionais. E a sombra tutelar da tradição italiana, a cada passo renovada por uma portentosa dinastia de compositores dramáticos, embora persistisse na luta pela conservação da hegemonia inicial, não impediu o surto de outras tradições, que ganharam importância crescente: a francesa, a alemã, a russa...

Entre nós, a ópera começou a ter larga difusão no século XVIII, com uma verdadeira invasão do estilo, dos intérpretes e dos compositores italianos (nestes se incluindo os portugueses que como tal se definiam esteticamente). Não obstante algumas experiências com certa especificidade — v. g. a de António José da Silva — e a copiosa produção de Marco Portugal (leia-se Marcos Portugal) é impossível falar de uma tradição operática portuguesa. Desde então, temo-nos remetido quase sempre à cómoda posição de consumidores — consumidores, quando não de produtos *manufacturados* no estrangeiro, pelo menos de produtos *montados* em Portugal com material alheio.

A situação actual ressent-se disso mesmo: da ausência de uma tradição portuguesa e do peso da tradição italiana. No Teatro Nacional de S. Carlos a temporada oficial obedeceu durante anos ao esquema seguinte: duas ou três óperas alemãs, uma ou duas óperas francesas, uma ópera de autor português (por dever patriótico) e umas tantas óperas italianas (em maioria absoluta ou relativa). No Coliseu repete-se, em geral, o reportório italiano e francês que vai a S. Carlos. No Trindade decalca-se o esquema deste (excepto quanto ao reportório alemão, por impossibilidade técnica de o realizar).

Ter-se-ão feito algumas tentativas para pôr termo a essa passividade secular? Passando em revista as mais recentes, pomos de parte a *Acção Nacional da Ópera*, personi-

ficada na *acção* de quem lhe deu vida, na sua tripla qualidade de organizador, compositor e maestro: Ruy Coelho. Dela apenas ficou uma pomposa designação que, quando muito, terá influenciado outras pomposas designações...

Também deixamos de lado o extinto *Grupo Experimental de Ópera de Câmara*, financiado pela Gulbenkian, pois teve uma existência efémera.

Resta, portanto, a *Companhia Portuguesa*, criada há poucos anos no Trindade. Quando surgiu, foi saudada como uma tentativa séria para activar a ópera no nosso país. Os intérpretes-cantores passavam a ter oportunidade de desenvolver uma actividade regular, de adquirir o treino indispensável, e — esperava-se — abriam-se-lhes novas perspectivas de profissionalização e de aperfeiçoamento artístico. Era, sem dúvida, um importante passo em frente para quem, até então, se confinava a esporádicos papéis secundários na temporada oficial. Além disso, podia reflectir-se indirectamente (a longo prazo) no aumento dos alunos de canto e contribuir para alargar a base de recrutamento de novos artistas.

Tudo dependia, porém, da forma como funcionasse a Companhia Portuguesa. Bem pode dizer-se, agora, que tem funcionado da forma menos activa e criadora que se podia prever. Dois ou três êxitos muito relativos, dentro de uma linha tradicionalíssima, não constituíram experiências úteis no sentido em que o seriam se se integrassem num plano de estudo teórico e prático da música dramática, na diversidade das correntes estéticas em que ela se manifesta desde a sua origem até à actualidade. Com isto já estamos a insinuar que víamos a Companhia Portuguesa de Ópera como um organismo cultural vivo, e não propriamente como uma empresa decidida a concorrer com os grandes teatros líricos europeus (inclusive com o S. Carlos). No plano experimental, a sua actividade podia compreender também géneros operáticos pouco difundidos (ópera de câmara, ópera de fantoches, etc.). Importava criar entre nós os pressupostos indispensáveis

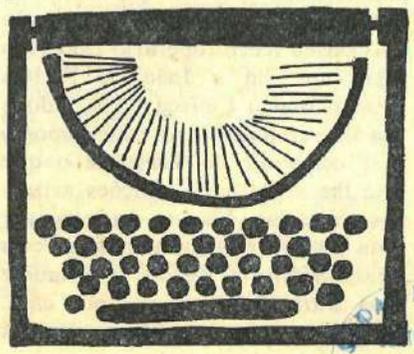
ao aparecimento de uma actividade adulta no campo da ópera: a) assimilação, por parte dos artistas da evolução histórica da dramaturgia musical; b) criação de condições práticas que lhes permitissem adquirir a necessária versatilidade e torná-los aptos a interpretar diferentes géneros e diferentes escolas; c) recuperação sistemática das antigas óperas portuguesas que vale a pena ressuscitar da poeira dos arquivos; d) estímulo aos compositores portugueses contemporâneos pondo à sua disposição destes um meio idóneo de sondar e revelar as suas predisposições músico-dramáticas; e) direcção artística competente, actualizada e multivalente (especializada nos diversos sectores: técnica vocal, preparação de actores, encenação, etc.).

Mas o Teatro da Trindade não se propõe nenhum dos objectivos indicados. Por falta de meios? Por deficiente perspectiva de quem o orienta? Por depender de uma entidade (FNAT — Ministério das Corporações) em cuja competência legal não cabe imediatamente o fomento da cultura e da educação nacionais? Um pouco por todas estas razões. Se há algum programa de acção, esse é — conforme já se tem ouvido afirmar — pôr a ópera ao alcance dos trabalhadores. Não vem agora ao caso analisar o espírito com que este propósito é enunciado, nem tão-pouco os efeitos práticos que dele pretendem tirar. No entanto, convém fazer ressaltar alguns aspectos que podem ajudar-nos a compreender os limites e os equívocos desse programa de acção.

Não se ignora que a ópera, apesar de ainda hoje ser dominada, em muitos países, por engrenagens restritivas e aristocratizantes, é, de entre os espectáculos musicais (referimo-nos à música séria, à arte musical propriamente dita), um dos mais populares, se não mesmo o mais popular. E é-o em mais do que um sentido: a) no plano da fruição, pois desde muito cedo foi compreendida e amada por públicos socialmente heterogéneos (a burguesia setecentista reivindicou-a à aristocracia e, posteriormente, as classes trabalhadoras reivindicaram-na à burguesia; b) no plano ideoló-

#### Neste número :

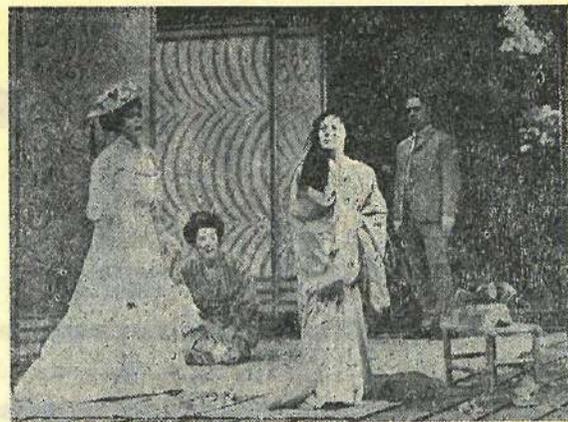
- ópera “pedras vivas” e “pedras mortas”
- ... “rodeado destas máscaras, destas setas” ...
- poemas inactuais
- curso de linguística geral
- agon agon agon
- calígula
- quem tem medo de virgínia woolf
- antologia filosófica
- estruturalismo
- a revolução imediata
- o último regimento da inquisição portuguesa
- entrevista com fernando lopes
- festival internacional de jazz de cascais
- grande dicionário de literatura portuguesa e de teoria literária
- dicionário do teatro português
- e assim se fazem as coisas
- um “tempo poético”
- a viagem
- sublinhados nossos



REC. 4  
BIBLIOTECA DE DOCUMENTAÇÃO  
26 DE ABRIL



# ÓPERA



gico, pois as suas manifestações mais representativas *et pour cause* respondem às solicitações das classes que, em cada época, são agentes da transformação revolucionária da sociedade. Dispensamo-nos de citar exemplos do passado que toda a gente bem conhece (apesar da rotina reaccionária, que se esforça por esvaziá-los de conteúdo) e mencionamos apenas, modernamente, a experiência Brecht-Weil, completamente desconhecida entre nós. De resto, não valeria a pena alongarmos-nos em exemplificações de casos concretos. Há um dado muito mais importante, à escala das grandes massas: e enorme expansão que a ópera ganhou em países como a União Soviética ou, até, a República Popular da China, aqui com características muito originais. Haverá melhor prova da vocação popular da ópera?

Esta curta divagação ajuda a situar-nos. É que, mesmo entre nós, nem sempre a ópera foi privilégio da aristocracia (nobiliárquica ou financeira). Pelo menos a partir de 1887, data da abertura do Coliseu, passou a haver em Lisboa uma vasta sala, onde a ópera ia ser posta ao alcance de um público democrático. E depois da reabertura do S. Carlos em 1940 (decorridos trinta anos de inactividade) foi ainda no Coliseu que se continuou a assegurar a fruição popular da ópera dado que àquele *Teatro Nacional* só tem acesso, por via da bilheteira ou por inerência de cargo, a alta burguesia. Com o tempo, formou-se no Coliseu um público de origem social bastante diversificada, que, posto em contacto durante anos e anos com os maiores nomes da arte musical, da ópera, do bailado, foi elevando cada vez mais o padrão das suas exigências estéticas. Hoje em dia, algo que vá ao Coliseu abaixo desse padrão, que é de bitola alta, tem como resposta a pateada.

E neste ponto já se começa a fazer alguma luz sobre o apregoado «programa de acção» do Trindade. É que o verdadeiro público democrático ou, se quisermos, o público *mais* democrático, formado no Coliseu (certo operário tipógrafo disse um dia a João de Freitas Branco que o Coliseu tinha sido a sua Universidade), não está disposto a ir *consumir* ao Trindade o que este lhe serve em condições artísticas precárias. Não se pode patear uma interpretação deficiente da *Missa Solene* e depois ir aplaudir uma *Butterfly* de trazer por casa. O público do pontapé-nas-costas

— fazamos-lhe justiça — não se vende pelos dourados e pelas alcatifas. Na verdade, a simples observação à vista desarmada (isto é, sem a ajuda de um inquérito) mostra que os frequentadores do Trindade pertencem, na sua maioria esmagada,

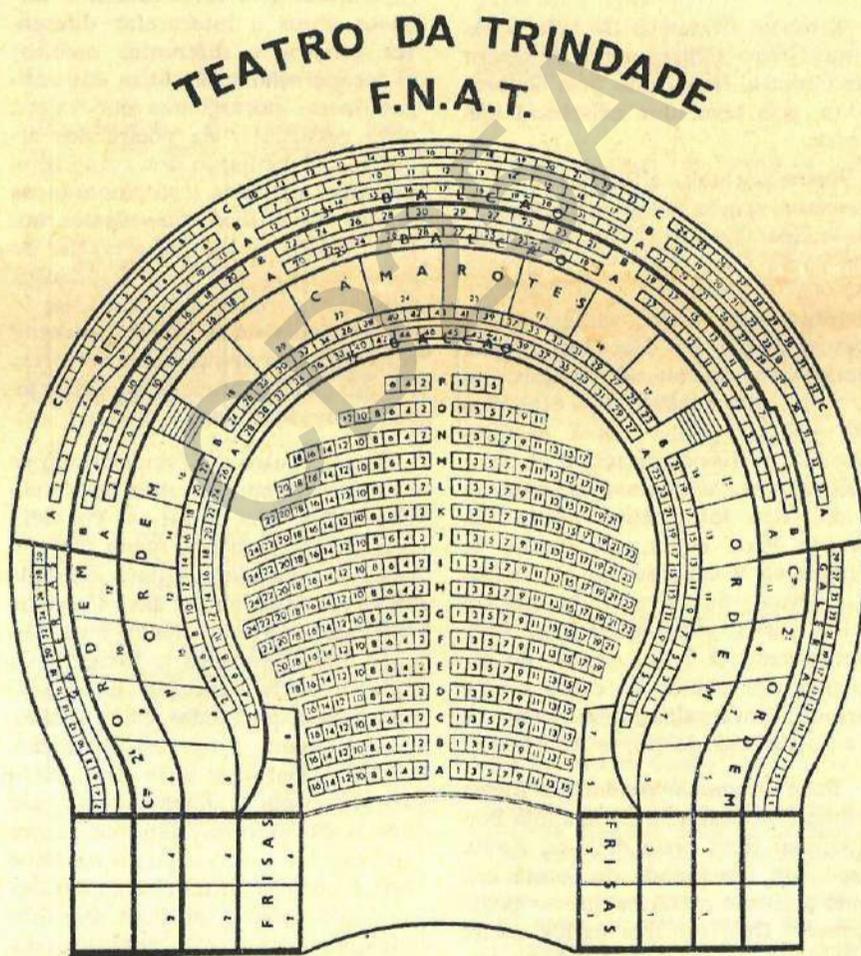
Até agora, limitámo-nos a fazer alusões marginais ao Teatro de S. Carlos, mas supomos ter dito já o suficiente quanto ao modo como ele actualmente se insere no nosso meio social. Devemos passar, sem transição, desse ponto para o exa-

de financiamentos oficiais avultados. Não há que pôr em causa os financiamentos mas antes os seus beneficiários. O que, na verdade, não pode admitir-se é que o Estado custeie uma instituição e restrinja ao mesmo tempo a sua utilização a uma minoria privilegiada, sem que daí derive outra vantagem que não seja o mero gozo desta. Impor-se-ia uma de duas soluções: a) aumento para o triplo ou mesmo para o quádruplo dos preços dos bilhetes (cada qual paga o luxo que julga merecer), de modo a obter saldos excedentários que possam aplicar-se, por exemplo, a todos ou a alguns objectivos acima enunciados para a Companhia Portuguesa; b) aumento dos financiamentos, multiplicação do número de espectáculos, diminuição dos preços dos bilhetes, normalização das condições de admissão e abertura do teatro ao povo. A segunda solução seria, evidentemente, a mais saudável, tanto mais que, a fazer-se uma reforma dessa natureza, poderia pôr-se termo a uma duplicação inútil: se a temporada de ópera do S. Carlos funciona de Janeiro a Abril e a do Trindade de Maio a Julho, se nem um nem outro têm orquestra própria, se o coro do primeiro serve no segundo, se os artistas do segundo completam os elencos do primeiro, porque é que a sede da ópera em Lisboa não há-de ser uma só — o S. Carlos?

Até que todas estas questões obtenham resposta, o esforço da actualização do reportório que está a ser levado a cabo pelo actual director do Teatro Nacional de S. Carlos, desde que assumiu essas funções há cerca de dois anos, perder-se-á totalmente ou quase totalmente como acção cultural relevante do ponto de vista social (o único ponto de vista que interessa). Nesse aspecto, a batalha mais imediata a travar é conseguir que *todas* as óperas montadas no S. Carlos sejam repetidas no Coliseu. Não vemos, para já, outra maneira de tirar proveito cultural dos tais 6000 contos que o Estado nelas investe.

Claro que uma equação mais profunda do problema da ópera em Portugal (aliás, circunscreve-se a Lisboa, como actividade regular) pressupõe a equação prévia de problemas mais vastos, de ordem económica, social, cultural e política.

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO



dora, a uma camada muito mais homogénea, que aparenta a ideologia típica de certos estratos reaccionários da classe média e da pequena burguesia. É a estes que o Trindade pode abrir as suas portas, como sucedâneo do S. Carlos: sucedâneo, bem entendido, não do ponto de vista estético ou cultural (das *pedras-vivas*), mas do ponto de vista do aparato faustoso (das *pedras-mortas*). (Como se vê, a pedagogia sergiana das *Cartas do Terceiro Homem* é aplicável a muita coisa.)

me das contas do Teatro, que é financiado através do Orçamento Geral do Estado: a despesa anual é da ordem dos 12000 contos e a receita anual consignada de 6000 contos. Esta verificação podia sugerir considerações de vária ordem (designadamente sobre o conteúdo da classe que intervém no conceito de Estado); contentemo-nos com reconhecer que os custos da ópera evoluíram muito desde o tempo de Pina Manique, a ponto de hoje em dia a manutenção de um teatro desses carecer necessariamente

1

Manuel Ferreira  
VOZ DE PRISÃO  
Editorial Inova, Porto, 1971

O primeiro aspecto que forçosamente alertará o leitor de *Voz de Prisão* é a sua linguagem. Que será crioulo ou não será, mas que se impõe como uma **deformação coerente** do português-padrão. A transcrição dos desvios fonéticos e sintácticos (**Bô pensâ que nôs patrice de Merca é tudo badio 'stúpido** — p. 35; **paquê** — p. 11), a frequente omissão de artigos (**se pal estava metido nessa encrenca de coisa de Governo** — p. 130), a formação de palavras por vários processos (ex.: **rapazotinho, a pela-manhã, esta detardezinha**), algum vocabulário (**trobia, cuscuz...**), alguns dos nomes próprios — e é importante que não sejam todos — (Joja, Lulucha, Pidrim) indicam-nos que estamos perante uma outra língua, ou melhor, perante a **transposição** de uma outra língua.

Assim é a fala de nha Joja. Assim se «promoveu» em língua literária uma língua falada que, tal como nos é apresentada, se aproxima um pouco do brasileiro: Aliás, lê-se na página 32: **Bô sabê, cabo-verdiano sempre teve manias de imitar brasileiro.**

Mas por vezes surge o português-padrão: nas citações de Rabelais, nas transcrições de jornais, de Fanon, etc. Em português, aparece a «teoria» e a «cultura». Diz-se: **Hora que gente papiã crioulo é crioulo, hora que gente papiã português é português** (p. 13) e **quando é crioulo é crioulo, quando é português deve-se falar um português bom, sim senhor...** (p. 16). Serão em português algumas das intervenções do narrador, quando muda de assunto ou de perspectiva, de ponto de vista. Mas por pouco tempo: o discurso do narrador está **contaminado** pelo crioulo: virão os diminutivos, as vogais fechadas, as aglutinações. É que há uma terceira «língua»: **Em casa de Brito Miranda fala-se crioulo, fala-se português, fala-se crioultuguês** (p. 68).

