

crítica

n.º 3

editora e proprietária: eduarda dionísio / director: jorge silva melo / janeiro 1972 / preço: 7\$50

UM BALANÇO DOS BALANÇOS

literatura

O primeiro chamado balanço literário de 1971 surgiu n'«A Capital» — «Literatura e Arte» de 29 de Dezembro:

1) Na página 2: oito colaboradores «mais assíduos» emitiram, a pedido do suplemento, a sua opinião sobre os 12 melhores livros do ano. Publicaram-se, assim depoimentos de Armando Ventura Ferreira, João Palma-Ferreira, José Palla e Carmo, Jorge Listopad, Nuno de Sampayo, António Alçada Baptista (?), David Mourão Ferreira e Eduardo Prado Coelho.

2) Na Página 4: a rubrica «Crítica literária» de Nuno de Sampayo era preenchida por «um breve panorama da literatura portuguesa em 1971».

3) Na página 5: afirmava-se que por *A Viagem* ser um dos livros mais importantes, não se quis deixar de ouvir o que Palma-Ferreira

tinha para dizer sobre o seu romance. Segue-se um depoimento de Palma-Ferreira ocupando uma página que infelizmente pouco fala do romance.

4) Na página 8: um «elogio-balanço à maneira de ...» de Jorge Listopad, em estilo jocoso.

5) Na página 9: os planos editoriais para 1972 das seguintes editoras: Moraes, Dom Quixote, Verbo, Arcádia, Estampa, Portugália e Bertrand.

Que conclui o leitor desprevenido deste documento que se lhe apresenta como conclusão da actividade literária de um jornal durante um ano?

UMA FAMÍLIA

Antes de mais, que temos aqui uma família pequena mas *muito unida*. Poderá pensar que são as «letras portuguesas». Vejamos a frequência dos nomes dos autores citados no inquérito dirigido a oito colaboradores:

Teresa Horta (poetisa e orientadora da página) é referida 7 vezes. Vergílio Ferreira, 6.

Palma-Ferreira (autor a quem não se pôde deixar de ouvir sobre o seu próprio livro), 5.

Armindo Rodrigues, 4.

Num segundo plano, referidos 3 vezes, surgem Fernanda Botelho, Luis Pacheco, Fernando Namora, Jorge de Sena; Natércia Freire, Alçada Baptista, Eugénio de Andrade, Grabato Dias, Armando Ventura Ferreira, Fátima Bivar, José Gomes Ferreira. Rodrigues Miguéis, Herberto Hélder (2 vezes).

OS QUATRO GRANDES

Que conclui ainda o leitor desprevenido? Que há neste momento quatro grandes autores em Portugal: na poesia, com nítida vantagem, Teresa Horta e depois Armindo Rodrigues; na ficção, Vergílio Ferreira e João Palma-Ferreira.

Mas, em certo momento, o leitor desprevenido pode lembrar-se de

que em 1971 houve livros de poesia de Sophia de Mello Breyner, Raul de Carvalho, José Régio, João Rui de Sousa, romances de Manuel Ferreira, Júlio Moreira, Mário Castrom, Rentes de Carvalho, livros de crónicas e memórias de José Gomes Ferreira e José Régio, ensaios e estudos de Vitorino Magalhães Godinho, Joel Serrão, Oliveira Marques, Pacheco Pereira...

E, ao ler outros nomes citados *1 vez*, lembrar-se-á de um livro de prosa e outro de poesia de Carlos de Oliveira, de um livro de Pedro Tâmen, de uma revista intitulada «Outubro», de um livro de Mário Cesariny, etc., etc., etc.

O BALANÇO DO CRÍTICO

Sem muito ligar aos pequenos depoimentos, o leitor interessado voltará a página e terá o balanço do crítico literário do jornal.

Peregrinação Interior de Alçada Baptista surge como a «Obra-prima» (Continua na página 14)

música

EM ARTE PREVALECE A REGRA...

A produção nacional — isto é, as obras compostas por músicos portugueses — teve uma representação pouco rica em quantidade e qualidade, o que de resto reflecte perfeitamente os substractos culturais deficientes do nosso passado próximo e da nossa actualidade.

JOÃO PAES (Flama)

...OU A EXCEPÇÃO?

No aspecto de música «pura» ou de concerto, os acontecimentos mais importantes, no meu ponto de vista, podemos considerá-los pelo seu significado peculiar de afirmação da nossa capacidade criadora, sem de

modo algum a considerar estritamente confinada ao contexto artístico nacional, antes pelo contrário, entendendo-a no plano de uma participação universal infelizmente isolada, dispondo de peças capazes de romper precisamente as barreiras que nos separam do mundo musical. Esse acontecimento foi a audição do *Quarteto de Cordas*, de Lopes Graça, pelo *Quarteto* português e recentemente *Portlieu*, de Emanuel Nunes, numa versão da Orquestra Gulbenkian.