A oscilação permanente do crioultuguês, umas vezes **mais crioulo** e outras **mais português** está intimamente relacionada com a posição do narrador na obra, com os problemas de **ponto de vista** que este livro põe.

Repare-se por exemplo neste passo: **«Mastiga um bolinho. Leva o copo de vermute à boca, bebe o último trago, sente o pedaço de casca de limão a tocar-lhe os lábios, apetece-lhe trincá-lo / mas retira o copo logo depressa. Limão lembra-lhe laranja. Joja não pode com cheiro de laranja //, não suporto o cheiro de laranja ou de cebola ou de alho. Menina turdia no cinema estava atrás de mim um marujo. Ele tinha um cheiro mafe de bacalhau mais alho cru que gente não suportava.»** (p. 106).

Até /: um narrador fala em português de alguém (Joja) visto de fora.

De / até //: um narrador continua a falar em português de alguém (Joja) visto de fora; mas o «logo depressa» e a quase ausência de artigos lembram-nos o crioulo; o narrador diz o que se passa dentro dela.

De // até ao fim: desapareceu o narrador; **turdia** e **mafe** assinalam claramente que se trata de outra língua; Joja passa a ser uma 1.ª pessoa. A sua perspectiva vinga.

Há portanto em *Voz de Prisão* um narrador — diferente das outras personagens, dos cabo-verdianos, com outra cultura, com outra posição, com outros interesses: **aqui na frente dos meus livros, rodeado destas máscaras, destas setas (...) ouvindo os espíritos de Bellafonte** (p. 42). Distinto dos outros, a sua existência autoriza as referências a Mário Castrim ou Zé Gomes Ferreira; a Sartre ou a Fanon. É ele que escreve, que conduz a narrativa, comenta isso mesmo: **Encantado com aquela maneira de papiar de nha Joja, deixei um pouco na sombra Dona Juju** (p. 117). O narrador é muitas vezes um «observador», às vezes «espia»: é o «reporter» da festa em casa de B. Miranda que dá a

relação dos convivas. É o «entrevistador» de nha Joja nas primeiras páginas do livro, em que as falas de Joja são entrecortadas de perguntas. O narrador vê, interessa-se, pergunta para saber. Aproxima-se muito das personagens quando se refere a elas na segunda pessoa, dizendo **tu**, como fará com Joja, com Vitor, com Juju. Está então do lado delas, **quase vive com elas, está integrado nelas.**

O ponto de vista dominante não é assim o do narrador, mas o das personagens, ou seja o do cabo-verdiano que, vindo para o continente, vive como cabo-verdiano e se lembra cá, mais do que lá, de que é cabo-verdiano. Tem consciência que se inscreve num grupo étnico e social distinto, que se afasta do angolano e do moçambicano e que, por várias razões, se aproxima do brasileiro. São os «patricios»: vivendo em grupos fechados (**«gente de Cabo Verde é toda igual sim senhor»**), apesar das diferenças de classe), com uma língua própria (**«O senhor não conhece nha língua, eu conheço a sua — diria Joja a Mário Castrim»**), com uma cor própria (que ao narrador fará lembrar Gauguin), recordando constantemente a sua ilha.

Os «patricios» têm uma mentalidade e uns gostos próprios: encontram-se, conversam, contam histórias em que tudo é natural, comem boas coisas, gostam de bons perfumes, são pelas causas justas, acreditam que «espírito de outra pessoa se cangou no corpo dela» (p. 58), têm uma grande familiaridade com a morte, a **morte matada e a morte morrida.**

As falas, as descrições e as narrações estão cheias de pequenos pormenores concretos, de pequenas histórias, de opiniões do dia a dia, do bom senso do cabo-verdiano médio. Sobre tudo de nha Joja. É ela a personagem principal. É dela o ponto de vista que se prolonga por quase todo o romance.

Nha Joja: Uma cabo-verdiana que passou fome na sua terra, que lá montou um negóciozito de comidas, cujos filhos enriqueceram e a instalaram em Lisboa, que vai agora passar férias a Cabo Verde, que gosta de não fazer nada, de bem comer. É esperta, vê as coisas claramente, tem opiniões.

Isto vamos nós sabendo ao longo das suas intermináveis conversas. *Voz de Prisão* é uma sucessão de conversas, um ininterrupto discurso sem capítulos e com poucos parágrafos, em que o discurso directo se confunde com o discurso indirecto, em que as personagens mudam e as mesmas personagens mudam de sítio, de país, de preocupações sem muito mudarem de tom, nem de fala, nem de assunto. Sobre tudo, sem mudarem de situação: **visitam-se.**

Há a primeira visita, a casa de Nha Joja, até à página 35 aproximadamente. Há segunda visita, de nha Joja a casa do narrador, da página 42 à página 137, aproximadamente, na qual se inscreve a festa (outra visita) em casa de Brito Miranda, onde aparecem referidos, criticados e analisados muitos tipos (Gigi, Jô, Pidrim...). Depois da página 137, o ritmo e a acção precipitam-se. **Aí vais tu, Joja, rebolando, papiando, gesticulando...** O narrador dirá **tu** a Joja, falará no presente e no futuro de tudo o que passará depois de Joja ter saído de sua casa, da grande transformação de Joja até àquele fim em que **revolvem-te tudo, levam-te cartas e papéis e, ah nha irmom, aqueles homens dão-te voz de prisão** (p. 154).

Fim inesperado, precipitado, mas **anunciado** pela figura de Vitor (o seu conflito nas ruas, os problemas dos cabelos desfrizados), pela figura de Pidrim (a sua revolta, as histórias de tribunal) pelas citações sobre sociedades africanas e aculturação.

É, contribuindo para o seu interesse de linguagem e de construção, para o seu «valor literário», há isto: *Voz de Prisão* aparece como um livro muito **honesto**, de um tipo em que é difícil sê-lo: há uma escrita «moderna» sem falsidade, há terceiro mundo sem paternalismo, há esperança sem demagogia.

EDUARDA DIONÍSIO

POEMAS INACTUAIS — Raul de Carvalho  
— Coleção Poetas de Hoje — 113 págs. Portuguesa ed., Lisboa, 1971.

Todos os poemas deste livro (datados de 1955 a 1965), curtos e longos, «em verso» e «em prosa», manifestam uma unidade sem evolução nem viagem: a unidade de um lirismo que se limita a ser (no equívoco dizer de alguns) a «expressão de uma sensibilidade poética».

Trata-se de uma poesia confessional, presa do alibi de uma expressividade «sincera» e «comovida», limitando o seu jogo e o seu trabalho à acumulação dos seus sinais e processos mais típicos e codificados. Não é isto falar contra o lirismo, mas sim apontar os equívocos e os erros de uma «poesia» que se ignora como trabalho e moral de palavras e pretende apenas ser a «comunicação» de mais ou menos já ouvidos «tesouros de sensibilidade». Sem a força que já por vezes teve a sua poesia, este livro de Raul de Carvalho apresenta-nos uma discursividade «inocente» e degradada, perdendo-se ao nível dos «clichés» da sofreguidão de banalidades «expressivas».

Assim, notam-se como processos sintomaticamente recorrentes: a enumeração, o paralelismo de construção sintáctica (a anáfora mesmo), a inter-rogação, a exclamação, a interpelação de um Tu íntimo — processos utilizados como mais fáceis e típicos auxiliares de uma «retórica» dessorada da expressão confessional.

Essa força que se pode encontrar em poemas deste autor (como «Serenidade és Minha»), é neste livro reduzida a uma torrencialidade verbosa e invertida onde circulam: palavras com maiúsculas («Beleza», «Vida», «Mar», «Homem», «Artista», «Deus», «Amante»); palavras-tema (o amor, o ódio, o desespero, a morte, o corpo, a alma, a alegria) rodeadas pelos seus banalizados contextos por vezes frouxa e toscamente substituídos; adjectivos com lugar marcado ou inábilmente rebuscados; verbos insegura e sôfregamente acumulados numa busca inorgânica de «exprimir» a angústia, a ansiedade, o entusiasmo, o apelo. Quase sem transposição, a «dialética» dos sentimentos e dos anseios mantém-se pobremente ao nível das relações verbais do lugar-comum, por vezes inutilmente complicado; e a «sensibilidade» (de que já se falou a propósito da poesia de Raul de Carvalho) degrada-se aqui em sentimentalismo.

Todas estas concessões representam uma demissão que se nota exemplarmente em poemas onde um «certo» despojamento adjectivo e a força limpa e contida de uma enumeração, sem as ressonâncias do grito de alma, de repente se comprometem, cedendo-se à tentação do «cliché» e da imagem «expressiva» (ex. «Ad majorem Dei gloriam»).

M. G.

2

CURSO DE LINGUISTICA GERAL, de Ferdinand de Saussure, trad. José Vitor Adragão, Col. Universidade Moderna, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1971.

Hoje em dia, em Portugal, talvez em virtude de um velho hábito universitário que tende a fazer de Saussure o centro, o essencial de todo o ensino linguístico (bloqueando certos novos desenvolvimentos que só a custo começam a despontar), para muita gente, linguística = Saussure = «Cours de Linguistique Générale». Essa leitura, universitária e talvez não só, que faz de Saussure o centro da linguística actual, que pensa encontrar nele a formulação, se não a única, pelo menos a mais sólida, dos princípios básicos da linguística actual, é necessariamente viciada. De facto, a linguística, desde Saussure, realizou progressos decisivos na via duma formulação explícita dos seus problemas e métodos. Se alguns dos conceitos fundamentais do «Cours» são ainda os que subjazem a qualquer linguística, muitos outros foram, ou abandonados, ou radicalmente alterados, além dos brancos e vazios que se preencheram. Pode concluir-se daqui que, hoje em dia, só uma leitura do «Cours» é possível: uma leitura acompanhada de uma sua perspectivação em relação à história da linguística (entendida aqui como tentativa de integração de todo um processo de criação, desenvolvimento, reformulação, etc., de conceitos, num sistema coerente explicativo). Tanto mais que a leitura do «Curso» será agora, com a tradução portuguesa, possivelmente facultada a um público não univer-

sitário, que provavelmente tomará assim o seu primeiro contacto com a linguística.

É de lamentar, portanto, a falta, nesta tradução portuguesa, de um texto introdutório que situasse o «Curso de Linguística Geral» a) em relação à produção linguística da época em que foi escrito (reação contra os estudos diacrónicos então pre-valetentes, tentativa de definição de um novo objecto da linguística: a língua considerada sincronicamente como um sistema, etc.); este conjunto de relações permitiria mostrar, acentuando a ruptura de Saussure com a «gramática histórica», de que maneira este linguista pode ser considerado o fundador da linguística moderna; b) em relação ao posterior desenvolvimento da linguística até aos nossos dias, tentando mostrar, aqui, aquilo em que Saussure é, já, o nosso passado, e aquilo em que ele é ainda o nosso presente; c) finalmente, em relação a outras ciências que, ou tomaram como ponto de partida o modelo linguístico (a «antropologia cultural» de Levi-Strauss, a semiologia — da qual Saussure aliás se pode considerar o fundador, cf. pag. 43 —, etc.) ou o integraram, fazendo dele um uso fundamental (por exemplo, a psicanálise de Lacan). O «Curso de Linguística Geral» teve sem dúvida uma grande importância na criação destas novas ciências. É, no fundo, esta tentativa de *atualização* do «Curso» que falta à tradução portuguesa, e que lhe seria tão necessária, dado o contexto cultural linguístico português actual.

Queria apenas, para terminar, assinalar um ponto que me parece merecer certo realce, e que se relaciona com o que foi dito acima. É um problema que diz respeito ao par Fonética/Fonologia. Uma das preocupações de Saussure é o estudo fisiológico dos sons usados pelo falante de uma determinada língua (cap. VII da Introdução; Apêndice). Esse estudo, no «Cours», relewa da fala, e não da língua. Ora Saussure propõe como designação deste estudo um termo que, na linguística moderna, designa precisamente um conteúdo muito diferente (*fonologia*). O termo hoje em dia usado para designar o tipo de estudo desenvolvido no «Curso» é precisamente aquele que Saussure rejeita no início do cap. VII, pag. 69: *fonética*. A designação escolhida por Saussure, *fonologia*, denota na linguística moderna um conjunto de estudos que encaram os sons usados pelo falante enquanto esses sons têm uma determinada função na língua, e que não dizem respeito apenas às suas características físicas, tal como a actual fonética. Um estudo desse tipo não se encontra explicitamente no «Cours», e veio a ser desenvolvido essencialmente pelos linguistas do Círculo de Praga. Assim, também, quando Saussure fala de «fonema», deve hoje ler-se «fone», ou «unidade de fonação». A não menção desta informação (numa nota de roda-pé, por exemplo) é indesculpável (o facto de a versão francesa do «Cours» também nada dizer não pode ser invocado como razão), não só porque induz os leitores em erro acerca do verdadeiro significado actual dos conceitos «fonética» e «fonologia», mas também porque leva a uma contradição interna da tradução: de facto, na pag. 117, são propostos, em apêndice original à edição portuguesa, alfabetos *fonéticos*. O leitor não informado, depois de ler no corpo do texto, pag. 69: «A fisiologia dos sons é muitas vezes chamada «fonética» (...). Este termo parece-nos impróprio: substituímo-lo por fonologia», encontra-se de novo, e sem aviso, face ao adjetivo «fonético», anteriormente rejeitado pelo próprio autor, e não percebe muito bem... O próprio conteúdo do apêndice original fornecia portanto uma motivação adicional para explicar a não correspondência terminológica do «Curso» com a linguística actual, no que diz respeito ao par Fonética/Fonologia.

EDUARDO PAIVA RAPOSO

Grupo de Estudos de Linguística Teórica (GELT)

3

AGON \* AGON AGON de José Estêvão Sarpentes. Edição do Autor. Lisboa, 1971.

A — Três vezes Agon é nome de guerra.

Tripartição no título, legível a dois níveis:

1 — três diferentes tipos de textos reunidos (subversão da oposição «texto crítico» / «texto literário»? da oposição «texto acabado» / «rascunho-encontrado-na-gaveta-onde-se-andou-a-vasculhar»? da oposição «texto autónomo» / «texto-canevas»?);

2 — três códigos em utilização alternada (valor de infracção a nível de linguagem?)

Não vence Agon em tais pelejas.

B — A obra como todo.

1 — o afã de ver em livro a obra escrita leva a aglomerar «material-que-[francamente]-não-era-para-livro»;

# CALÍGULA

Três serão os erros monumentais que transformam o lamentável caso de *Calígula* de Jacques Sereys num caso exemplar: a ideia de encenação, a ideia da função da encenação, a ideia de teatro português. Três erros, um só: Incapacidade teatral.

Vejamos.

1. A custa de quantos disparates se faz uma ideia nova, não sei. De muitos deve ser, e certo é que muitos são os que ela provoca. A ideia de *encenação* (não tão nova, mas mais nova do que se diz) veio colocar no seu devido pé algumas das forças dominantes do espectáculo. Quantos disparates se não fazem à sua custa, quantas as acepções erradas que se têm? Interessante seria elaborar um glossário em que se registassem os diferentes «aproveitamentos» da palavra. Por ex.: *encenar*, tratar do cenário; outro: *encenar*, ter uma ideia em moda e aplicá-la; outra ainda: *encenar*, exprimir-se; mais: *encenar*, alterar o texto ou *encenar*, adaptar.

Tudo isto tem, de um modo ou outro, a ver com o espectáculo inaugural da temporada 71/72 da Companhia do Teatro Nacional. O *encenador* teve uma ideia e fez um cenário. No cenário, três níveis de significação que se interligam: o circo, a Roma Imperial, o próprio Teatro da Trindade. Roma, Isso vem na obra de Camus. O circo: o encenador teve uma ideia (em moda, veja-se Savary, Mnouchkine, Brook, Fellini, a Incredible String Band...) que

aplica: a vida é um circo e *Calígula* fala da vida; logo... A ideia é aplicada à peça. Acontece que, na obra, a linguagem se liga a três, quatro concepções teatrais (Hugo, o Shakespeare da tradição francesa, Giraudoux talvez, as ideias então correntes de Teatro Popular). Mas nada na escrita da peça tem a ver com o circo. O cenário não rima com os elementos da obra, e sobretudo o encenador não sabe como o fazer rimar. O circo está lá para o espectador receber a metáfora, — não a da peça, mas a do próprio cenário — esgota-se em si mesmo. Raras vezes o espectáculo irá declinar os pressupostos do cenário, (irá coincidir com a «ideia»), os elementos do circo aparecem aqui e ali, as marcações — em triângulo e suas variações — terão a ver com o teatro naturalista sim, mas não com o circo. Por vezes (ex.: a cela) Sereys tem de anular o cenário para que a acção possa caber no palco. Mas há ocasiões em que o cenário entra no espectáculo: através de figuras como a do equilibrista (Varela Silva). Mas nem os actores nem Sereys são capazes de sustentar a metáfora: o dispositivo cénico que suportará a personagem de Varela Silva só funcionará *uma vez* (a custo e com ajuda, o actor subirá a escada de corda). Ou através de ideias como as várias metamorfoses de Calígula: e uma cena virá em que Calígula é Hitler, outra, palhaço pobre. Se se tratasse de uma encenação cuidada em que isto acontecesse, a crítica (a dúvida) seria esta:

## QUEM TEM M

QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF? de Edward Albee. Encenação de João Vieira. Cenários de Paulo Guilherme. Com Jacinto Ramos, Glória de Matos, Mário Pereira, Elisa Lisboa. Produção de Vasco Morgado. TEATRO MONUMENTAL.