Claro está que ambas estas obras não saíram da espessa muralha para lá da qual se move a nossa música autêntica. O meio literário encontra-se, nesta fase, mais interessado pela música ligeira (os poetas escrevem para os conçonetistas e os músicos ligeiros «musicam-lhes» os poemas) e o meio cultural na sua extensão, não atravessa o «circo de

giz» em relação à música. A pintura, o romance, o teatro absorvem-no por completo.

Não fora esse condicionalismo, as duas obras teriam produzido um sobressalto no meio cultural.

MANUEL DE LIMA (Diário Popular)

HÁ INTÉRPRETES E INTÉRPRETES

No capítulo de intérpretes, a pobreza também se manifestou pela escassez de elementos com nível internacional. Neste grupo escasso distinguiram-se: o maestro Álvaro Casuso os pianistas Sequeira Costa, Sérgio Varela Cid, Maria João Pires e Nella Maissa, o violinista Gerardo Ribeiro e as cantoras Elisabeth Bayan e Elsa Saque.

JOÃO PAES (Flama)

Finalmente, proponho um voto: que o *Quarteto de Cordas* do Porto,

constituído por primeiras estantes da Orquestra Sinfónica do Porto, possa desenvolver cabalmente uma larga actividade de harmonia com a sua categoria, sem dúvida excepcional para o nosso meio.

NUNO BARREIROS (Flama)

Uma menção especial para o trabalho de actualização que se deve ao grupo de Música Contemporânea de Lisboa, dirigido por Jorge Peixinho.

JOÃO PAES (Flama)

FESTIVAL GULBENKIAN: O ASPECTO POSITIVO

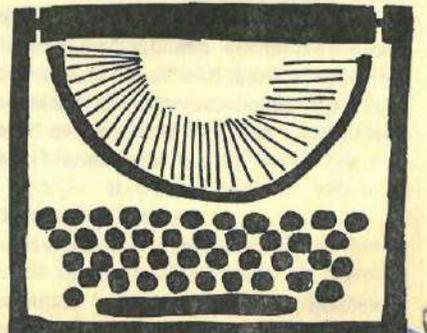
Um aspecto negativo a realçar é a ausência do Festival Gulbenkian. Embora se impusesse a sua remodelação, de modo algum se justifica a sua extinção.

NUNO BARREIROS (Flama)

(Continua na página 15)

Neste número:

um balanço dos balanços: literatura, música, teatro / uma poesia da excepção / memória / escassez ou eclipse / sua excelência / a salvação do mundo / sob sobre voz / polémica sobre o humanismo / minuciosa, áspera memória / robera / as relações da produção na u.r.s.s. / entrevista com glicínia quartim / o quarteto do porto / sapatos do princípio ao fim / tanta gente, mariana / um sonho / sublinhados nossos



UMA POESIA DA EXCEÇÃO

Eugénio de Andrade
OBSCURO DOMÍNIO
Editorial Inova, 1971

Obscuro Domínio, um livro gráficamente «trabalhado» (de papel não absolutamente branco) tem quase todas as páginas da direita vazias e um índice muito regular: só cinco hiatos na sucessão de números ímpares (11, 13, 15, 19... 127, deixando de lado o «Envio» final) que indicam as páginas dos poemas.

Que quer isto dizer? Que se trata de um livro de poemas curtos (com título) que ocupam na sua maioria apenas as páginas da direita, às vezes se prolongam pelos versos dessas páginas e raramente têm de ser «folheados». **Obscuro Domínio** aparece como uma colectânea de **poemas-unidades** de fôlego muito regular, que manifestam mais a sua relação com a página onde se instalam do do que a sua relação uns com os outros: como num sistema de fichas, a cada folha corresponde um poema.

Há exceções: «A Música» (p. 15 — 3 páginas), «Véspera de Água» (p. 49 — 5 páginas), «A título precário» (p. 75 — 5 páginas), «Canto firme» (p. 83 — 3 páginas), «Adagio quase Andante» (p. 107 — 5 páginas). São quase todos poemas divididos em estrofes muito curtas (de 2, 3, 4, raramente 5 versos), em que muito frequentemente surge o verso solto, a «palavra perdida» (se estivéssemos a falar de poesia medieval) e os próprios versos são quase sempre curtos — os mais longos nunca chegam a ocupar a largura da página.

Há exceções: «Ariane» (p. 27), «Corpo habitado» (p. 39), «Nas ervas» (p. 43), «Desde o chão» (p. 63), «Tempo em que se morre» (p. 87).

Poemas-unidades — mas não poemas soltos compilados. Trata-se de um conjunto de páginas claras: claras de letras, claras nas palavras. Um mesmo «assunto» claro — se bem que se trate de um «obscurus domínio» — um amor concreto (por isso o abundante **tu**, descrito ou sugerido) e situado (nas noites ou nas manhãs) — faz de **Obscuro Domínio** uma espécie de diário, quero dizer, de registo de uma vida, de um amor contínuo, sempre muito «ardente» (epígrafe do livro: «je n'aime vivre qu'à la condition de brûler» — G. Bataille), que existe em ambientes definidos e claros.

Por isso, se torna fácil delimitar as áreas vocábulares em que esta poesia de Eugénio de Andrade se move:

1.º O corpo e as partes do corpo: corpo, lábios, mãos, boca, dedos, etc.

2.º As plantas:

a) ervas, álamos, ulmeiros, cardos, palmeiras — as plantas da poesia lírica;

b) semente, grão, feno, trigo, espigas — as «plantas» da poesia «bucólica», «campesina» ou, neste caso, «telúrica»;

3.º Outros elementos:

a) animais, potros, aves;

b) pedra, cal, vidro;

c) fogo, água (e aqui valerá a pena notar que **fogo** e **água** não se opõem, mas são complementares na definição da mesma realidade: esse amor);

d) palavra, sílaba, silêncio.

Simplicidade de vocabulário e simplicidade sintáctica. Está muito presente a estrutura básica do português: sujeito (subentendido) seguido de um verbo a que se segue, se é transitivo, um complemento directo. A este «esqueleto» vêm juntar-se palavras que determinam o sujeito e o complemento (adjectivos qualificativos, complementos determinativos, orações relativas) e muito profusamente complementos circunstanciais de lugar.

Por exemplo aqui: Respiro II a erva II nas palavras II no terno leite I das palavras II
respiro II
a pedra I fresca I da cal II
Respiro II um veio de água II
que se perde II ... etc., etc...

Nota-se ainda facilmente a frequência da elisão do verbo e a consequente utilização de frases nominais.

Trata-se de uma poesia pouco «discursiva», onde o substantivo assume um papel importante. Apresenta e não explica. Daí a ausência quase completa de elementos de ligação entre as orações (não há porque, visto que, se bem que, mas, por consequência...), orações que quase só se justapõem, se coordenam, e também o reduzido número de preposições (só **de**, **a**, **em**). Dois sinais de pontuação substituem por vezes estes elementos de ligação: o travessão e os dois pontos, de grande importância rítmica.

Ritmo quase sempre **paralelístico**. Na verdade, parece ser uma das grandes características desta poesia de Eugénio de Andrade: a ordenação paralelística — nem sempre aparente — que governa cada poema. Encontramos quase em cada unidade o processo da **repetição**. Cada um repousa numa palavra-base ou numa estrutura-base (fixa ou não), que se repete duas, três vezes, donde irradia o poema e sobre o qual ele se constrói. E essa base numa poesia de substantivos é muitas vezes o verbo: um verbo no imperativo que se repete (**procura** — «Escrito no muro» — p. 19); um mesmo verbo cujo sujeito muda (**ficam as aves... ficam as águas... fica o Outono... ficam as nuvens** — «Resíduos do Corpo» — p. 123); uma expressão (**as janelas abrem** — «As janelas» — p. 25); uma série de infinitivos com sentido optativo que fazem surgir a mesma construção (**Amar-te... Sorver... deslizar... penetrar...** — «Obscuro domínio» — p. 63); um verso como «tudo lhe doía» («Vésperas de água» — p. 49) repetido de tantos em tantos versos como um refrão que sofre algumas alterações. Então, nestes poemas em que o núcleo verbal é fixo variarão os substantivos (sujeitos, complementos). Mas há também poemas que irradiam de substantivos: **música** («Música» — p. 15), **boca** («Plenamente» — p. 31), **mão** («A Mão» — p. 73), **corpo** («Corpo Habitado» — p. 39), etc. Aqui, variarão os verbos e, sobretudo, os elementos que determinam os substantivos (adjectivos, orações relativas).

E há **encadeamentos**: em «Dissonâncias» (p. 89), o Autor retoma a expressão «vai regressar» e a palavra «harpas»; em «Madrigal» (p. 101), «água». Há verbos que se utilizam em pessoas ou tempos diferentes: em «No cimo da Pedra» (p. 33) — ardo/arde; em «Em louvor do fogo» (p. 45) — arde/ardem/arde. Estamos perante aquilo a que, com poucas modificações, se daria na Idade Média os nomes de leixa-pren, dobre, mordobre, refrão, etc...