Já se disse: a encenação de «Virginia Woolf» é uma encenação escorreita, limpa, fluente. Como se encena Albee sem ser mobilando um cenário mais ou menos «parecido» e pondo lá dentro os actores necessários? E, no entanto a encenação de João Vieira, se bem que «escorreita, limpa e fluente», é uma **encenação insuficiente**. Executadas as rubricas do texto (e as indicações que acompanham os direitos de autor), metade estará (e está) feito, mas que ficou por fazer?

Ficou um palco por trabalhar. João Vieira encheu um palco de cenário, deixando como área de representação apenas o correr da boca de cena; utiliza a largura do palco; cinge-se à boca de cena para resolver todos os problemas do espectáculo. Este desaproveitamento da profundidade vem evidentemente enfraquecer o conflito dramático. Por vezes, as necessidades da peça acabam por fazer estalar esta opção cenográfica: é o que acontece no princípio do Acto II em que o truque do projector acaba por ser a única (e muito má) solução possível. As marcações são de uma grande pobreza: perdem, assim, a sua função significativa. Uma vez, a marcação em linha vem afectar muito gravemente a força do conflito (exemplo: cena das flores). Outras ainda, é necessário recorrer a soluções erradas para sair do círculo viciado em que se cai: é o caso do «All right. Our son. Our son was born in a September night» de Martha (Acto III) em que a marcação errada (boca de cena, direcção público, olhar primeiro balcão) vem faltar a



não se estaria a desdenhar a construção linear e progressiva do texto em favor de uma espectacular superficialidade? Tal como está a crítica (a certeza) será esta: trata-se de uma série de baratas imagens («o político é um equilibrista», «o rei um palhaço pobre», «o estado uma jaula» etc.) que, não podendo relacionar-se entre si e com a linha «exemplar» do texto se acumulam inútilmente, confusamente, sem que haja qualquer sentido que daí advenha. A terceira referência do cenário é o próprio Teatro da Trindade. A ideia é esta: tudo o que se passa no palco passa-se naquele teatro. É claro que nada disto provocará qualquer relação com o resto do espectáculo. Nenhuma marcação será feita para rimar com isto. Essa forma não terá variações. O menos que posso dizer: já sabia.

2. Tudo isto porque se entende como encenação qualquer coisa que estará entre «reformular», «refazer» e «remendar». Ou seja: porque encenação não é a construção total de um espectáculo (desse modo Mariana Rey Montelro poderá declarar-se «deslumbrada com o trabalho de Sereys quer sob o ponto de vista da encenação, quer quanto à direcção de actores»). Ou seja encenar não é tratar das formas teatrais em que existe um determinado texto mas revelar-lhe um suposto «conteúdo», tornar directo (chamam-lhe «actual», mas é a mesma coisa) aquilo que se supõe que o autor quererá (e não foi capaz de) «expressar». Nenhum respeito pela forma como o texto existe, nenhum respeito pela apresentação do desenvolvimento. A vida é um circo, Calígula fala da «vida», logo o cenário poderá ser um circo, o que é «moderno». Que fica da peça? Não o drama, mas a imagem fixa, bruta e não raciocinada (encenada) que «primeiro acudiu» ao encenador. Nada do seu trabalho terá a ver com os actores. Abandonados, dilacerados entre o que sabem fazer e o

resto que vêm no palco, os actores do Teatro Nacional ofereceram uma das mais pungentes representações de que me lembro. Ninguém representava ao mesmo nível — no mesmo estilo sequer — ninguém representava como o cenário — a «encenação», supõe-se — o queria. O caso mais dramático será o de José de Castro. Perdido numa inadmissível concepção da personagem — a de Sereys — José de Castro faz o que sabe: constrói a personagem psicologicamente. O que desde já encontraria numerosos impasses na própria escrita da peça; o que, ainda por cima, nada tem a ver com o espectáculo. Mas o dramático do caso de José de Castro é que tudo o que faz — o que quer fazer, o que faz a mais ou o que mal pode fazer — é de uma grande qualidade. Ele tem, por exemplo, uma fixação de olhar que poucos ou nenhuns comediantes portugueses terão, uma ideia da frase que, ligada a pressupostos psicológicos, é de uma rigorosa exactidão, uma meticolosa atenção aos seus próprios meios expressivos. Que se pode dizer de um encenador que deixa um actor como José de Castro errar assim? Que multas se lhe podem exigir?

3. Que tem tudo isto a ver com as necessidades do teatro português, com o muito que é preciso fazer, com as bases sólidas de que precisamos para poder partir para um verdadeiro teatro? Sereys não voltará talvez, a companhia deve a estas horas ter já admitido o seu grave erro: convidar um encenador cujo currículo não ultrapassa o nível de um «Aiglon» no Chatelet ou de um «Vison Voador». Terá servido de lição? A senora pateada da primeira noite, a curtíssima carreira da peça terão servido de exemplo? Se isso fosse verdade, a triste história deste espectáculo poderia ter outras cores. Mas terá?

JORGE SILVA MELO

## EDO DE VIRGÍNIA WOOLF?

raiz do conflito (a frase **tem de existir** para George). Ficou um palco por trabalhar, ficou um texto por pensar.

Ficaram actores por trabalhar. Um erro inicial na distribuição de actores: o fascínio que «Quem Tem Medo» terá virá muito do facto de ser um quarteto dos quatro empregos fundamentais — soprano, tenor, contralto, barítono; «dama coquette», «dama central», «centro dramático», «galã». A perfeição do jogo dos quatro empregos será uma das coisas mais interessantes da obra: uma coisa a obedecer num espectáculo. Ora, Jacinto Ramos não pode ser o George de Mário Pereira e vice-versa. Não se trata apenas da diferença de idade, trata-se acima de tudo de um contraste de registos que desta forma não corresponde ao jogo da peça. O que acaba por vir truncar a relação do texto, por vir alterar o sentido.

Mas onde os actores «ficaram por trabalhar» foi nisto: não sendo actores do «Método» — que, portanto, encontrariam as motivações da obra nas suas próprias motivações — é necessário que eles encontrem no espectáculo as motivações externas do seu jogo. Ora João Vieira, talvez por inexperience, não soube encontrar a relação dos seus actores com o palco, não os soube relacionar com os objectos, não soube descobrir nas linhas do seu espectáculo os pontos de energia. Alinhados à boca de cena, os actores tendem a perder-se na representação, a fechar-se no público (e não na peça), a perder da ideia a «quarta parede». Elisa Lisboa ressentia-se disso (e de tentar representar mais Sandy Dennis do que Honey). A sua representação (dificultada por um figurino totalmente despropositado) acaba por não ter motor, razão ou objecto. Tudo o que faz é imediatamente artificial — num teatro que tem a artificialidade num

lugar muito bem definido. Jacinto Ramos será o actor que menos se ressentia — não só o seu papel exige uma menor relação com o exterior, como o actor tem sempre uma grande dificuldade em estabelecer essa relação com os objectos — veja-se a cena das flores e a sua definição de gestos. A sua interpretação coincide totalmente com a encenação: linearidade, fluência, correcção; falta de sentido do palco. Mário Pereira — que dificilmente poderia representar o Nick de Albee — constrói uma personagem «verosímil» (não é o que interessa?). A sua representação coloca-se a um nível de correcção não muito comum (boa definição de gestos, boa construção das «bases» psicológicas), pena é que esteja «no papel errado».

E há Glória de Matos. Uma actriz que fala a sério: as palavras vêm na verdade marcadas por um intenção, por uma «representação», os gestos estão medidos na personagem, as passagens de tom são feitas em cena (sem hiatos). Glória de Matos **representa**. E que bom é. Primeiro: porque raramente actrices fora do «Método» conseguem representar personagens do «Método». Segundo: porque muito raramente se representa aqui com a capacidade teatral que Glória de Matos tem. E, no entanto, a sua (notável) representação «ficou por trabalhar»: ressentia-se da pouca «sensibilidade teatral» do encenador. Que a não soube limar, provocar, motivar cênicamente. (É ver como Glória ganha quando tem **coisas** para fazer).

Um mau espectáculo com uma grande actriz? Não: um espectáculo esconreito, limpo, fluente. Pouco trabalhado, pouco pensado. E um nível de representação aceitável. Com uma grande actriz.

JORGE SILVA MELO

## RECORTE e envie-nos colado num simples postal com a indicação do seu nome e morada

Desejo que me abram ficha no vosso serviço de Documentação e Orientação Bibliográfica, a fim de receber periodicamente boletins de novidades e listas das seguintes matérias: (Sublinhe o que lhe interessa)

ARTE  
ANTROPOLOGIA  
DIREITO  
ECONOMIA  
FILOSOFIA  
GEOGRAFIA  
HISTÓRIA  
POLÍTICA  
SOCIOLOGIA  
TERCEIRO MUNDO  
LÍNGUAS CLÁSSICAS  
FILOLOGIA  
LINGUÍSTICA  
LITERATURA  
TEATRO  
PSICOLOGIA  
PSIQUIATRIA  
MEDICINA  
CIÊNCIAS PURAS  
CIÊNCIAS APLICADAS

## à LIVRARIA ULMEIRO

Av. do Uruguai, 13-A — Lisboa 4  
(Telef. 70 75 44)

a) publicar agora «Comme dans un miroir» talvez não seja muito interessante (malgré le titre); como «composition» para concurso Hachette-Larousse a *mostrar* a filiação cultural francesa está certo (pena não ter lido *Les Faux Monnayeurs*, mas confessar já é bom);

b) «Pour moi... et contre tout manichéisme» funciona muito bem como comovida carta que do amigo (amado) esperamos; encontrá-la assim no livro faz-nos sentir intronados, como num cruzamento de linhas que seja mesmo accidental;

c) as «Notes for a course on the history of the contemporary theatre», sim senhor, dão vontade de ver como esse programa ia ser dado; se pudesse, inscrevia-me (lê-lo assim não avança grande coisa);

2 — aos textos que se podiam chamar «para espectáculo» não lhes adianta nada estarem aqui impressos; o *dance drama* «The death of the beloved son» é talvez de todos os que mais valeria a pena ver e ouvir no palco, mas feito por quem soubesse (e pudesse) transpor em termos de linguagem dramática os valores de utilização de uma mitologia «fingida», perfilada a fazer ritual cerimónia;

3 — a poetry é do Pessoa que fala mas para quem aponta é para o Prévert.

C — À guisa de *tenho dito*.

Por que é que se chama a este livro *Agon Agon Agon*? (Quais são as frentes para «combate» em obra tão ordeira e tão pacata?) Why? Pourquoi? Porquê?

J. A. O. M.

(\*) *Agon*, transcrição em caracteres latinos de um vocábulo grego que significa «combate».

4

Raul Rêgo (Introdução e actualização). O ÚLTIMO REGIMENTO DA INQUISIÇÃO PORTUGUESA, 236 págs., Edições Excelsior, Lisboa, 1971.

Raul Rêgo que recentemente publicou o processo de Damião de Góis na Inquisição, continua a escavar o mesmo filão — de esterco e de ouro — apresentando-nos agora o regimento pombalino do Santo Ofício, precedido por uma curta introdução em que sumaria os anteriores diplomas reguladores daquela instituição e respectivas edições.

Por trás da segura processual que caracteriza o regimento, o leitor cedo descobre o que ele significava para os que lhe estavam submetidos. Este édito pombalino, contudo, marcou um progresso em relação às normas anteriores: no preâmbulo, o Cardeal Cunha faz a crítica, em nome dos «direitos natural e divino» de anteriores disposições que negavam aos réus o conhecimento dos acusadores e das acusações, que os condenavam à escuridão (física), que permitiam a condenação com base no depoimento duma só testemunha, que permitiam a utilização da tortura como método para obter confissões. A republicação deste interessante documento, para lá de permitir ao leitor não especialista efectuar úteis comparações e alargar a sua esfera de informação, tem ainda o mérito de constituir mais um passo na utilização das fontes inquisitórias. A polémica que Révah e António José Saraiva mantiveram há alguns meses — e durante alguns meses — no «Diário de Lisboa» terá permitido concluir que a Inquisição coligiu — pelos métodos que se sabe — uma massa de informação considerável, necessária para o estudo da própria Inquisição e muito útil para a análise da história social portuguesa. Essa massa está em larga medida por estudar, é reduzido o número de processos publicados e a margem de divergência na interpretação do Santo Ofício é tão larga que o estudo daquelas fontes permitirá, por certo reduzi-la.

Para lá do seu valor intrínseco, a publicação, agora, deste regimento manifesta um interesse louvável por um dos mais importantes aspectos da história social e cultural portuguesa — interesse que desejáramos contínuo e alargado.

L. S. M.

5

**ESTRUTURALISMO — (1) CIÊNCIAS DA LINGUAGEM E CIÊNCIAS HUMANAS** de Victor Leduc, O. Revault d'Allones, E. Bottigelli, Jean Deprun, René Zazzo, F. Cresson, A. Culfoli, Henri Lefebvre, André Martinet. (2) **SISTEMA E LIBERDADE — ESTRUTURA SOCIAL E HISTÓRICA** de Ernest Labrousse, Lucien Goldmann, Albert Soboul, Y Galfret, G. Canguillem, E. Kahane, N. Mouloud, François Châtelet, Michel Dufrenne. Tradução de Marla do Carmo Ravara Cary. Editorial Presença, Lisboa, 1971.

Estes dois volumes subordinados ao tema genérico do *Estruturalismo* são a tradução portuguesa de «Structuralisme et Marxisme» publicados na colecção 10/18 por um preço que deve ser metade do preço português. Acrescenta-se desde já que ambas as edições são más: nem uma nem outra contém um índice de assuntos ou de nomes citados — na portuguesa, o índice não permite relacionar os autores com as matérias e, na transcrição dos debates, o nome de autor de cada fala foi composto em tipo idêntico ao do discurso, o que dificulta a compreensão. Como se depreende facilmente do grande número de autores reunidos, estes volumes apresentam materiais vários: um ensaio de R. d'Allones sobre Michel Foucault, um outro de Bottigelli sobre Althusser, um pequeno estudo de Jean Deprun sobre a teoria do conhecimento (e a noção de «prática teórica») de Althusser e quatro colóquios sobre problemas «estruturalistas» — ciências da linguagem e ciências humanas,

estrutura social e história, objectividade e historicidade do pensamento científico, e, por fim, sistema social e liberdade.

Os artigos e debates assim antologados têm vários pontos comuns: todos foram publicados na revista «Raison Présente», «em 1967-68, no mais forte da vaga estruturalista», como diz V. Leduc no prefácio — e, como também diz Leduc, o seu objectivo era evitar que se produzisse uma deslocação da metodologia científica (estruturalista) para uma nova ideologia (estruturalista), que se realizasse uma conjugação entre o marxismo e o estruturalismo sob o signo do anti-humanismo.

Publicados num momento que era, em França, de viva polémica, organizados com um objectivo polémico — mostrar que o idealismo e o estruturalismo se coligavam contra o verdadeiro marxismo, herdeiro do racionalismo humanista —, estes estudos, lidos em ambiente mais calmo, ressentem-se da pressa e do furor. A representação «estruturalista» é fraca e, sobretudo nos debates, procurou-se mais alcançar vitórias tácticas — coroadas por aplausos mais ou menos frequentes — do que separar o que, no estruturalismo, são aquisições científicas do que é, apenas, a ressurreição, com palavras novas, de problemas filosóficos velhos — embora actuais — no centro dos quais estará o do movimento.

O que não significa que a leitura dos factos desta nova cruzada não seja interessante: a agressividade de R. d'Allones põe problemas reais, a moderação de Bottigelli é mais destrutiva do que parece, Deprun começa a pôr o problema do espirozismo de Althusser, H. Lefebvre tem algumas ideias no meio de muitos Insultos, Martinet sintetiza, Soboul avança uma curiosa identificação entre estruturalismo e causalidade exogena em história, Châtelet faz uma defesa — infelizmente breve — do método estruturalista. Estes exemplos mostram que, apesar dos três anos de atraso e da diferença do clima, o livro agora editado em português fornece matéria importante para quem queira continuar a pensar os problemas da metodologia científica (de ciências sociais sobretudo).

L. S. M.

6

Marx-Engels, **ANTOLOGIA FILOSÓFICA**, 213 págs., tradução de Isabel Vale, Fernando Guerreiro, António Reis e António Melo. Colecção Clássicos de Bolso. Editorial Estampa, Lisboa, 1971.

Meia dúzia de anos passados sobre a publicação do «Pour Marx», a organização de qualquer antologia de textos de Marx e Engels obriga ao funcionamento dum certo número de «questões prévias». Se a antologia em causa quiser chamar-se uma «antologia filosófica», essas «questões prévias» complicam-se consideravelmente. Na conjuntura ideológica em que, apesar de tudo, também nós vamos vivendo, o silêncio não elimina problemas destes — resolve-os no pior sentido, pela pior forma.

A «antologia filosófica» que a Estampa agora nos dá, desacompanhada de qualquer explicação sobre o critério seguido na sua elaboração e reunindo textos que vão de «A Sagrada Família» a «O Capital», vale assim como a reafirmação implícita, pura e simples, dum Marx *sem corte* e duma *filosofia* qualquer que seja o seu estatuto e a sua função, também *sem corte* marxista. Num momento em que os espécimes mais variados da literatura marxista e marxisante começam a pulular enérgicamente entre nós, não é este o tipo de intervenção ideológica e editorial — o que «esquece» os problemas mais interessadamente trabalhados nos últimos anos — que pode contribuir para o esclarecimento de posições. E fala-se em intervenção editorial, dado o nível e o programa a que a «Estampa» habituou os seus leitores. Como circunstância agravante, refira-se que nem mesmo se ficam a conhecer, por esta edição, os organizadores da antologia, as fontes utilizadas pelos tradutores, ou mesmo a origem precisa das citações.

Na França, na Itália, mesmo na Espanha, a edição duma antologia assim concebida seria uma perfeita inutilidade.

A. C.

7

Jean François Revel, **A REVOLUÇÃO IMEDIATA**, tradução portuguesa de «Ni Marx ni Jésus», 323 páginas, Col. Documentos de Todos os Tempos, Livraria Bertrand ed., Lisboa, 1971.

O Autor deste livro é, a um tempo, o panfleto simplista que destruiu a Itália e desfez a «cabala dos beatos» e o filósofo de «L'Express», que quase todas as semanas prodigaliza bons conselhos culturais aos leitores daquela revista.

A obra que agora nos é apresentada — e que teve em França as honras de moda — procura demonstrar que a única revolução do séc. XX já começou — e começou nos Estados Unidos. A demonstração passa por três momentos: numa primeira parte analisam-se as condições e elementos duma revolução; numa segunda, faz-se teoria sobre revoluções e, por fim, fala-se mais do caso americano.

O primeiro momento da demonstração de Revel é uma pequena maravilha: não houve revolução alguma no séc. XX porque nos países socialistas não há liberdade ou o nível de vida é baixo. Não haverá revolução alguma — excepto nos E.U.A. — porque não se pode evoluir do socialismo sem liberdade, porque a esquerda europeia é solidária com a direita ou porque a revolução dos países sub-desenvolvidos seria sempre sub-desenvolvida e, portanto, não seria uma revolução.

Aqui chegado o leitor pergunta, naturalmente, que é, para Revel, a revolução. Duas coisas: é, por vezes — como para a maioria das pessoas — uma transformação social originada numa transformação política violenta; mas é essencialmente «a passagem dum tipo de civilização para outro» (p. 131). Revoluções destas, esclarece o Autor, só houve uma na história moderna (a que vulgarmente se chama industrial).

A única coisa que Revel refere é que nos Estados Unidos existem divisões internas, que a liberdade de associação, de reunião e de informação existe e que começam a surgir novos estilos de vida.

Este resumo não pretende ser fiel — porque é impossível resumir fielmente um livro onde um número reduzido de dispartes de base é repetido de formas variadas. Mas aquelas linhas — que ao presente crítico parecem essenciais mostram bem que as duas características essenciais deste livro são o simplismo e o confusiozismo.

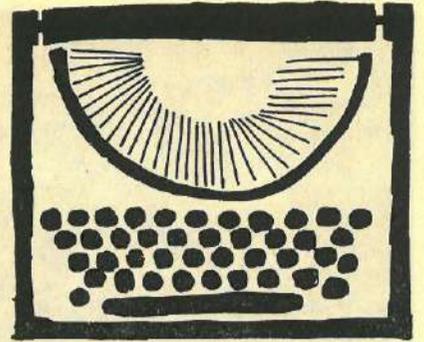
A confusão — deliberada ou acidental — em que Revel navega torna-se mais clara se tivermos em conta que ele omite por completo qualquer análise — mesmo com as características demagógicas que lhe são habituais — da política externa dos Estados Unidos. O que é grave — mais que não fosse — porque afirma que a América «não é um bloco» (p. 211). Esta afirmação é verdadeira em relação ao que se passa no interior dos Estados Unidos, mas é falsa em relação à posição externa norte-americana. Mas no que toca ao panorama social americano, Revel resume o que as várias revistas de actualidades têm descrito, coibindo-se de qualquer análise detalhada das forças em presença, da evolução dos seus objectivos e tácticas (excepto em tiradas líricas). Para cúmulo, a razão implícita por que os E.U.A. serão o país revolucionário é um exemplo acabado do materialismo mecanicista: porque são mais desenvolvidos.

Neste contexto, não é de espantar que, para Revel, o anti-americanismo da direita e o da esquerda «são ditados pelo medo da mudança» (p. 208). Tudo isto faz com que seja muito difícil levar a sério o Autor mesmo quando se aproxima de problemas reais: as ideias falsas sobre uma América monolítica, o reaccionarismo coberto de anti-americanismo, o poder da informação, o conservadorismo real de certa esquerda europeia. Em parte alguma Revel consegue escamotear o seu objecto com tanta clareza como quando pretende analisar a evolução nos próprios Estados Unidos.

A edição portuguesa é servida por uma tradução fluente mas com erros — excepto na tradução do prefácio de Mary McCarthy, que conserva os erros e perde a fluência. E é pena, porque a prosa da Sr.<sup>a</sup> McCarthy vale bem tudo o resto se bem que a sua crítica se fique essencialmente pelo anedótico, não sublinhando as relações de forças reais que estão por trás disto tudo.

L. S. M.

# entrevista com fernando lopes



Referimo-nos no último número ao filme «Uma Abelha na Chuva», realizado por Fernando Lopes sobre o romance de Carlos de Oliveira. Começou a rodagem em 1968, mas os trabalhos prolongaram-se até meados de 1971. Dificuldades com os distribuidores têm vindo a atrasar a exibição do filme cuja estreia não está marcada. Dado que se trata de um obra de invulgar interesse, pareceu-nos importante retomar, agora com o próprio Fernando Lopes, algumas das questões que ela levanta.

C.—É talvez possível afirmar que na tua «Abelha» coincidem dois filmes diferentes: um que tu filmaste, outro que acabaste por montar. De certo modo tu filmaste um filme e montaste outro, com o mesmo material, e isso será talvez um dos lados mais fascinantes...

F. L.—Comecei por escrever o filme, por fazer, pois, uma espécie de materialização do cinema ao nível do papel. Para isso fui levado a aceitar, como boas, a existência de regras que definem «como se escreve um filme», «como se faz uma adaptação», «como se conduz, em termos de cinema, uma história».

A «Abelha» tal como existe hoje, passado o período de materialização na película e na mesa de montagem, é, também, o resultado de uma discussão minha daquelas premissas. Daí o seu carácter um pouco ensaístico, digamos assim, e dúplice. Mas há também uma leitura do livro do Carlos de Oliveira e um mergulhar em toda a sua obra, principalmente o seu trabalho poético, sem esquecer as suas investigações sobre a literatura popular portuguesa (contos tradicionais, etc.). Essa leitura traduz-se no filme num certo tipo de trabalho, no qual é evidente a importância da montagem, sobretudo a um nível estrutural. Isto é: no que se refere a um entendimento moderno de significados e significantes e a uma ruptura, portanto, com o cinema entendido enquanto coisa codificada para todo o sempre pelos vários Marcel Martin, ou seja: detentor de uma definida gramática. Digamos que a montagem é, na Abelha-filme, quase sempre transgressiva em relação à filmagem, isto é: ela introduz no esquema narrativo uma contestação do cinema clássico e propõe, claramente, uma des-construção desse mesmo cinema, e se tu quiseres do «filme» que eu escrevi no papel, criando, em troca, uma outra noção de representação do real cinematográfico em termos áudio-visuais. Assim, e na prática, a narração visual passa a ser lacunar em certas ocasiões, e repetitiva noutras. Deste modo o jogo significado-significante altera-se profundamente, em relação ao cinema clássico, e a banda sonora não é apenas o preenchimento de uma ablação visual ou o reforço de sentido, para se tornar ela própria uma estrutura que joga, em aberto, com outra. Deste conjunto nascem infinitas possibilidades combinatórias, quase próximas, suponho eu, daquelas que se obtêm quando se trabalha em música serial, por exemplo.

C.—O teu filme vem-nos pôr fatalmente o problema do naturalismo. Mas parece-me que poderíamos delimitar três momentos diferentes de relação do filme com o naturalismo: a história do Ruy Furtado e do Carlos Ferreiro em que o naturalismo hiper-carregado te leva às margens do expressionismo; um realismo em que a elipse vem continuamente desintegrar a continuidade (história Maria dos Prazeres-Alvaro Silvestre); e finalmente a história do Jacinto e da Clara...

F. L.—Desde o «Belarmino» que eu tinha algumas noções curiosas sobre os actores, até porque não estando o Belarmino Frago a representar enquanto actor, ele se representava a si mesmo, ocultando-se ou revelando-se, num jogo em que a câmara, filmando, e a montagem, destacando ou escondendo, davam um sentido inevitável de representação.

Dei-me, pois, conta de que qualquer representação em cinema só faz sentido se escapar às regras naturalistas e que isso se pode obter de várias maneiras e, para mim, uma das mais interessantes e criadoras seria a não ocultação do naturalismo e, a partir daí, o reforçá-lo, ampliá-lo, até lhe dar uma dimensão de conflito tonal através da montagem e mesmo da filmagem.

Digamos que na Abelha-filme isto ainda não é feito como regra, mas que há momentos claros deste princípio, como por exemplo na cena da estalada

Eu normalmente trabalho com uma folhinha de papel que tem um mínimo de indicações das cenas que vou filmar. Neste caso, e como é uma fita com actores, há a própria existência deles, que na medida em que vão criando um personagem vão tendo a sua interpretação e o seu próprio peso pessoal; eu quero aproveitar-me disso e portanto, durante a rodagem, vou fazendo alterações. Porque, efectivamente, durante o ensaio nós podemos descobrir que há um gesto, que há um pequeno movimento de corpo que é extremamente mais significativo do que tudo quanto eu pudesse dizer. O que é preciso então é pôr-lhe a câmara em frente e deixá-lo dez minutos a falar... Enfim, coisas deste género... Portanto, trata-se do jogo que existe entre uma certa estrutura prévia, a sua desorganização durante a rodagem e depois, na montagem, a sua nova reorganização.

(Fernando Lopes a Vítor Silva Tavares, «Diário de Lisboa», «Suplemento Literário», 10-10-968.)



O Carlos de Oliveira levantou desde o início um problema: «Não nos enganemos, isto efectivamente tem alguma coisa a ver com o cinema. Não é uma influência directa mas as coisas estão no ar, nós vivemos no tal aquário de imagens e portanto é natural que o cinema tenha vindo a criar em mim um certo número de estímulos — do ponto de vista literário, também. Mas eu acho que V. tem razão, que não se pode agarrar num livro e pura e simplesmente transferir para a criação de um filme certos processos narrativos que nele existem.»



(repetida, mas alterada no significado pela banda de som) da Laura e do João Guedes.

Algumas destas coisas são confessadamente (o filme revela muitíssimo o seu próprio trabalho de materialização) descobertas *a posteriori*, isto é: na fase da montagem. Pelo menos devo dizer que a montagem clarificou alguns propósitos iniciais, quando não os recriou totalmente.

A história do Jacinto e da Clara essa foi, desde o princípio, tratada um pouco à maneira de certas cenas de ópera. Até as vozes e o tom dos diálogos tendem a sugerir uma certa dimensão lírica.

Com isto pretendia eu, entre outras coisas, ressaltar que uma certa estrutura melodramática da Abelha-romance poderia ter sido considerada e, do mesmo modo, não a tendo seguido, servir-me do efeito fantasmagórico que a cena em si introduz na Abelha-filme. Reparo que falei em cena. No fundo quero referir-me à representação do «Amor de Perdição» onde o lado *ópera* é mais evidente e onde as sugestões da leitura crítica do livro do Carlos de Oliveira, tendo-me conduzido a Camilo, me levaram igualmente a um trabalho mais complexo sobre outros aspectos do filme: o que é uma adaptação de uma obra literária; o que é uma representação (daí o servir-me do teatro); o que são relações dramáticas de personagens.

A cena do teatro, a mim parece-me capital na medida em que ela, por um lado, permite ligar, dar um sentido global aos vários níveis do filme. Níveis de leitura e de motivação. Por outro ela põe, também, esta questão ao cinema: «Les effets de «théâtre» dans les films de la modernité (Oshima, Straub, Godard...) sont le symptôme d'une crise de la mise en scène, de la mise en espace, ou plutôt des états idéologiques de celles-ci. Le «théâtre» serait, au cinéma, la chance d'une régénération du significant.» (Pascal Bonitzer, in «Cahiers du Cinéma»).

Espero não parecer pretensiosa esta citação mas se me sirvo dela é porque julgo que se aplica de facto a muito da representação na Abelha-filme é porque ela corresponde a um trabalho crítico que o filme propõe, em muitos aspectos, sobre os próprios meios de expressão cinematográfica. Quando há pouco te falei em filme-ensaio — no sentido de que estão lá dúvidas, hesitações, pesquisas, falhanços —, queria também significar que a Abelha-filme foi, igualmente, a minha maneira de, ao longo de três anos, ir fazendo crítica de cinema.

E não só. De regressar às fontes do cinema. Aí tens o tratamento de todas as cenas do Ruy Furtado e do Carlos Ferreiro que são directamente inspiradas numa certa magia do visual que tu encontravas, por exemplo, no grande cinema alemão, e sobretudo em Murnau. Ainda hoje sou extremamente sensível ao lado misterioso que existe numa paisagem filmada por Murnau e, por essa via, na dimensão romântica, nocturna, que têm os seus personagens, sempre confrontados com a luz. O exemplo, de resto, vem já de trás, de uma imagem muito longa — o início da viagem de charrete — que é, pelo menos assim o tentei, uma homenagem ao «Nosferatu». Penso que tudo isto funciona na Abelha como uma indicação, como um ponto de referência, e não apenas como mera citação. Isto é: gostaria que todos estes elementos nos levassem a repensar o cinema hoje, enquanto criação e produto de consumo.

C. — Voltando atrás: podemos considerar o filme um tríptico de estilos?

F. L. — Creio que será melhor definir o meu filme não tanto em termos de estilo mas em termos de trabalho sobre a natureza do cinema, uma espécie de revisão teórica à qual corresponde uma concreta prática — a Abelha-filme. É nesta direcção que eu desejo encarar o meu futuro como realizador, pelo menos.

C. — Uma das coisas estranhas da história do teu filme é a maneira como ele se aproxima das últimas coisas que o próprio Carlos de Oliveira agora procura.

F. L. — É exactamente pelo lado de trabalho sobre uma determinada matéria, que ambos nos encontramos. E bem gostaria eu que a Abelha-filme tivesse a espantosa densidade que o livro possui, exactamente porque há um trabalho intenso e rigoroso do Carlos de Oliveira sobre as palavras e a maneira como elas pelo seu peso próprio vão carregando acções, personagens, atmosferas. Isto é: o Carlos tem uma enorme atenção à essência do seu trabalho de escritor e isso, que pode parecer a muitos como qualquer coisa de hermético, é finalmente o que explica o aparecimento de um livro tão decisivo como o é «Entre duas memórias», ele próprio criação e reflexão sobre a poesia.

Posso até dizer-te, quando o filme já estava pronto, e o Carlos ainda o não tinha visto, que as nossas relações estavam tensas. Calculei, pois, que o Carlos de Oliveira, rigoroso como é e ainda para mais de pé atrás, me fosse criticar quanto à adaptação, em termos de ter ou não respeitado as linhas de superfície do livro. Muni-me, então, de um texto que ele entretanto escrevera e publicara no «Aprendiz de feiticeiro» sobre a «Micropaisagem» e preparava-me para me servir dele em meu favor, a tal ponto me parecia termos adoptado posições semelhantes em relação ao trabalho de criação.

Felizmente, e isso foi uma das minhas verdadeiras alegrias e compensações, o Carlos de Oliveira gostou do filme e entendeu-o na sua autonomia, isto é, enquanto objecto filmico obtido a partir de uma leitura de um objecto literário, com tudo o que isso implica, portanto, de alteração. De outra coisa. Para citar um exemplo do próprio Carlos, qualquer coisa de menos bom e conseguido claro, próxima do que ele fez com a Guernica do Picasso no seu «Entre Duas Memórias», trabalho poético e político, simultaneamente, na medida exacta em que é o trabalho de uma leitura que não se oculta nem se disfarça sobre a capa fácil (e demagógica) da «poesia».

Na primeira fase do trabalho fizemos os dois uma tentativa de passagem para o papel de um esquema do filme. Depois fomos ler a história e tanto eu como ele achámos que ela continuava igual ao livro. De modo que deixámos aquilo de lado. Fizemos a crítica e o próprio Carlos acabou por dizer: «Não há nada a fazer, o melhor é V. trabalhar sozinho; porque se eu estou ao pé de si, V. acaba por sentir-se relativamente compungido para não fazer determinadas alterações — pode achar que essas alterações vão contra mim.»

(Fernando Lopes a Vítor Silva Tavares, «Diário de Lisboa», «Suplemento Literário», 10-10-968.)

#### «DESCRIPÇÃO DA GUERRA EM GUERNICA

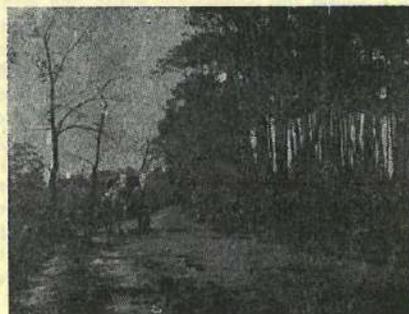
#### III

Ao alto; à esquerda; onde aparece a linha da garganta, a curva distendida como o gráfico dum grito, o som é impossível; impede-o pelo [menos o animal fumegante; com o peso das patas; com os longos músculos negros; sem esquecer o sal silencioso no outro coração; por cima dele; inútil; a mão desta mulher de joelhos entre as pernas do touro.]

(Carlos de Oliveira, «Entre Duas Memórias», p. 20.)

«O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional. Para mim, esse trabalho consiste quase sempre em alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo, o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu caso da «Micropaisagem». Um texto próprio desenvolvimento e destino. É o diante do espelho: vendo-se, pensando-se.»

(Carlos de Oliveira, «O Aprendiz de Feiticeiro», pp. 268-269.)



# Festival Internacional de Jazz de Cascais

I — Muito se afirmou e se escreveu, antes do Festival que «a sua realização correspondia apenas a vontades individualistas dos organizadores, à sua teimosia cega e nunca a uma real necessidade colectiva, a um verdadeiro interesse do hipotético público.»