Mas nos poemas de Eugénio de Andrade a utilização dos processos desta família não são a obediência a uma lei ou a um convenção e, sobretudo,

é completada por uma **quebra quase obrigatória do paralelismo** em quase todos os poemas. O centro estará tanto (ou mais) no processo de quebrar o paralelismo como (do que) no processo paralelístico utilizado.

Como se quebra esse paralelismo sobre o qual se constroem os poemas? Acrescentando uma palavra ao verso repetido, cortando-o e espalhando-o por dois versos, modificando o adjectivo da expressão-base, introduzindo no poema uma frase interrogativa, ou um parêntesis, retomando o que se disse com um «quero eu dizer», substituindo uma única vez a preposição que acompanha um complemento que se repete. Os dois pontos e o travessão também «desequilibram» muitas vezes o poema. Porque são um elemento de **explicação**. Quando Eugénio de Andrade deixa de apenas apresentar para **explicitar** (acrescentando palavras à estrutura-base) ou para mostrar a **consequência**, o equilíbrio instalado perde-se. Há uma **exceção**.

Obscuro Domínio é uma obra em que conta muito a **exceção**. Assim, três dos poemas quase «discursivos» desta colectânea, três «exceções» são três dos mais interessantes deste livro:

1.º **Artane** (p. 27) onde aparecem relações de causa, de oposição, em que se **compara** (aliás, como em **A palmeira jovem**), em que se exprime uma condição é um poema assente num «jogo», numa contradição, na identidade e diferença dos «teus» olhos e dos olhos de Ariane, ambos **olhos** e ambos **azuis** — sendo **azul** o centro que possibilita o jogo;

2.º **Tempo em que se morre** (p. 87) pressupõem que alguém faz um discurso (oral): «Agora é verão, eu sei... É no verão, repito»; e **descreve** uma cena, uma sucessão de **actos** que se encadeiam ao longo do tempo, se ordenam **cronologicamente**.

3.º **Desde a Aurora** (p. 105) começa por uma **comparação** entre o sol e as mãos (1.ª estrofe), prossegue com uma relação cronológica e explicativa (onde abundam os dois pontos) e acaba com uma «revelação»: «Sou desde a aurora / eu — a terra — que te procuro.»

Uma poesia da exceção. Mas terá ficado ainda por explicar porque é que a poesia de Eugénio de Andrade, amadurecida, experimentada, repetida, parece sempre um pouco adolescente; como é que das plantas das coisas, das palavras poéticas «costumadas» Eugénio de Andrade faz uma poesia que já passou a ser só sua. Terá faltado dizer que **Obscuro Domínio** é muito belo livro de poesia.

EDUARDA DIONÍSIO

MEMÓRIA, de Álvaro Guerra — Editorial Estampa, Lisboa, 1971.

Enquanto oficial do mesmo ofício, considero-me suspeito ao criticar um romancista, ou ficcionista. Porque este livro de A. G. é um livro de ficção, ou de «ficcões» no sentido borgeano, composto de conto e crónica, verso e prosa, «versiprosa», sátira, aforismo surrealista ou surrealizante, notas, apontamentos, restos. Sobre tudo a I parte parece aproveitar fragmentos dos romances do autor, quer pela escrita menos medida, quer pela tripla temática de infância rural, experiência africana, erotismo cosmopolita. De ambiência africana é um conto clássico perfeito intitulado «Ponta Tenente». Erotismo cosmopolita e pseudolibertino, memorialista, imagem romântica da mulher e do amor «de passagem», «Os Amores Imperfeitos» constitui para mim o pior do livro, juntamente com outros textos sem pontuação que surgem desintegrados do conjunto. Crónicas de crítica social e recordações de infância rural completam a I parte.

A II retoma a nossa tradição fantástica de Sá Carneiro a Herberto Helder, hoje reposta em moda pelos latinoamericanos, e fá-lo com brilho em «Os

Monstros de Bronze» e «Um Olho Muito Humano», com menor sucesso em «O Latim e as Trevas», onde o autor procura distanciar-se (apenas através do uso de aspas, o que julgo insuficiente) de alguém que expõe uma ideologia mística dos momentos iluminados expressa em palavras impressas a tipo grosso: «grandes momentos», «meu momento», além de uma adjectivação voluntariamente suspeita: «serena firmeza de quem tem ao menos uma «certeza absoluta», «visita de uma imensa fonte de luz» «limpos e puros», etc. Frágeis são ainda «A Saída», «Os Primeiros Passos» e mesmo o final de «Faca de Luz em Vereda de Sonho», que, contudo, começa com um ótimo discurso sobre a nossa realidade nacional, o que o liga aos textos da III parte.