Estas afirmações implicam, antes de tudo, uma maneira de entender a cultura e o mundo, com o sentido de que a alguns caberá o papel de decidir quando é que o público/cidadão está ou não preparado para receber certa forma de arte... ou certa forma de viver. Mais, o modo como o Festival veio a decorrer permite-nos ainda descobrir o grau de desprezo (desconhecimento) por esse mesmo público/cidadão de que tais juízos estavam imbuídos.

Na verdade, penso que a grande lição a colher das noites de Cascais é exactamente a maneira como o público reagiu a essa música para a qual não podia (na sua totalidade) estar «educado» e que teoricamente «lhe não dizia sequer respeito».

O facto de terem ocorrido ao Festival cerca de duas dezenas de milhares de pessoas, podemos facilmente explicá-lo pela novidade do acontecimento ou (e) pelo tão conhecido snobismo intelectual, ou até, pelo significado sociológico de um festival-festa.

Já assim não poderemos compreender que, passadas as três da manhã de sábado, depois de inúmeros contratemplos e atrasos de organização (inexperiente) esse mesmo público aclamasse longamente um músico tão pouco espectacular, tão pouco comercial («showman») como Dexter Gordon. É inegavelmente significativo o facto de ter sido precisamente no final de cada um dos espectáculos que se ouviram as mais longas ovações. É significativo que, na noite de domingo (no fim de tudo), os aplausos tenham durado mais de quinze minutos e que os Giants of Jazz tenham tocado acompanhados por oito mil portugueses (1) que marcavam impecável e jubilosamente os «velhos» tempos fracos do compasso.

Quanto a mim, o alvo das ovações não era um Dexter, Gillespie, ou Blakey. Quem todos desejávamos aplaudir, quem todos exigíamos que continuasse presente na enorme sala do pavilhão, era o «corpo» e o «espírito» da grande música afro-americana. A grande luta/sofrimento, a Grande Festa Negra fora, naqueles momentos, adoptada por todos.

Daqui, pode também concluir-se a tremenda distância que, em jazz mais do que em qualquer outro

tipo de música, separa o disco da audição ao vivo e é-nos ainda permitido esperar que, por qualquer das formas possíveis, se dê continuidade aos trilhos esplendidamente abertos pelo sucesso deste Festival.

II — Debrucemo-nos agora (brevemente) sobre a actuação dos músicos, seguindo a ordem cronológica dos espectáculos.

*Miles Davis Septet* — Correndo o risco de ceder ao gosto por um certo esquematismo vamos tentar analisar a actuação deste Septeto, através de três comportamentos que nos parecem claramente distintos.

recentes o têm demonstrado). Na noite de sábado, julgamos não ter ouvido cem por cento do verdadeiro Miles embora tenhamos ouvido um bom trompetista esforçadamente integrado na atmosfera musical pretendida pelo «Septet».

O saxofonista Gary Bartz causou-me uma viva impressão pela esplêndida coerência dos seus solos e pela personalidade demonstrada. Efectivamente, Bartz soava, de certo modo, «isolado» da restante formação, não cedendo ostensivamente às ideias dominantes no conjunto.

Keith Jarrett, pelo contrário, sur-

percorridos nesta noite de sábado (por comercialismo, por desejo inocente de estar junto de «todos os jovens»?...).

Não podemos finalmente deixar de referir elogiosamente os três percussionistas e o guitarra-baixo que completavam este septeto que, em globo, pretende dar expressão a uma forma de rock-pop-free-jazz.

*Ornette Coleman Quartet* — Com o quarteto de O. C. atingiu-se o que me parece ter sido a actuação mais importante deste Festival.

Ornette abriu, há mais de dez anos já, novas e imensas perspectivas de liberdade para a música afro-americana. Desde então, até ao presente, o revolucionário saxofonista não tem alterado profundamente as características da sua criação embora as venha beneficiando com uma crescente maturidade e coerência global.

O seu jogo possui ainda, em plena frescura, as qualidades de espontaneidade e vigor. Não tendo nunca levado as suas inovações e roturas às extremas consequências a que chegaram muitos daqueles que se lhe seguiram (lembraremos só um Archie Shepp, Albert Ayler, o Chicago Art Ensemble, etc.) Ornette mantém-se realmente aquém do radicalismo absoluto e jamais nos faz esquecer completamente que nele coexiste o autor de tantos temas cheios da «velha» beleza lírica...

A própria utilização do trompete e do violino foi perdendo em novidade e escândalo (a prática acabou por conduzir a indesejadas referências técnicas?) o que ganhou em «contrôle» e sobriedade da expressão emotiva.

O tenor Dewey Redman comporta-se como um espelho não rigorosamente fiel do «leader» Ornette. D. Redman afirma uma personalidade paralela e concordante (um pouco da maneira como Pharoah Sanders jogava com John Coltrane) enriquecendo a trama e as sonoridades do conjunto.

Edward Blackwell (baterista) voltou a confirmar as suas possibilidades técnicas colocadas ao serviço de um conceito melódico da percussão.

Deixámos para o fim o membro do Quarteto que julgamos ter sido a presença mais significativa do jazz dos nossos dias, neste I Festival de Cascais: o contra-baixista (e chefe de orquestra) Charlie Haden.

É ele, de todos os músicos participantes, o único de quem, em 1971, se pode realmente afirmar com segurança que ocupa um lugar destacado nas linhas da vanguarda evolutiva do jazz. Com um único



O trompetista/vedeta/leader Miles Davis, por tudo aquilo que dele conhecemos (desde os tempos longínquos de «Billie's Bounce») conseguiu dar-nos a impressão de interpretar uma música que não é exactamente a «sua». Longe de mim a ideia de que Miles deveria continuar hoje precisamente igual ao que, um belo dia, eu descobri e apreciei... acredito sinceramente que existem imensos e magníficos caminhos para a sua autêntica evolução (alguns dos seus discos mais

recentes o expoente máximo dessas mesmas ideias que, ao mesmo tempo, pareciam coincidir com as suas próprias necessidades de expressão. Era nele que o «Septeto» colocava a sua verdadeira «alma».

Do que deixo dito, tudo levaria a crer que, deste «trio», foi Miles Davis o músico que achei o menos interessante... Pois foi exactamente isso que achei; e toda a consideração (musical) que o grande trompetista me merece, leva-me a desejar vê-lo afastado dos itinerários

álbum publicado em seu próprio nome e direcção, «Liberation Music Orchestra» (Impulse AS 9183, com temas e arranjos da pianista Carla Bley) Charlie Haden revelou-se já como personalidade perfeitamente original e em busca de outros horizontes para a música de proveniência afro-americana (2).

Na noite de sábado, Haden esteve como «sideman» genial de Ornette Coleman. No extenso solo que finalizou a actuação do quarteto (sobre o tema da própria autoria de Haden «Song for Che») o contra-baixista entregou-se intensamente a uma bela obra de criação só possível nos extremos da liberdade concedida pelo invulgar domínio técnico do instrumento.

O Quarteto de Ornette Coleman ofereceu-nos uma viva e autêntica amostra da música de jazz surgida no último decénio (chamemos-lhe «new thing», chamemos-lhe «free-jazz»).

**Quarteto «The Bridge»** — É fácil compreender que se tornou difícil (para o público como para os músicos) a actuação, em sequência, do conjunto português «Bridge» prejudicado ainda por defeitos de amplificação sonora.

Na impossibilidade (que durou todo o primeiro número) de se escutar o saxofonista, mais resultou a inadequação que parece existir entre o estilo de Kevin Hoidale e o instrumento que utiliza. Kevin quase se limita a transpor o «jogo» de um piano normal; o resultado é, de qualquer modo, pouco convincente.

Saudamos Ramos Jorge, o «nosso» saxofonista-tenor.

**Dexter Gordon** — Com o «fenómeno Dexter Gordon», encerrou-se o espectáculo de sábado. Dizemos *fenómeno*, na dificuldade em explicar os mistérios de comunicação emotiva que integram a arte deste saxofonista que vem percorrendo a história da música afro-americana dos últimos 30 anos, com uma inalterável juventude.

Dexter, que é, dentro de certos limites, o inspirador de todos os sax-tenores contemporâneos, esteve acompanhado por Marcos Rezende, no piano, Jean Sarbib, contra-baixo e Manuel J. Veloso, à bateria (praticamente impossibilitado de ouvir o piano, por razões acústicas, o que impediu uma actuação suficientemente atenta). Esta secção rítmica, sobretudo neste primeiro dia, enfrentou certas dificuldades e um natural nervosismo felizmente superados pelos notáveis recursos do saxofonista.

No domingo, o espectáculo abriu com nova exibição do Quarteto «The Bridge» a qual nos pareceu beneficiar de um superior à vontade. Ramos Jorge voltou a afirmar-se como o elemento mais interessante da formação.

Dexter Gordon reapareceu, em seguida, no palco do pavilhão, desta vez acompanhado por um «trio» também muito mais «senhor de si» e com alguns dos seus problemas (os de natureza acústica) resolvidos. Dexter voltou a ser grande e a secção rítmica esteve mais à sua altura. Verificámos qualidades de «feeling» que desconhecíamos (carência de audições) em Marcos Rezende. Manuel J. Veloso (já podia ouvir o piano?) mostrou-nos excelentes intervenções que fazem dele (e apesar da inexperiência=limitações de

ordem técnica) o nosso melhor baterista.

**Phil Woods and his European Rhythm Machine** — Como já tive ocasião de afirmar, considero este sax-alto como representando, no jazz contemporâneo, a opção por uma certa forma de «evolução na continuidade».

Se Ornette e os seus pares impuseram ao bebop uma verdadeira rotura/revolução, Phil Woods limitou-se a conduzir as inovações parcerianas às suas consequências lógicas. É esse um dos caminhos que verificamos no jazz dos nossos dias e o naturalmente adoptado por quem revela alergia a saltos bruscos e a extremismos radicais. Para Woods será um modo de se manter fiel às primeiras paixões sem cair no imobilismo. É uma forma de coerência mas, será essa a verdadeira compreensão do espírito de Charlie Parker?

Os europeus que acompanham o saxofonista constituem uma secção rítmica de impressionante eficiência. O baterista Daniel Humair é inegavelmente rico em virtuosismo, imaginação, vigor e inteligência musical; é a grande figura do quarteto. A Ron Mathewson (contra-baixo) poderemos apontar qualidades aproximadas e Gordon Beck, o pianista, marca um jogo contrastante (remember Bill Evans, Herbie Hancock) com resultados, frequentemente, positivos na atmosfera global.

A «Rhythm Machine» vai buscar ao «free» o estritamente necessário para se situar nos nossos dias, sem abandonar seriamente a tradição.

**Giants of Jazz** — O que de essencial há a escrever sobre a actuação dos membros deste especialíssimo agrupamento, encontrá-lo-ão os leitores em qualquer das histórias de jazz à venda nas livrarias.

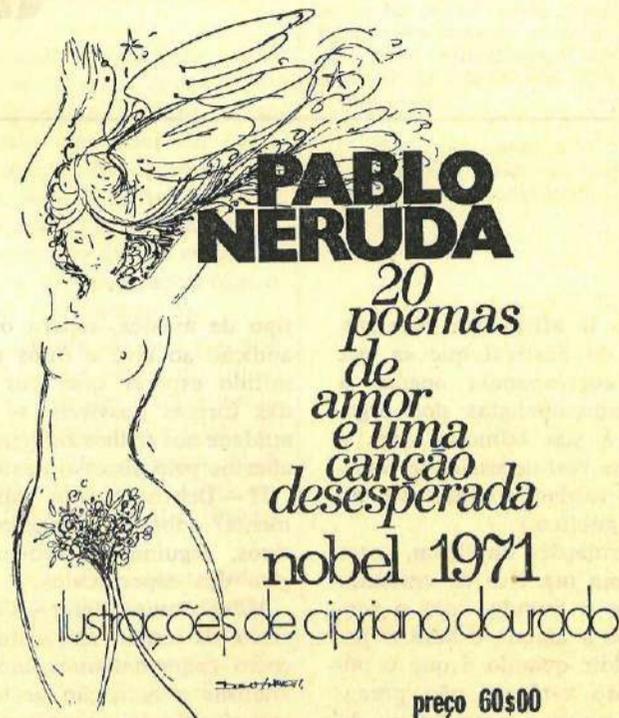
De notório, apontamos a impressão causada por Sonny Stitt que sempre foi subestimado, apagado pela enorme sombra de Parker. No sax-tenor, Stitt permite-nos uma análise mais objectiva e justa; foram magníficas as suas intervenções, nesta noite de domingo.

Não podemos também deixar de chamar a atenção para as anormais circunstâncias em que se fez ouvir o «fantasma» dessa genial personagem que é Thelonious Monk. Era claramente previsível que, integrado numa actuação espectáculo/consagração do tipo «Giants» a autêntica personalidade musical de Monk jamais pudesse sequer ser entrevista. Por essa razão (ou por outras ainda), não tivemos em Cascais, mais do que a sua presença física. A interpretação de «Round About Midnight» revestiu-se assim de tons patéticos, coroada pelo belo solo de Dizzy Gillespie. A gargalhada final do trompete marcou, para mim, a contestação do saudosismo e o regresso à vida.

JOSÉ CARLOS MONTEIRO COSTA  
Novembro/71

(1) Oriundos da pequena-média-alta burguesia, conforme o exigiu o preço do Festival.

(2) Em «Liberation Music», escreve Jean-Louis Comolli, «coexiste a escrita e a improvisação hinos-citações e execução colectiva, fanfarras em uníssono e linhas individuais anárquicamente cruzadas.»



## NOVAS DIRECÇÕES DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA



- |                                                      |        |
|------------------------------------------------------|--------|
| 1 — BAAL BABILÓNIA, de Arrabal . . . . .             | 45\$00 |
| 2 — OS PASSOS EM VOLTA, de Herberto Helder . . . . . | 50\$00 |
| 3 — Z, de Vassilis Vassilikos . . . . .              | 80\$00 |
| 4 — TODOS OS FOGOS O FOGO, de Cortazar . . . . .     | 55\$00 |
| 5 — IDADE DE HOMEM, de Michel Leiris . . . . .       | 65\$00 |
| 6 — EXERCÍCIOS DE ESTILO, de Luís Pacheco . . . . .  | 70\$00 |
| 7 — PESADELO CLIMATIZADO, de Henry Miller . . . . .  | 70\$00 |
| 8 — O AMOR LOUCO, de André Breton . . . . .          | 50\$00 |
| 9 — MEMÓRIA, de Alvaro Guerra . . . . .              | 50\$00 |
| 10 — SETEMBRO DE 1971, de Alonso Féria . . . . .     | 45\$00 |

A VENDA NA SUA LIVRARIA

EDITORIAL ESTAMPA, LDA.  
Rua da Escola do Exército, 9, r/c.-D.<sup>o</sup>  
Tel. 55 56 63 — Lisboa-1

# dois dicionários

8

**GRANDE DICIONÁRIO DA LITERATURA PORTUGUESA E DE TEORIA LITERÁRIA**, dirigido por João José Cochofel, 2.º fascículo. Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1971.

Um dicionário de literatura é sempre uma obra curiosa: não será nunca lido pela ordem em que foi feito. É que nele os assuntos tratados não se arrumam ideologicamente, nem cronologicamente, mas pela ordem alfabética das primeiras letras das palavras que os indicam. Por isso, ao organizá-lo, tenta-se recobrir a maior «superfície de literatura» através do maior número de palavras. Artigos como *Adolescência* ou *Adaptação*, de maneira nenhuma «obrigatórios» e que aparecem no 2.º fascículo deste Dicionário, alargam o âmbito do que primeiro pensamos ser «Literatura portuguesa» ou «teoria

literária». Tornam um dicionário mais curioso e mais útil.

Cruzam-se aqui (como se cruzarão nos outros fascículos, ou talvez menos do que nos outros, visto que as letras AD-AI conseguiram reunir uma infinidade de trovadores e historiadores «Afonso»...) artigos resultantes duma tripla visão de fenómeno literário:

a) como modo de utilização duma língua: surgem artigos sobre partes do discurso (*adjectivo*, *advérbio*), sobre fenómenos fonéticos (*aférese*), sobre «estilos» e figuras de retórica (*acumulação*, *afectação*, *adynata*);

b) como conjunto de obras e de autores: aparecem artigos sobre escritores, sobre obras (*Adozinda*, *Águia*), sobre temas tratados em obras (*adamastor*, *adolescência*);

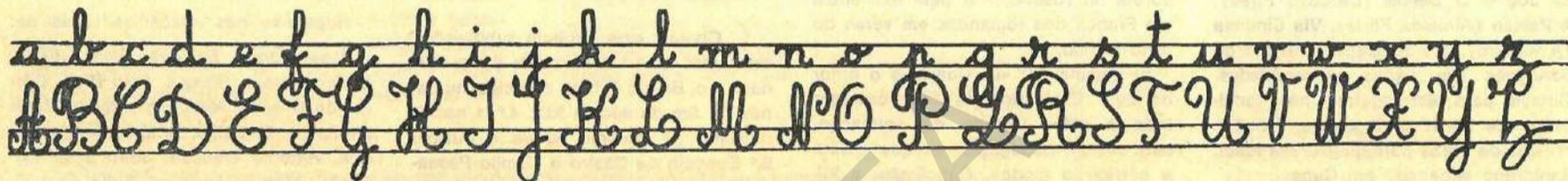
c) como uma «manifestação humana» com problemas específicos, passando-se por esta via para o domínio da teoria da literatura: incluem-se artigos sobre géneros (*adivinha*, *alorismo*) e sobre «problemas» da literatura (*adaptação*).

É esta a riqueza dum dicionário: ter que se adoptar uma perspectiva diferente para cada um dos grupos de assuntos, distribuí-los a pessoas de formação, idade, e até nacionalidade diferentes (R. Lapa, Alb. Ferreira, J. Prado Coelho, Oscar Lopes, Gerard Moser, Fern. Guimarães. Ed. Prado Coelho, etc., etc., etc...). E esperar coisas dife-

rentes de artigos como *afixo*, Afonso Sanches, *Agosto Azul* ou *África*: esperar pura e simplesmente uma informação *objectiva e resumida*, o que nem sempre acontece (veja-se *Agostinheira*: para quê 3 colunas e meia?; veja-se *agudeza*), quando se trata de obras e autores desconhecidos ou de figuras de retórica; esperar uma *análise*, quando se trata de obras ou autores importantes — nem *Agosto Azul*, nem *Aguilha em Palheiro* muito provavelmente corresponderão à expectativa do leitor; esperar uma «criação» do autor do artigo, quando se trata de temas linguísticos (visto que inseridos num dicionário de literatura), como se fez em *Adjectivo* ou *advérbio*, mas não em *afixo* ou *aglutinação*, ou quando se trata de temas gerais, como *Adaptação*, abordado duma forma muito discutível.

É nesta diversidade de perspectivas (no mesmo fascículo afirma-se que é «intolerável» a dicotomia forma-conteúdo e outros autores utilizam-na) e de estilos (no mesmo fascículo alternam um estilo apreciativo, erudito e até polémico) que reside o interesse da obra. Quando ela deixar de ser o elemento de consulta precioso que realmente é (deve vir a ser), começará a ser um dos testemunhos mais interessantes (mais fiéis) da cultura duma determinada época.

E. D.



dados) que são totalmente desbaratadas pela extrema gravidade de alguns erros:

1. Assim, a simples arrumação de fichas biográficas — no que se refere a actores, técnicos, personalidades do espectáculo — sem uma referência ao estilo ou à «arte», às características pessoais (e é assim em quase todos os artigos) não me parece ser uma suficiente solução das dificuldades das pesquisas; injustificado me parece ser o facto de não se recorrer sistematicamente às apreciações da época; e totalmente injustificada a ausência de análise da obra de muitos autores «menores». Muitos são os artigos que se reduzem a listas de obras (nem sempre exaustivas) sem que o autor se interesse por uma, sumária embora, apreciação crítica.

2. As informações não são exaustivas: muitos são os autores que escreveram «entre outras obras», os actores que «entre outros papéis»; raras vezes se diz qual o papel de um actor numa peça, etc.; outras vezes, por falta de informação complementar acabam por ser erradas (assim se fala de Adeline Abranches no «Bobo» do «Amadis» de Gil Vicente sem se referir que se trata de uma personagem «acrescentada» à obra no espectáculo de 1935). Da mesma actriz se diz também que representou Gil Vicente «pela primeira vez» em 1911-12 não se indicando nunca qual tenha sido a «segunda» — sendo portanto de estranhar a afirmação do autor segundo a qual ela «seria a nossa mais genial intérprete».

3. No que se refere às obras literárias, diz o organizador ter sido mais «parcimonioso» na escolha. Parcimonía que o leva a excluir, por exemplo, o «Agostinho de Ceuta» ou o «Avejão»... Mas o que me parece ser acima de tudo de lamentar é o facto de, sendo o dicionário de Teatro e não da Literatura Dramática, não haver artigos sobre espectáculos (imperdoável a ausência de artigos sobre «Água-Pé», «Antígona» ou «Amor de Perdição»; inaceitável a maneira como se trata dos espectáculos nos artigos sobre as peças; de estranhar e de lamentar a ausência de artigos sobre os textos traduzidos que entraram na história do teatro português).

4. Gravíssima me parece ser também a ausência de critério no que diz respeito às informações bibliográficas. Raras são as personalidades que o merecem, e nos artigos sobre obras apenas L.

Picchio e C. Frêches se preocuparam com formar curtas bibliografias — exigência que me parece mínima num Dicionário. Os Autos das Barcas, o Afonso VI, a Benilde, a Belkiss, ... Amanhã ou A Bibilhoiteira não merecem da parte dos autores um mínimo de cuidado bibliográfico. Alguns autores chegam a referir-se a obras de que não dão referência bibliográfica.

5. Para além de todas estas (que não são, claro, todas as) deficiências:

i) abundam as informações infundamentadas: assim, L. Picchio afirma que o «Auto da Alma», «encenado com rigor moderno, «ao gosto medieval» (??) constituiu muitas vezes a base do sucesso, dentro e fora de Portugal, de grupos teatrais universitários». U. T. Rodrigues acha o teatro de Lauro António «mais perto do happening e do psicodrama»... Muitas vezes são totalmente desproporcionadas: o casamento e o divórcio de Laura Alves, as peças inéditas de J. P. Andrade, ou o facto de Ruben A. ter sido «sócio de muitas organizações teatrais inglesas» e de ter feito «parte da comissão consultiva nomeada pela Fundação Gulbenkian para comemorar o IV Centenário do nascimento de Shakespeare em 1965».

ii) por vezes, a superficialidade ou o evidente despropósito das afirmações críticas ultrapassam os limites do razoável: J. P. Andrade dirá de «Alfama» que «As unidades de lugar e de tempo restringem o alcance do drama e roubam ao conflito as ressonâncias que poderia ter». Ricardo Alberty é para David Mourão Ferreira «um criador de primeira plana, de fecunda produtividade e de fértil imaginação»; Laura Alves teve, segundo o organizador «uma das suas criações mais humanas» em «Meu amor é traçoelro»; de Mendonça Alves diz-se também que «o reaccionarismo (do seu teatro) se redime pelo encontro com o povo, surpreendido na verdade espontânea e singela dos seus sentimentos».

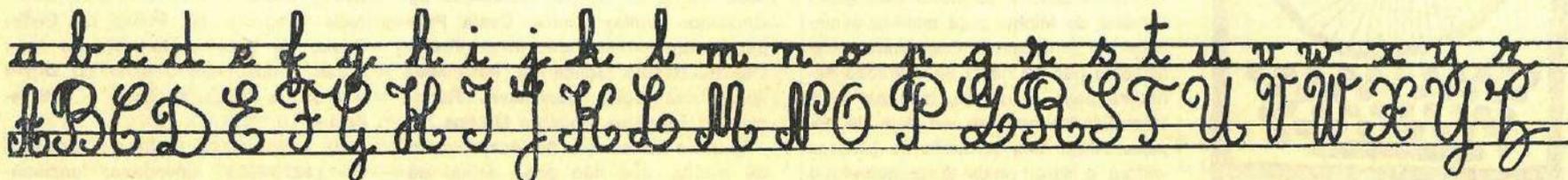
Por aqui se vê que às dificuldades da organização respondeu a equipa encarregada de a fazer com um inadmissível amadorismo, um disparatado aparato crítico, e uma quase total falta de sentido crítico. Ficam as informações que, incompletas como vimos, permitirão um dia talvez a elaboração de um verdadeiro Dicionário do Teatro Português. E os próximos fascículos.

J. S. M.

**DICIONÁRIO DO TEATRO PORTUGUÊS**. Direcção de Luís Francisco Rebelo. Colaboração de António José Soares, Claude Henri Frêches, David Mourão-Ferreira, João Pedro de Andrade, José Estêvão Sasportes, José Palla e Carmo, Luciana Stegagno Picchio, Luís Forjaz Trigueiros, Urbano Tavares Rodrigues. 1.º e 2.º fascículos. Prelo.

Um dicionário do teatro português. Do teatro e não da literatura dramática, do palco e dos livros e não só destes. Talvez seja muito cedo para que uma obra destas possa ser realizada com um mínimo de rigor: muitas mais pesquisas parcelares seriam necessárias, uma outra perspectivação (delas decorrente e não só) poderia transformar esta ordenação alfabética de fichas numa verdadeira obra de ideias: num verdadeiro dicionário do Teatro Português.

Tal como está, e nestes dois fascículos, a obra apresenta indiscutíveis qualidades (de reunião de





## E ASSIM SE FAZ

1. Uma antologia da poesia portuguesa na Gallimard. Antologias de contos portugueses na Alemanha e na Holanda. Uma colecção de autores portugueses em França (Gulbenkian). Um ensaio sobre o surrealismo português em Itália. Traduções de Pessoa na Alemanha, Inglaterra, Itália... Livros traduzidos em várias línguas: **Alegria Breve** (V. Ferreira), **Os Mastins** e **O Disfarce** (Álvaro Guerra), **O Hóspede de Job** e **O Delfim** (Cardoso Pires), **A Paixão** (Almeida Faria), **Via Sinuosa** (A Ribeiro), outros. Departamentos de português em várias universidades. Cursos para estrangeiros nas faculdades de letras portuguesas. Edições críticas de obras portuguesas em Itália. Santareno encenado em Cuba.

Para além das razões que se escondem por detrás dos critérios e das escolhas, isto corresponde a um interesse pela cultura (literatura) portuguesa. Escritores portugueses são assunto de artigos em jornais e revistas estrangeiros: **Le Monde**, **Le Nouvel Observateur**, **Express**, **Primer Acto**, **La Quinzaine Littéraire**, **Tel Quel**... Estrangeiros preparam teses sobre Gil Vicente, Camões, Almada, Neo-realismo...

Depois da América Latina, o começo de uma nova moda?

Espanha, França publicam em colecção de bolso (**Libro de Bolsillo Istmo**, colecção **Que sais-je?**) histórias da literatura portuguesa. Na contracapa da edição espanhola: «A versão espanhola servirá para que se torne mais acessível ao mundo de fala espanhola uma literatura que, se bem que próxima e importante, é ainda pouco conhecida na Espanha e na América».

Como se dá a conhecer esta literatura?

Vejamos o caso francês.

2. **La Littérature Portugaise** por Claude-Henri Fréchet (1), col. **Que sais-je?** n.º 1404, P. U. F., Paris, 1970, 128 páginas.

### PERCORRENDO ESTA OBRA À TOA, QUE VAMOS ENCONTRAR?

a) Página 17: Título de um capítulo dedicado ao **Amadis de Gaula**: «Poesia romanesca: Amadis de Gaula» (capítulo seguinte: «Os prosadores»). Conclusão: o autor nunca viu a obra (em prosa) **Amadis de Gaula**. Deve ter sido induzido em erro pela existência no romance do discutido laís «Leonoreta fin roseta...» e pela existência em França dos romances em verso do ciclo bretão.

b) Página 27: «D. Duarte é o autor do livro **Ensinança de bem cavalgar toda a sela**. Tratado de equitação, esta obra, é pedagógica porque ensina a corrigir o medo». Conclusão: a leitura da obra foi pelo menos superficial visto que um leitor medianamente atento não poderia deixar de apontar apenas este aspecto **didáctico**.

c) Página 41: Sobre a **Menina e Moça**: «Trata-se de uma poesia fúnebre e mortífera («meurtrière»): o rouxinol perece («périt») pela sua própria melodia. Sádico é por conseguinte o Destino, quer dizer o autor: não é verdade que Bernardim e Sade sentiram ambos o campo fechado («champ clos») da Loucura?» Comentário: trata-se de uma estranha comparação completamente infundamentada e deslocada dentro de uma obra de pura informação.

d) Página 78: «Verney propõe que se ensine à parte o idioma nacional e já não ao mesmo tempo que o latim. Tornava-se necessário a elaboração de um dicionário. Era preciso simplificar a ortografia. Convinha estudar também o francês e o italiano, a história e a geografia, além da cronologia. Devia distinguir-se entre Filosofia e Teologia. Os exegetas e os oradores deviam procurar na Bíblia o sentido literal. Todavia uma literatura polémica veio atacar o **Verdadeiro Método de Estudar**. Verney para lhe responder usou numerosos pseudónimos.» Comentário: são estas as únicas linhas sobre a obra de Luís António Verney. Terão sido resultado de uma leitura do **Verdadeiro Método de Estudar** ou sequer dos textos de uma antologia?

e) Pág. 101: No capítulo sobre Camilo: «Romances e peças de teatro como **A filha do Doutor Negro** (1864), **O Judeu** (1866), **A Queda de um Anjo** (1866), obra satírica, **A Mulher Fatal** (1879), **A Caveira do Mártir** (1875), as **Novelas do Minho**, cuja matéria («matière») é campesina». Comentário: infelizmente não há nesta enumeração nenhuma peça de teatro, mas em contrapartida encontra-se um livro de novelas. Aliás, esta confusão de géneros voltará a surgir mais tarde quando o

autor considera que a peça de teatro de Cardoso Pires, **O Render dos Heróis**, é um romance (p. 121). Trata-se de citações feitas de cor.

FIXANDO-NOS NUM SUBCAPÍTULO INTITULADO «PARNASO, SIMBOLISMO, FUTURISMO», QUARTA E ÚLTIMA DIVISÃO DO CAPÍTULO V INTITULADO «SÉCULO XIX. ÉPOCA CONTEMPORÂNEA»:

1. Contém este capítulo subdivisões referentes a: 1.º o Parnaso; 2.º o Parnaso no Brasil; 3.º as ciências humanas no fim do século XIX; 4.º o nacionalismo; 5.º António Nobre e outros; 6.º Eugénio de Castro e Camilo Pessanha; 7.º o saudosismo; 8.º o simbolismo e outras correntes; 9.º Mário de Sá-Carneiro; 10.º Pessoa; 11.º Almada; 12.º Cabral do Nascimento; 13.º Lopes Vieira; 14.º José Régio; 15.º Botto; 16.º «Seara Nova» e outros; 17.º A revista «Presença»; 18.º A «Revista de Portugal»; 19.º O neo-realismo (ensaístas); 20.º o neo-realismo (romancistas); 21.º a negritude; 22.º o surrealismo; 23.º poetas mais novos; 24.º o romance; 25.º outros; 26.º teatro-espectáculo; 27.º autores de teatro; 28.º o Brasil.

2. Repare-se no título geral «Parnaso, Simbolismo, Futurismo» que nos faria parar na «Presença» (1927) e compare-se com o que esta parte contém.

Repare-se na arrumação dos assuntos:

a) a revista «Presença» vem referida depois de se ter falado, por esta ordem, de: José Régio, António Botto, «Seara Nova», Assis Esperança, Ferreira de Castro.

b) imediatamente a seguir surge a «Revista de Portugal».

Repare-se na arrumação dos autores:

a) no «surrealismo» encontramos nomes como: Rui Cinatti, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Natércia Freire, Tomás Kim, Jorge de Sena; António Pedro e Cesário são considerados um «ramo abjeccionista do surrealismo» (pp. 119-120).

b) na referência à corrente «neo-realista», encontramos os nomes de: Manuel Heleno, a «economista» Virgínia Rau, Lopes de Almeida, Jorge Dias, Veríssimo Serrão, Herculano de Carvalho, Lindley Cintra, Costa Pimpão, o «modernista» Jacinto do Prado Coelho, Rebelo Gonçalves, Pina Martins, Paiva Boléo, Gonçalves Rodrigues, o «erudito» Coimbra Martins.

Trata-se certamente de incapacidade de escrita, que não pode deixar de

induzir em erro qualquer leitor da colecção «Que sais-je?».

c) encontram-se reunidos os seguintes autores: Couto Viana, Mourão-Ferreira, Fernanda Botelho, Natália Correia, Sebastião da Gama, Vítor Matos e Sá, António José Maldonado, João Vário, João Maia, Rui Belo, José Terra e António Ramos Rosa. Tratar-se-ia de uma «corrente afectada de imaginário que surge à volta de 1950» (p. 120).

Repare-se nas ausências totais de:

José Gomes Ferreira, Álvaro Feijó, Soeiro Pereira Gomes, Saul Dias, Carlos de Oliveira, Marmelo e Silva, Maria Judite de Carvalho, António Maria Lisboa, António Gedeão, João José Cochofel, Manuel Ferreira, Egito Gonçalves, Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão, Manuel Mendes, Joaquim Namorado, etc... quando se refere:

Maria Amélia Neto, João Vário, António José Maldonado, António Almeida Santos, António Pires, Gomes Vitorino, etc...

Repare-se nas obras citadas:

De Redol, **Barranco de cegos** (só); de Namora, **O Trigo e o Jolo** (só); de Torga, **Os Contos da Montanha, Libertação, Câmara Ardente** (portanto: nem **Bichos**, nem **Portugal**, nem **Dnário**...); de E. M. Melo e Castro: **Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa**; de Fernando Pessoa: **Mensagem** (só);

e nos autores de quem não se cita uma única obra:

Miguéis, Irene Lisboa, Gaspar Simões, Mário Dionísio (considerado «filólogo» e «crítico»), Manuel da Fonseca, etc...