Nesta se encontram possivelmente as melhores páginas de sátira social desde Eça de Queiroz. Não me recordo que alguém tenha publicado algo de tão feroz nas últimas dezenas de anos, numa paisagem pátria provinciana e chata. Mas tal sátira e esta crítica a quem chega e a quem é útil?

Pergunto-me, antes que me perguntem: quais os meus critérios de referência, quais os pontos de partida? Eles só podem ser a minha (suposta) sensibilidade mais ou menos treinada e informada diante de textos (pro)postos ao meu juízo. Esses textos ultrapassam a crítica, e possivelmente ambos são ultrapassados pelos factos. Porém, se A. G. prosseguir no caminho apontado pelos últimos textos, talvez a gente possa rir-se como se riam há cem anos outros melhores que nós de outros um pouco menos sinistros.

ALMEIDA FARIA

Ao correr dos dias

Nesta secção, escrevem poetas, romancistas, actores, compositores, realizadores, encenadores... Em princípio, falarão do seu próprio trabalho.

escassez ou elipse

Chama-se *Escassez* um grupo de quinze poemas que publiquei em 1967. Poderia ser esse o título de toda a minha poesia, que é antiexplicativa, antidescritiva; e só não direi que ela é antidiscursiva porque me parece que já se produziram demasiados equívocos à conta de uma distinção que conviria rever. De um certo ponto de vista, toda a poesia é discursiva; de um outro, toda ela é antidiscursiva. Porque um poema é sempre um discurso elíptico — e a oposição, um pouco polémica, entre poesia discursiva e poesia antidiscursiva, que, em dado momento, assumiu algum relevo, visava, fundamentalmente, acentuar as diferenças entre uma poesia que se organizava sem nada suprimir, sem redução, sem economia e sem escolha, e uma outra que precisamente fazia do silêncio, da elipse e de uma tensão muito acentuada entre a palavra e a sintaxe, os seus principais recursos.

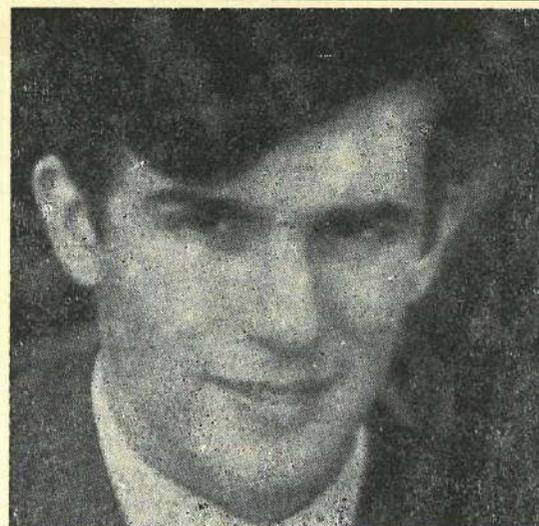
No texto sobre Minou Drouet incluído nas *Mythologies*, Roland Barthes aponta essa dialéctica entre a palavra e a sintaxe como uma característica particularmente relevante da poesia moderna: *Pour ne parler que de la Poésie moderne (car je doute qu'il y ait une essence de la poésie, en dehors de son Histoire), celle bien entendu d'Appolinaire, et non celle de Mme Burnat-Provins, il est certain que sa beauté, sa vérité viennent d'une dialectique profonde entre la vie et la mort du langage, entre l'épaisseur du mot*

et l'ennui de la syntaxe. Or celle de Minou Drouet bavarde sans cesse, comme ces êtres qui ont peur du silence; elle redoute visiblement la lettre et vit d'une accumulation d'expédients: elle confond la vie et la nervosité. A verdadeira oposição não será, pois, entre poesia discursiva, mas entre poesia tagarela (*bavarde*) e poesia elíptica, poesia silenciosa. Neste segundo grupo entrará muita poesia discursiva, a de Camões e a de Rilke, a de Drummond e a de Ruy Belo. A *espessura da palavra* é, exactamente, função da elipse. Ou, dizendo de outro modo, a dialéctica palavra-sintaxe manifesta-se pela elipse, que desloca o eixo tradicional do discurso poético da sintaxe para a palavra, engendrando, por fim, a própria alteração da sintaxe *normal* (isto é, que obedece a normas).