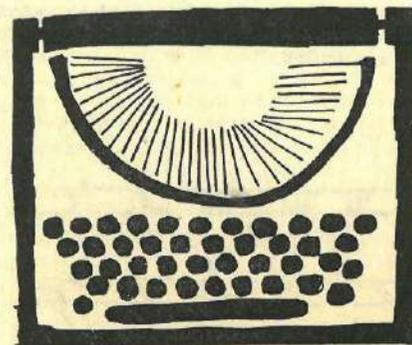
Repare-se no desequilíbrio do tratamento dos vários autores:

a) Camilo Pessanha: 3 linhas: «a escola simbolista conta com um outro poeta de mérito, Camilo Pessanha (1867-1926), autor de **Clépsidra** (1920)» (p. 114). E é tudo.

b) Ruben A.: 6 linhas: «fantasia hiper-crítica, negações («agaceries») inteligentes, distinguem a obra de Ruben A. (**A torre da Barbeira**, 1964; **O outro que era eu**, 1966; **O mundo à minha procura**, 1966), assim como a pesquisa estilística» (p. 120).

c) Raul Brandão: 5 linhas: «O jornalista Raul Brandão (1867-1930) debruçou-se sobre o povo com uma solicitude pungente (**O Pobre de Pedir**, **Farsa**, **Os Pobres**, **Húmus**). As suas peças conheceram o êxito (**O Diabo e a Morte** (sic.), **O Gebo e a Sombra**)». (p. 116).

d) Augusto Gil: 6 linhas: «Augusto Gil (1873-1929) advogado, funcioná-



# EM AS COUSAS

rio da polícia, e mais tarde secretário-geral do Ministério da Instrução Pública, publicou poemas de tenra polpa («à la pulpe tendre»), de ritmos populares: *Musa Cérula* (1894), *Canto da Cigarra* (1910), *Gente de Palma e meio* (1913), *Avenida Rústica* (1927) (sic!)» p. 114. E mais uma confusão de géneros...

e) António Sérgio: 2 linhas: «o pensador racionalista António Sérgio não deixou de influenciar os historiadores Jaime Cortesão e João Lúcio de Azevedo» (p. 117).

f) Cesário Verde: 4 linhas: «O melhor poeta da escola é Cesário Verde. O Livro de Cesário Verde abunda em quadros familiares servidos por uma versificação perfeita» (p. 110).

g) António Nobre: 2 linhas: «O poeta António Nobre tange os acentos do simbolismo numa lira melódica (*Só, Paris, 1892*)» (p. 113).

Repare-se nas seguintes ideias, frases e expressões:

— «António Feijó põe uma forma acabada ao serviço do lirismo pessoal» (p. 110).

— «O jornalista Guilherme Braga usa uma forma austera» (p. 111).

— «Poeta regionalista, o conde de Monsaraz, ou seja, António de Macedo Papança, é o último dos românticos» (p. 113).

— «Eugénio de Castro (...) declara guerra ao formalismo (...) com o seu poema *Oaristos*» (p. 113).

E mais:

— *Maranus* (...), *Regresso ao Paraíso* constituem os pontos altos da obra poética do sábio de Amarante, amigo de Unamuno» (p. 114). Estas perfrases referem-se a Teixeira de Pascoais.

— «o lirismo afectivo e bucólico onde triunfa a alma portuguesa continua a moldar-se numa forma cuidada, submetida a regras meticulosas e subtis» (p. 115).

— «António Botto (...) exprime a sensualidade grega» (p. 116).

E mais:

— «o libertário Almeida Faria» (p. 121).

— «A jovem crítica estruturalista é excelentemente representada por Eduardo Prado Coelho. A crítica teatral por Manuela de Azevedo» (p. 121).

— «O teatro universitário consagrou-se a Gil Vicente (T.-E. U. C. dirigido por Paulo Quintela) ou à actualidade (Grupos da Faculdade de Direito e de Letras de Lisboa animados por C. H. Frêches». (p. 122). Lui-mémel

3. Trata-se, assim, de um livro de expressão infeliz, onde abundam informações erradas, tendenciosas, reflexo de uma passagem por Portugal e dos conhecimentos pessoais do autor (Faculdades de Letras, teatro) e onde é impossível encontrar qualquer espécie de método (quer de abordagem do fenómeno literário, quer de exposição).

O autor não leu. Fez uma escolha acriteriosa de informações. Distribuiu umas tantas fórmulas aos vários nomes de autores. Onde teria ido então colher os seus elementos?

Uma fonte: *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva, Porto Editora. Recorremos à 3.ª edição.

Assim:

Lê-se em O. Lopes/Saraiva: «logo no primeiro livro de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Poesia* (44), encontramos um método poético bem mais puro que o de Cinatti em que as imagens se organizam segundo as suas próprias forças de coesão» (p. 987, sublinhados nossos).

Lê-se em Claude-Henri Frêches: «Um surrealismo discreto liberta os versos de Rui Cinatti (...) Há mais coesão e pureza nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen (*Livro Sexto, 1962*)» (p. 119, sublinhados nossos).

Em ambos os livros seguem-se os nomes de Eugénio de Andrade, Natércia Freire, Tomás Kim e Jorge de Sena.

Outro exemplo:

Lê-se em O. Lopes/Saraiva: «Em Vitorino Nemésio é patente a luta entre uma sagaz e intencional manipulação de meios expressivos e uma exuberância imaginária dotada do sentido ainda de certo modo ingénuo do pitoresco vocabular que em parte enraíza na sua infância de ambiente popular açoriano. A vida açoriana corre também a sua obra de ficção em que se deve destacar (...) o romance *Mau tempo no Canal*» (p. 959, sublinhado nosso).

Lê-se em Claude-Henri Frêches: «O poeta e professor Vitorino Nemésio escreveu versos límpidos e requintados («rafinés») de ritmo sábio e desenvolto onde se esboçam os paraísos infantis ou fulgura a imagem exótica. O seu romance açoriano *Mau Tempo no Canal* não é de desprezar» (p. 118, sublinhados nossos).

É também na *Literatura Portuguesa* de Óscar Lopes e António José Saraiva que vamos encontrar a explicação de algumas séries de autores, como a atrás citada que engloba Manuel Heleno, Lindley Cintra, Pina Martins, etc. Trata-se de resumos mal feitos donde se retiram as frases de ligação essenciais.

Respondendo a um interesse pela literatura portuguesa, uma total falta de respeito para com os leitores desprevenidos.

Vejamos outro caso:

3. *Breve História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva. Col. Fundamentos, Ediciones Istmo, Madrid, 1971, 299 páginas (tradução de J. A. L. realizada sobre o texto da 9.ª edição portuguesa, especialmente revista e ampliada pelo autor para esta versão espanhola).

De um nível completamente diferente, visto que pressupõe um método e um conhecimento efectivo da literatura e das obras, uma informação segura e um trabalho próprio, é a história da literatura portuguesa publicada em Espanha.

Mas não é possível deixar de lamentar a visão deturpada do século XX (para lá do inevitável) que o autor dá aos seus leitores espanhóis. Não se trata da necessária «subjectividade» que o próprio autor aponta. Trata-se de afirmações como esta: «Os exemplos escolhidos reflectirão inevitavelmente a subjectividade do autor, salvo no caso em que os escritores citados se tenham imposto pelo seu indiscutível relevo — Fernando Pessoa, Agustina Bessa Luís — ou que o público os mantenha na categoria de astros de primeira grandeza — Aquilino Ribeiro, José Régio, Miguel Torga, Ferreira de Castro.» (p. 247, sublinhados nossos).

Assim, Agustina Bessa Luís é considerada «depois de Fernando Pessoa a grande revelação, o segundo milagre do século XX português» (p. 294, sublinhado nosso) e afirma-se que a escritora em causa não sofreu influência nem de Eça, nem de Camilo (p. 294).

Também não é possível deixar de estranhar o relativamente extenso desenvolvimento dado a poetas como José Terra (p. 273), Manuel Alegre (p. 273) e O'Neill (em detrimento de Cesariny), a ausência total de Manuel da Fonseca (poeta), de Abelaira e, mesmo de Gastão Cruz e a ausência de qualquer comentário sobre Carlos de Oliveira (poeta), Cesariny ou António Maria Lisboa, quando existem pequenos comentários sobre E. M. Melo e Castro, Luísa Neto Jorge, Teresa Horta, Fiamna Hasse Pais Brandão, José Augusto Seabra, Fernando Echevarria e Paço de Arcos.

Claro que alguns destes esquecimentos e destas escolhas estão ligados à visão do neo-realismo: «Teóricamente, o ideal neo-realista de poesia supõe a separação entre o conteúdo e a forma, com um predomínio absoluto do primeiro; ou seja, atribui um papel secundário ao signficante. Isto



contribuiu para justificar a ausência de qualquer inovação propriamente literária ou inclusivamente de qualquer grande obra criadora neo-realista.» (p. 268). Afirmação muito discutível e espantosa vinda de quem vem.

Assim, o interesse pela literatura portuguesa pode transformar-se no interesse por uma literatura imaginária. Os próprios manuais de bolso apresentam imagens falseadas da literatura portuguesa.

(\*) Professor da Faculdade de Letras de Aix-Marseille. Estudioso do Teatro Português (ed. crit. de «El Prodigio de Amarante» e «Le Théâtre Néo-Latin ao Portugal», prémio SNI). Ex-leitor de francês em Portugal — onde permaneceu vários anos.

ÚLTIMOS LANÇAMENTOS **PRELO**

**AUTORES PORTUGUESES**

**A LEBRE**  
de Álvaro Guerra  
Esc. 35\$00

**O REBATE**  
de J. Rentes de Carvalho  
Esc. 35\$00

**TANTA GENTE, MARIANA**  
de Maria Judite de Carvalho  
Esc. 35\$00

**DICIONÁRIO DO TEATRO PORTUGUÊS**  
 direcção de Luís Francisco Rebelo  
 cada fascículo  
 Esc. 30\$00

**COLEÇÃO "CACTO"**

**O CAVALO DO LENÇO AMARELO É PERIGOSO**  
 de Mário Castrim  
 Esc. 30\$00

**A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA**  
 de Marcel Martin  
 c/ ilustrações  
 Esc. 100\$00

**PRELO EDITORA, s.a.r.l.**  
 RUA DA MISERICORDIA, 67-2º - TELEF. 370691

«OUTUBRO» — Textos de poesia — coordenação e edição de Casimiro de Brito e Gastão Cruz, Lisboa, 1971, 68 páginas.

(Retomando os termos da nota que no número anterior apresentava «Outubro»: será este um texto por excelência «para depois» (da leitura dos poemas, claro).

I-a — Importância histórica deste tipo de publicação: «mostra» colectiva de produção poética. Não se tratando da apresentação de poemas isolados de vários autores, mas de conjuntos com uma legível unidade, não há para já o perigo de a apresentação tomar o aspecto folclórico de um florilégio ou mera antologia. Permite, sim, uma legítima leitura plural de vários (e próximos) modos de um mesmo «tempo poético», e isso sem que exista uma selecção geracional.

Há para já, nesta escolha, uma coerência que, antes de se ler ao nível da «qualidade», pode ser lida ao nível de uma certa «contemporaneidade» de trabalho (de «escrita», se se quiser), já que os vários poemas manifestam as diferenças das suas maneiras, a partir de uma idêntica inscrição num determinado tempo da poesia portuguesa, hoje.

I-b — Em qualquer destes conjuntos de poemas defrontamos aquilo que poderemos tentar definir como uma opacidade, uma resistência, que se nos opõem e se nos tornam motor e objecto da(s) nossa(s) leitura(s). Trata-se da opacidade e da resistência provocadas por um trabalho verbal que se manifesta ao olhar que lê. Trabalho de produção de sentido, «produtividade» verbal que não nos consente a tranquila digestão solipsista ou a passiva sensibilização a um sentido prévio e transparentemente dado. Concretizando: não encontramos aqui a inocência (talvez só a possamos vislumbrar nos poemas de E. de Andrade, por razões que veremos) de uma escrita que se ausente (como trabalho), que se anule e se torne simples «comunicação directa», ou expressão transparente de um «te-

souro» de sentido, de que o autor seja presença plena ou mediano iluminado. O que se nos propõe não é pois um reflexo negligente, mas um trabalho, um jogo fundando os sinais de uma voz, os mecanismos de um sentido que só é instaurado mediante esse «fazer» manifesto.

I-c — Não é isto uma novidade, mas sim uma constante da mais «viva» poesia portuguesa deste tempo.

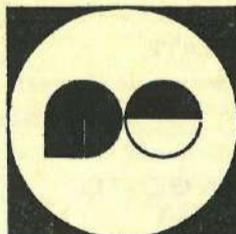
CRISTAL EM SÓRIA — Carlos de Oliveira

Trata-se de sonetos que parecem concentrar-se, como que para melhor resistirem e se afirmarem contra o silêncio, o branco da página; e isso num processo de contensão, de rigor que se extrema: o espaço entre as estrofes desaparece, como desaparece a existência delas como unidades pertinentes; a extensão dos versos é irregular, oferecendo diferente exposição ao branco, sustentando mais nitidamente certas palavras ou segmentos que se isolam, e escandindo mais fortemente o ritmo. A organização do conjunto é claramente determinada, não só ao nível do número de poemas em cada grupo (5-10-5), mas também ao nível do funcionamento das palavras e das atitudes verbais em cada um deles, numa relação entre o 1.º e o 3.º por oposição (relativa) ao 2.º. Assim, nos dois grupos laterais encontramos logo no início a ficção

de uma descrição de paisagens naturais. E isso desde logo ao nível gramatical. Em qualquer dos casos, logo o tempo se introduz, através da utilização de certos verbos ou advérbios pelos quais essa dimensão mais ou menos fortemente, se insinua. Mas mais insensivelmente o tempo se escreve, porque o que se «descreve» é algo em movimento (e os participios presentes o indicam também), e porque, sobre esse movimento, de que a voz dota as coisas ditas, se exerce o movimento de quem finge ver e descrever, de quem escreve. E acontece pois que o que é «descrito» se referencia a um sujeito que «descreve». E isso através de subtis aparições: «...ou piso-a/fechando os olhos;...»//«...imagem/do meu peso/contra as margens fluentes;/»; até que essa «intromissão» do eu de repente se acelera e verdadeiramente se situa e se revela (revela o jogo, o fazer): «...escolho/três sílabas fulgentes:/a palavra esplendor;/escrevo-a, irradiando/a noite;». Eis como o poema se faz e se diz, como se coloca a si mesmo o artifício ou fingimento da «descrição», como o movimento de reconversão do sentido dos versos se completa, nomeando a reconversão que desde o primeiro poema já lavrava. Assim é dito o que de outro modo já (implicitamente) se lia: que o que lemos não é a descrição de um real, mas a construção de uma paisagem verbal, o jogo de linguagem em que as palavras ao dizerem coisas, se tornam nítidos sinais do poema. E isso com uma segurança que por vezes falhava, ou não era tão arriscada em «Micropaisagem», porque aí se insistia, muitas vezes demasiado explicitamente, nessa relação pela qual o poema se representa. Aqui, se o sintoma já se revela no primeiro poema: «...poema escrito/entre uma aresta e um gume;/», e se desde aí nós já sabíamos que ele era essa «agulha de morfina fria», é mais implicitamente que vamos sabendo que os movimentos lidos, o jogo com os nomes de materiais e de elementos físicos do mundo, tudo são sinais que também se referem aos elementos do trabalho de transmutação que é o do poema. Repare-se que várias dessas palavras (a luz, o fogo, a pedra, por ex.) surgem também no grupo central; só que, agora, a maneira como estão jogadas as torna de outra maneira simbólicas.

Neste grupo, em oposição aos outros dois, entramos no «fingimento de descrição» de um quadro, através de um elemento narrativo: «Entra pela janela/o anjo camponês;/» — um presente histórico que instaura uma «cena», e todo este poema (o grupo central) se vai jogar entre o fingimento de uma descrição especializada da pintura («ao alto»/«em baixo»), a abertura de um espaço que está no quadro, mas que aparece como natural («há o mesmo/branco na lâmpada do tecto;/»), o jogo de uma narração de cenas que se sucedem e da narração de uma história da História: vários níveis (que rigorosamente se interpenetram), da ficção do poema, de um poema em que, sintomaticamente,

# UM TEMPO POÉ



OBRAS DE  
**JOSÉ GOMES FERREIRA**  
PORTUGÁLIA EDITORA



«... Com gritos,  
protestos, raivas,  
angústias, lirismo,  
ironia, amor...»

**O IRREAL QUOTIDIANO**  
(Histórias e Invenções)

55\$00  
o caminho do comum e do extraordinário...

**A MEMÓRIA DAS PALAVRAS**

(ou o gosto de Falar de Mim)

2.ª ed. — 45\$00

**IMITAÇÃO DOS DIAS**

(Diário Inventado)

2.ª ed. — 45\$00

**POESIA I**

4.ª ed. — 45\$00

**POESIA II**

Esg.

**POESIA III**

4.ª ed. — 55\$00

**O MUNDO DOS OUTROS**

(Histórias e Vagabundagens)

3.ª ed. — 45\$00

**TEMPO ESCANDINAVO**

(Contos)

45\$00

**POESIA IV**

2.ª ed. — 45\$00

**AVENTURAS MARAVILHOSAS  
DE JOÃO SEM MEDO**

Col. Contemporânea

30\$00

se não introduz explicitamente o seu narrador, acontecendo que, pelo jogo da sua construção, o que nos finge fazer ver o quadro e a História é essa «terceira luz» que «o anjo camponês» traz na mão ao entrar, ao entrarmos no poema. Essa luz sobre «as outras duas» que falam da destruição, essa luz que o anjo «estendendo o braço», «planta/no ar, como um árvore». E repare-se ainda, é esse anjo o ser animado de vida que olha os movimentos da morte, o ser que olha, vê e «desolado/pensa:» — «as máquinas estranhas/os motores com sede, nem sequer/beberam o espírito das minhas casas;/evaporaram-no apenas». O que lemos é (também) um poema político.

#### OBSCURO DOMÍNIO — Eugénio de Andrade

A «inocência», que se disse poder ser aqui vislumbrada, não é propriamente aquela que existe na ausência de trabalho verbal, mas parece surgir, apenas porque estes poemas «repetem» a poesia que já conhecemos deste Autor; mais ainda, parece que esta permanência se torna um esgotamento de uma fórmula que se limita a resultar. Quer isto dizer que a «qualidade» dela permanece, só que se imobiliza, e isso é um perigo e um menor «poder» ou «força». Assim, poderemos limitar-nos a indicar a mesma segurança que já conhecemos, a mesma sobriedade de um lirismo, que se tece através de sinais e áreas semânticas recorrentes, e que não cede à facilidade e à negligência, a não ser no último poema («Envio»). O tema da água e do fogo, e as palavras que em redor gravitam são o espaço de uma reinvenção «sensual» do mando (partilhado pela luz e pela sombra, pelo dia e pela noite), onde o «corpo» no movimento do «desejo» procura o corpo e a «ternura», os frutos e a «maravilha». Muito sintomaticamente, em vários destes poemas, a voz que canta joga-se em relação a um «tu», e o seu jogar-se faz-se através da imagem, da metáfora que se alarga e gera toda a transposição verbal, dando origem às sucessivas metamorfoses que ligam os nomes do corpo aos das coisas do mundo, convertidas em sinais do desejo e do amor.