Escassez é, portanto, metáfora de elipse. No último dos quinze poemas assim intitulados aparece três vezes em começo de estrofe a forma *mutila-nos*, predicado de orações a que falta o sujeito:

*Mutila-nos embora
não se despenhe já como durante
as noites em que ainda
a solidão
nos corpos despenhava*

*Mutila-nos ainda e tu podias
de facto estrangular-me
pois sabemos
resistir ao furor da madrugada*



*Podias colocar a dor imensa
dos dedos no meu crânio
pôr-me o sopro das noites
sobre a cara*

*Mutila-nos ainda
embora o medo
tivesse abandonado os dedos
e ao amor
se exponha agora a boca mutilada*

E noutro poema do mesmo conjunto a oração inicial possui apenas sujeito:

*A dor com que de sob
os dedos a nudez desaparece
da
boca funesta que te envolve
os dentes
e tens na escuridão
dos dias que
esconder deste fogo da amargura
de junho*

Esta indeterminação possibilitaria, por exemplo, uma montagem dos dois textos, a partir deste último. E, sem que nada o tivesse feito prever, a *dor* viria a ser sujeito de *mutila-nos*.

Escassez, como título, não é, porém, apenas metáfora de elipse, no sentido estritamente retórico. Porque o silêncio nos versos e o silêncio na cidade são um só. Porque a poesia de que falo é *este cantar dos anos de pobreza*.

GASTAO CRUZ

2

SUA EXCELÊNCIA, de Luís Sítua Monteiro, peça em 2 actos — edições Ática, Lisboa, 1971.

Sua Excelência é uma peça simples: conta-se uma história linear, a de Afrânio Reboredo, que saiu de uma aldeia de Trás-os-Montes para, por típicas e tipificadas desonestidades e oportunismos, ir enriquecer no Brasil e que já bem «alto na vida» chega a Portugal comendador para ser condecorado como «uma das figuras de maior relevo na vida portuguesa contemporânea e uma das pessoas a quem mais devemos, tanto no plano cultural como no plano das relações Luso-Brasileiras» (pág. 9). E conta-se esta história linearmente, com o BA = =BÁ do teatro narrativo: uma sucessão de cenas independentes pelas quais vão passando as personagens necessários aos diferentes episódios e às quais a personagem central e «a barraca de madeira que vai servir de eixo cénico a toda a acção» dão unidade, sendo a passagem do tempo marcada pela progressiva «excelentização» dessa personagem e dessa barraca. Como no teatro narrativo também, a acção é distanciada por um comentador: aqui a própria personagem no fim da sua «carreira». O comentário é reduzido, no entanto, à pura presença dessa figura em cena e ao contraste, ou à coincidência, das atitudes, expressões e vocabulário com

as do seu passado. E porque a peça começa e acaba da mesma maneira — a condecoração de Sua Excelência com a Grande Ordem do Mérito — o comentário não passa de um mero «flash-back», o que continua a ser simples, talvez até em demasia.

Onde *Sua Excelência* começa a ser uma peça complicada é quando tão voluntariamente se relaciona com circunstâncias concretas do nosso teatro e do nosso país. Um ponto nos parece, sobretudo, estranho: se o autor situa a cerimónia da condecoração de Sua Excelência no Teatro Maria Matos, a cujo palco a peça se destinaria, se toda a peça consiste afinal num comentário a essa condecoração de desonestidades e oportunismos (para só ficarmos por aqui), se é Igrejas Caeiro, director daquele Teatro, que representando a personagem real Igrejas Caeiro, faz a entrega da condecoração «numa brevíssima cerimónia /.../ que muito lisonjeia a Companhia do Teatro Maria Matos», toda a peça se torna também um comentário, e bem pouco lisonjeiro a essa Companhia. Ora, como pode o autor afirmar nas badanas da edição que ficou ligado por «laços de amizade» a um teatro sobre o qual nos mostra tão edificante cena? Como poderia estar tão interessado em «prolongar a vida do Teatro Maria Matos»? Ou será que pode haver quem goste da ascensão de Afrânio Reboredo, quem tome a sua história como um manual de boas maneiras?

Complicada também continuaria a ser a reacção do espectador ao que se mostra da vida de Sua Excelência, tentando em vão relacionar típicas atitudes e situações que associa a coisas e pessoas e lugares que conhece e não ousa nomear com coisas

de típico já nada têm. Ou se o Brasil não passa aqui de uma Itália de Shakespeare, porque se há-de cultivar a confusão com outras coisas bem reais como, por exemplo, o plano das relações Luso-Brasileiras?

Parece-nos pouco saudável (para só ficarmos por aqui) que uma peça só exista para, e graças a, um maroto jogo de piscar de olhos com o público (que a simplória história da ascensão e condecoração num teatro qualquer de um qualquer Afrânio Reboredo pouca graça tem) e menos saudável ainda (para continuarmos a não ir mais além) que esse piscar de olhos assim seja tão confuso.

G. S.

CRÍTICA

Agradecemos a todos os jornais que tiveram a amabilidade de se referir ao aparecimento de *Crítica*, incluindo aqueles que o fizeram com discordâncias ou sugestões, que serão sempre bem-vindas. Mesmo quando nos parecem excessivamente flutuantes. E quando vêm de lados que não hesitam em adoptar — com agrado o vemos — alguns métodos aqui iniciados.

Está no nosso programa, naturalmente, melhorar. Mas não pensamos, no intuito inviolável de agradar a todos, afastar-nos da orientação que inicialmente nos traçamos e é a razão de ser deste jornal.

a salvação do mundo

A SALVAÇÃO DO MUNDO. Peça em 3 actos, de José Régio. Encenação de Costa Ferreira. Cenografia e figurinos de Artur Casais. Colaboração musical: Luís Costa Gomes. Cenários de Hernâni e Rui Martins. Guarda-roupa de Anahorl. Com: João Lourenço, Álvaro Benamor, Joaquim Rosa, Rolando Alves, Hugo Casais, Eunice Muñoz, Carlos Cabral, Baptista Fernandes, Vítor de Sousa, Carlos Santos, Maria de Jesus Aranda, Luís Machado, Mário Sargeadas, Branco Alves, Fernanda Figueiredo, Andrade e Silva, Gíliberto Gonçalves, Costa Ferreira, Darío Barros, Maria João Galope, Jorge Sousa Costa, Carlos Barreira, Manuel Moreira, Carlos Rocha e Paulo Saraiva. Teatro Municipal de São Luiz.

O palco do Teatro de São Luiz — como qualquer teatro de repertório — serve para muitas coisas: concertos, projecções de filmes, espectáculos de teatro. Para essa vida, a desmontagem do palco é constantemente necessária. O dispositivo cénico de «A Salvação do Mundo» terá de permitir uma desmontagem rápida — o que é difícil, dada a pouca preparação, regra geral, dos operários de cena. Em «A Salvação do Mundo» dois cenários.

Um problema. Uma solução: telão à boca de cena (actos I e III), palco aberto (acto II). O telão sobe, os adereços saem em duas idas e vindas, a Orquestra Filarmónica entra. Misérrima solução: uma boca de cena e um palco aberto são cenários estilisticamente diferentes: na peça de Régio a relação entre os dois espaços só será estabelecida pela linguagem cénica do texto; linguagem que o palco do São Luiz não sabe captar: porque entre os dois cenários, Artur Casais e Costa Ferreira não souberam (terão sequer pensado nisso?) encontrar os muito fáceis (estão no texto bem à mostra) pontos de relação. No espectáculo de Costa Ferreira há dois cenários. Na peça de Régio há dois cenários. Mas há acima de tudo a parábola que os une, que os pensa, que os motiva. No espectáculo de Costa Ferreira nada disso, um mais um é igual a dois e o telão que sobe faz dois espaços. A solução será funcional talvez, mas não na peça, no espectáculo ou no público.

Um a um, vejamos os dois espaços. Em Régio a antecâmara real (acto I e III) é um espaço bem definido (espaço fechado, sem saída, espaço estéril). Em Costa Ferreira, um telão à boca de cena. Sabem os homens da revista e sabia-o Brecht que a boca de cena é dos espaços mais difíceis. (Não é por acaso nenhum que a Rua, espaço indefinido em que a localização é menos determinante, coincide na revista e em Brecht — v. «A cena de Rua» — com a boca de cena e com uma antimotivação psicológica.) Um telão à boca de cena não fecha um palco, abre-o em largura, em altura, abre-o à indefinição, projecta-o para a sala. Quem em cinco minutos folhear «A Salvação do Mundo» perceberá sem qualquer sombra de dúvida, hesitação ou suspeita que se trata exactamente do contrário. Que os actos I e III são espaços fechados, em que uma hipercharacterização naturalista conduz — conduzirá — a um simbolismo. Para além desta inacreditável solução, Artur Casais — a ideia é: «Régio? Ah! Sim! Deus e o Diabo, a Queda dos Anjos, mística» — resolveu pintar o telão em Capela-Sixtina-



-da-«Presença». Esmagados pela mundivisão de Casais, apertados entre a ribalta e o malvado telão, os pobres — e muitos — actores dizem os papéis, um mais à frente, outro mais atrás, um (é sempre Benamor) mais de perfil. Mexem-se de vez em quando, ou para dar lugar a um actor que entra ou para ganhar o centro da cena de onde vão falar. Discussões ou diálogos passam-se de lado, numa talvez (suponho) tentativa de mimar a iconografia egípcia. Estão mascarados — uns mais do que outros —, e sem uma ajuda sequer. «Tu ficas aqui, tu ali e a Eunice ao centro» é a voz subterrânea que qualquer espectador — por mais desprevenido — poderá ouvir.