#### A ERA — Fíama Hasse Pais Brandão

Este grupo de poemas com a sua unidade própria integra-se perfeitamente na «maneira» de «(Este) rosto», sobretudo na que é revelada pelos poemas da última parte («Dizer avis/ave»). Aqui encontramos desde logo a mesma utilização do verso longo, o jogo com o itálico e com os parênteses, a mesma autonomação do dizer, o mesmo peso das palavras na construção de um universo asfixiante, através da diversidade dos ritmos sintácticos e da escolha nítida de zonas vocabulares «estranhas» («estranheza» essa que acaba por definir uma certa «norma» estilística). Trata-se de poemas, muito frequentemente, como que atarracados, estendendo as suas linhas, os seus «veios» ou «percursos», que revelam uma espécie de corte vertical na

crosta da terra, esmagada pelo peso do branco da página, pelo peso do «ar». É de facto esta poesia surge num laborioso trabalho de re-produzir uma história (uma «era») «geológica», «revelando» os extractos, a acumulação de sedimentos, de «fósseis (de flora de fauna terrestres)», falando de «um saber dos sápidos elementos do mundo, memória pastoral.», e indicando os movimentos que se gravam, difíceis, nesse mundo. «O humano» aparece, assim, como que reduzido a movimentos fundamentais, identificados a certos percursos da matéria: «ver», «ouvir», «beber» são aventuras penosas, gestos difíceis de uma sabedoria condenada que risca as linhas desses estratos e desse tempo de asfixia, operando o «corte», realizando na fractura do mundo e do poema, através do itálico muitas vezes, o trabalho do sentido. É talvez possível ler que o que neste discurso reinventa — descobre a terra, como dorso queimado pelo «vitriolo,/o acre corruptor;», é a urgência de um princípio feminino dizendo a destruição, «língua» ríspida e violenta contra o «ar exíguo», contra a história que esmaga («...minha existência/entre os iberos/urge.»).

#### OS DIAS REGRESSIVOS — Nuno Guimarães

Este poema é a narração da viagem de um «corpo/a bandonado», que caminha e insistentemente se interroga, aproximando-se da morte prometida ao fim. Por versos de ritmo marcado mas variável, ora estendendo-se por percursos amplos, ora ficando rapidamente preso pela pontuação, dizendo-se duplamente, através dos jogos recorrentes feitos com a divisão do corpo das palavras, e assim criando uma polissemia significativa, esse corpo «espesso/como a água» clama o amor pela terra, mede a dor («levita a dor» — «Levitador»), procura uma «lição dura/durável, alimento.» e escreve tensa e atentamente. Cada estrofe ou pequeno poema é unidade desse percurso e dessa procura (interrogação) que, de facto, se escreve mantendo um rigor, fruto de uma «atenção verbal», que elimina riscos, mas talvez limite o seu alcance.

#### MONTE ABRAÃO — Ruy Belo

A «novidade» destes três poemas mede-se de duas maneiras em relação à obra anterior de Ruy Belo: nitidamente mais trabalhado e de maior expansão discursiva este grupo afasta-se (e ainda bem) da poesia de «Homem de palavra(s)» e aproxima-se de um certo discurso de «Boca Bilingue», o seu melhor livro. É em função desta proximidade que se devem ler as diferenças mais significativas. Mantendo a mobilidade que lhe permite jogar no mesmo movimento «poético» palavras e zonas semânticas diferentes, toma, aqui, uma dimensão lírica e encantatória, que antes não se afirmava tão límpidamente. Assim parece por vezes introduzir-se uma menor vigilância das associações verbais (por ex: nos últimos versos do 1.º poema) o que diminui o coesão e a força da sua nã, e do qual uma como que despedida é feita, linguagem. Trata-se, de certa maneira, da ficção de um canto confessional, que se torna também uma espécie de «celebração», onde a invocação (os vocativos) e as fórmulas de uma sabedoria (da vida ou condição, se é permitido dizê-lo) se jogam com uma reinvenção, por vezes de tipo mitológico, do mundo por onde se caminha, e do qual, uma como que despedida é feita, numa adesão amarga.

MANUEL GUSMÃO

10

#### A VIAGEM de João Palma-Ferreira. Arcádia. Lisboa, 1971.

A viagem é um livro pouco claro. Pergunta-se, necessariamente (suponho), acabada a sua leitura, a que correspondem as 4 partes numeradas de I a IV que o constituem, para além de acompanharem uma progressão pouco nítida da manhã de primavera dum dia 15 de Março (descrita no prólogo) até à noite-morte (falada no epílogo). Abre-se o índice e aí se confirma que o livro tem uma «estrutura aparente»: cada «fragmento» é indicado como se dum capítulo se tratasse. Mas não se descobre o ritmo do aparecimento dos capítulos descritos, reflexivos, evocativos, filosóficos ou analíticos, nem o encadeamento subterrâneo dos temas. Repete-se «15 de Março, Flunntern» e «Gran Capitan», como se repetirá a visão da cidade ou da mulher no jardim, ou os diálogos com Don Melquiades.

Com que resultado? Ou seja: para onde é a viagem? Que mudou durante essa afinal inexistente viagem ou, pelo menos, no leitor de *A Viagem*? Nada. Nem a isso se obrigava o Autor, não fosse ter escolhido claramente uma viagem ao fundo de e não uma viagem à roda de — as duas espécies de viagens literárias que existem na longa série que passa por «Viagem à volta do meu quarto», «Viagem sentimental», «Viagens na minha terra», «Viagem ao fim da noite», «A longa Viagem», para não falar de todas as outras «viagens» que se escondem sob outros títulos. Mas, apesar da escolha, *A Viagem* de Palma-Ferreira aparece como uma viagem à roda de.

Antes de mais, uma viagem à roda das palavras, em vez duma viagem ao fundo das palavras, como teria que ser um livro de viagem sem viagem, como tem que ser qualquer livro. Há uma falta de observação e de precisão vocabular, muitas vezes mesmo nos fragmentos onde surgem descrições objectivas. Lê-se: «a palha da rebentação crescia alto no negro do forte» (p. 42); «as araucárias bordam de flores as sombras da primavera» (p. 23); «as lâmpadas dos eléctricos lançam pelos carris uma alvura frustrada que nada revela do mundo em sombras laterais» (p. 196). Há uma «transfiguração poética» das coisas muito frágil e feita «de cor». Lê-se: «nos pátios povoados saltitam melros» (p. 56); «alegria imensa do sol puríssimo» (p. 19); «o peso do corpo era diminuto, como se fosse uma pluma ou um floco de neve» (p. 71); «ondas largas de profundos olores começavam a circular na luz tépida do sol» (p. 35). Há uma opinião sobre as coisas que se pensam como é costume e fácil pensá-las. Lê-se: «manhãs de náusea e de sonho» (p. 36); «este mundo magro e confuso» (p. 18); «a muralha densa da noite e da morte que se intala» (p. 197).

Estamos no mundo dum «dêjá lu», o que nada tem a ver com a utilização legítima que se faz neste livro de excertos de outras obras e de outros autores. É o mundo daquele «anti-herói» (neste caso, António): o insatisfeito e inadaptado, que não acredita (nem nas forças dos regimes, nem das oposições), que se quer *Iludr* (mentindo e fugindo — era isto o seu projecto de viagem, falhada também) e que tem em tudo o que vê e faz a imagem aguda e permanente da Morte, às vezes do Amor — únicas forças. Únicos valores?

E são também do mundo dum «dêjá lu» (onde?) os sinais dessa morte: aquela *ela* que no meio do maior silêncio cultiva o jardim, sempre com o mesmo vestuário escuro e de cabelo entre o loiro e o ruivo; a cidade que um dia, inexplicavelmente, estava completamente deserta; a recordação dos cemitérios e da ida à morgue (um fragmento de descrição objectiva incomparavelmente mais evocativo do que os fragmentos «poéticos», como o é também o texto «Memória sobre as casas»); a noite.

E não pode ser estranha à impressão de «dêjá lu» a escolha do *espanhol* (neste momento!) como língua estrangeira inserida no português e sinal de cosmopolitismo, do nome D. Melquiades Garcia Pérez, da cidade de Gran Capitan.

Com tudo isto, *A Viagem* não tem margem, nem oportunidade, para ser um livro mau. Longe disso. Pisa terreno seguro, muito mais do que os livros anteriores do Autor. Mas é isto: «a viagem» ainda não começou.

E. D.

# sublinhados nossos / novembro

3. Literatura e Arte, «A Capital»: Homenagem a Breton. Homenageadores: António Barahona da Fonseca, Maria Velho da Costa, António Ramos Rosa, Mário Cesariny de Vasconcelos, Nuno de Sampaio, Natália Correia, Campos Pereira, Alexandre O'Neill, Pinharanda Gomes, Rui Mário Gonçalves. As voltas que o mundo dá...
3. Orquestra Gulbenkian: Requiem de Mozart. Direcção de Guschlbauer. Interpretação correcta.
4. Galeria Bucholz: exposição de Soquil.
- 5-6. Fundação Gulbenkian: Comédie Française. Tartuffe. Encenação: Jacques Charon. O Louvre do teatro. Mas espectáculos maus.
5. Escreveu o Observador: «A obra de Luiz Pacheco é um testemunho alto da saudável insolência de Ser Português, é preciso que se diga que é uma obra maior da Literatura Portuguesa». Tudo o que sobe converge.
6. Entrevista de Margarida Silva Dias a Rogério Paulo (Cena 7, «A Capital»): «— Parece-te coerente a tua posição de jurado em Havana e a de actor do Teatro Nacional em Lisboa? — Permite-me frisar uma coisa: eu não dirijo nada. Não trabalho para nenhum lugar do Estado, sou apenas um proletário contratado dentro da minha profissão de que necessito para viver, em Portugal.»
6. Orquestra da E. N. — «Anábasis» de Tomás Marco em 1.ª audição. Tentativa pouco convincente de assimilação do espanholismo de Falla dentro de um contexto post-serial. Recriação do concerto de Tchaikovsky por uma artista fora de série: Sylvia Markovici.
7. Escreveu Arnaldo Saraiva (Suplemento Literário, «Diário de Lisboa»): «Foi então que surgiu Eduardo Prado Coelho. Enfin, Edouard vint... E alguma coisa começou a mudar efectivamente no panorama crítico português. Freqüentador de um suplemento juvenil, onde pontificava com críticas de filmes, Eduardo saiu de lá para participar algumas quezílias do bairro — e logo evidenciou qualidades impressionantes que poderiam resumir-se em duas: inteligência dos textos mesmos que a crítica continuava a esquecer (ele impôs-se até o uso de largas citações), e atenção aos vários contextos modernos. As suas críticas passaram a misturar inteligentemente o existencialismo, o marxismo, a psicanálise, a sociologia, a linguística e a literatura; ou: Lukacs, Goldmann, Sartre, Freud, Nietzsche, Bachelard, Marx, Saussure, Blanchot, Lacan, Barthes e todos os grandes nomes do estruturalismo francês, de que veio a ser o grande divulgador (...) A partir dele tornou-se mais difícil suportar banalidades, asneiras e anacronismos que antes passavam despercebidos. E mais do que um crítico ou um leitor, ele passou a ser o leitor (quem é que não se perguntou antes de publicar: que irá dizer disto o Eduardo? que irá ele pensar?)». Que terá dito disto o Eduardo [Prado Coelho]? Que terá ele pensado?
8. Centro Nacional de Cultura: início dos cursos de Semiologia e Linguística (Eduardo Prado Coelho), Marxismo (António Reis), Prática e teoria do Teatro (Jorge Listopad), A Primeira República (A. H. Oliveira Marques).
10. Escreveu Armando V. Ferreira (Literatura e Arte, «A Capital»): «Experimentem, por exemplo, com a palavra «escrever». Repitam-na mil vezes e terão resultados surpreendentes. Queria escusar-me de os mencionar, até porque tal exercício depende da imaginação das pessoas. Mas no caso da palavra «escrever» temos pano para mangas. Dividimo-la em três sílabas: «es», «cre», «ver». Não será necessário apelar para a imaginação do leitor. Ele descobrirá logo que pondo um acento agudo no e da sílaba «es» lhe fica a segunda pessoa do presente do indicativo do verbo ser! E por aí fora (...) A palavra reveste não só para o homem um carácter utilitário como uma característica de expressão humana. As duas coisas ligadas. Pois a palavra não passa de uma abstracção, uma criação do homem para tentar exprimir através dela uma condição fisiológica: a sua capacidade de articular sons e de consequentemente desenvolver essa capacidade até à criação, penosa, daquilo a que hoje chamamos a linguagem». Mas que é isto? Uma nova linguística?
10. Orquestra Gulbenkian: Mozart, Stravinski. Boa interpretação de Gerardo Ribeiro.
11. Centro Nacional de Cultura: Colóquio sobre cinema português. Moderador: Alberto Seixas Santos.
13. Fundação Gulbenkian: Grupo Gulbenkian de bailado. Inauguração da temporada.
13. Orquestra da E. N. 1.ª audição de «D. João e as Sombras» de Frederico de Freitas sobre texto de António Patrício. Sem importância, nem na obra do seu autor nem muito menos na história da música portuguesa.
- 15-16-17. William Gaskill no «Vasco Santana». A inteligência de um dos muito grandes encenadores mundiais desperdiçada num diálogo de (poucos) surdos.
17. Escreveu Natália Correia (Literatura e Arte, «A Capital»): «Ainda querem mais? Tantos Steinbecks, tantos Caldwells, tantos Amados, teimosos satélites da liberdade económica do humilhado que entretanto passou a comer lagosta à custa da tecnocracia que não pode subsistir com o romantismo da fome que inspirou tanta ideologia». Lagostas, lagostins, lavagantes, gambas, santolas, berbigão, cadelinhas... mexilhões e carabineiros...
17. Orquestra Gulbenkian: Estreia do «Concerto Gulbenkian», encomenda da Fundação a Hellmann. Música dessorada, intragável, falta de imaginação, monotonia burocrática, «tortura pelo tédio».
19. Teatro Nacional de D. Maria II. Inauguração da temporada. Calígula. Encenação de Jacques Sereys. («Camus quis inventar e criar o "teatro do Absurdo". É a minha fidelidade em servi-lo que me incitou a seguir a primeira ideia absurda que me acudiu»). Primeira pateada da temporada.
19. Galeria 111: Exposição Vasco Costa.
20. Registou Eduardo Geada na R&T, referindo-se ao colóquio do dia 11: «Na opinião de Cunha Teles, as cerca de três mil associações de recreio, os clubes desportivos, os cineclubes e as diversas secções culturais podiam vir a ser um circuito de consumo paralelo extremamente importante. Num País como o nosso, com pouco mais de 400 salas, a maior parte das quais inadequadas, pouco funcionais e com uma actividade irregular, a existência de um circuito marginal podia ser, efectivamente, essencial não só para o futuro cinema português como para a difusão cultural de todos os filmes estrangeiros importantes a que até agora os distribuidores nacionais se não têm arriscado. Pois é.
20. Orquestra da E. N. 1.ª audição de «Variações e Fuga» de Vitorino de Almeida. Academismo aberto a todas as influências não assimiladas. Talento transbordante de chefe de orquestra em princípio de carreira (John Neschling).
- 20-21. Cascais. 1.º Festival Internacional de Jazz. Ver pág. 9.
24. Orquestra Gulbenkian. Schönberg (Sinfonia de Câmara n.º 2): realização condigna de Roger Norrington. Mozart e Fartner: maestria vocal de Colette Herzog.
25. Escreveu Agustina Bessa Luís («Diário Popular», «Quinta-feira à Tarde») sobre Il Decamerone de Pasolini: «Num facto, a abjecção está na desprotecção do espírito de que ele depende para ser humano. Mas Pasolini é muito superficial para entender o que é a liberdade. Quase toda a gente é assim, bocacciana ou não. Toda via Pasolini é também artista. Daí que um dos seus contos seja conduzido com certa alvura de pensamento e certo sigilo». Sublinhamos: desprotecção do espírito.
27. Orquestra da E. N. Concerto Stravinski. «Sinfonia dos Salmos» (demasiado lenta) e Sagração da Primavera». Maestro: Álvaro Cassuto. Trabalho honesto e profícuo numa abordagem cautelosa das obras.
27. Óbidos. Galeria Ogiva. Homenagem a Josefa de Óbidos. Exposição. Leitura da «Confissão Tenebrosa» de António Areal. Dulce Cabrita e Olga Pratz interpretaram superiormente obras-primas de Alban Berg. Lopes Graça e Stravinski. Sessão de Jazz.
29. São Luís: Estrela da Companhia de Teatro Municipal. A Salvação do Mundo. Encenação de Costa Ferreira. Segunda pateada da temporada.

ASSINATURAS: Mande um postal para Estrada da Luz, 134, 6.º-D. LISBOA 4

CRÍTICA - jornal mensal

sede: estrada da luz, 134, 6.º-dt. - lisboa-4

composição e impressão: guide- artes gráficas - praça afonso do paço, 1-A

distribuidores:

ulmeiro - livraria e distribuidora, lda. - av. do uruguai, 13-A - lisboa-4

condições de assinatura { continente: 70\$00 (12 números)  
ilhas e ultramar: 80\$00 (12 números)  
estrangeiro: 100\$00 (12 números)

preço do número avulso: 7\$50

todos os artigos assinados são da responsabilidade dos seus autores

visado pela censura