Vimos um cenário, vejamos o outro. É o acto II, voo curto de Régio para as paragens do expressionismo e dos teatros de Claudel e Hoffmannstahl, espécime um tanto bastardo do Teatro do Mundo. «Expressionista?», ouve ainda o espectador «Muito fácil: não é realista. Em vez de fazermos uma taberna com paredes põem-se armações metálicas. Ah, mas é preciso que se perceba que é taberna. Fácil: três ou quatro pipas nas armações.» E se bem se pensou, melhor se fez: as pipas de madeira numa armação metálica parecem-me ser a medida exacta daquilo que Costa Ferreira e Artur Casais entendem do expressionismo. Luz verde, claro, e o resto na mesma. Centro do palco para a tirada (até está certo, mas não é a fingir que não é o centro do palco), e palco em anfiteatro (até está certo, mas não é a disfarçar).

Uma outra coisa: o figurino da Rainha-Mãe (Eunice Muñoz). É o caso mais gritante. Como é possível representar seja o que for dentro de um fato que já é a representação inteira? Como é possível representar dentro de um fato em que cada movimento de cabeça desencadeia uma tempestade de folhos? O que se pode esperar de um actor se tem este figurino para começar? É apenas um fato, mas mostra isto: que o desprezo (ou será só inocente ignorância?) pelo palco, pelos meios cénicos, pela «expressão» ultrapassa neste palco o próprio respeito pelo trabalho dos actores, ultrapassa tudo, colocando-se a um nível tão baixo que raramente — ou nunca? — pude ver um espectáculo assim.

Ora francamente: o que é isto? Será assim que se resolvem os problemas de uma peça cheia deles? Será assim que se encena? Não saberá Costa Ferreira que encenar é trabalhar — um palco, um texto, uns actores, uns materiais e trabalhar «tout court»? Não saberá que «despachar» uma encenação é um acto muito feio? Não saberá que desprezar um texto não é o melhor caminho para o ir encenar?

Que fica? Ao nível em que o espectáculo é feito uma única resposta: interjeições (Irria! Apre! Crede!). Ao nível da enorme tristeza que este espectáculo provoca, ao nível em que tudo isto é feito, uma só coisa: então é para isto (repito: **para isto**) que se fundou mais uma companhia?

Os responsáveis por este espectáculo são: Artur Casais (cenógrafo), Costa Ferreira (actor, dramaturgo, encenador), Luís Francisco Rebello (ensaista, dramaturgo, teatrólogo, director da companhia), Duarte Ivo Cruz (crítico teatral, director-adjunto da companhia).

JORGE SILVA MELO

3

SOB SOBRE VOZ, de João Miguel Fernandes Jorge, Prefácio de Ruy Belo e Posfácio de C. M., Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1971.

Sob Sobre Voz é um livro de estreia de que vale a pena falar. No poema 1: a «apresentação» do livro, o «sumário» de **Sob Sobre Voz**. «Vivemos sobre a terra.» Nesta terra, uma casa. Nessa casa, as coisas e os seus nomes, o corpo. À roda, barcos (mar, água). Há vida, haverá morte. Estão presentes o mundo e o livro completos: também um nós, um eu, um tu.

As coisas pouco nomeadas e especificadas (poema 12: sapatos, azulejos, espelho) mas que surgirão frequentemente nos poemas; o corpo que às vezes será apenas mãos, lábios, dedos ou rosto. Os barcos que aparecerão com cordas («os quartetos sob as cordas dos barcos»), com o mar (que é «um ritmo»), as ondas, as praias e as areias. E há ainda outras águas: as do rio, as do Inverno, as da morte («apenas água nua e fria»), as do tempo («O tempo é qualquer coisa/que tem a ver com água»).

Serão assim os «poemas de 1967 e 1968» publicados com o título de **Sob Sobre Voz**. Poemas que se seguem, se ordenam, se situam ao longo de um tempo-água constantemente lembrado. O tempo que passa e o tempo «que faz»: os nomes dos meses e das estações surgem e situam: «estamos em Março» (poema 3); «melancolia de água novas/este Inverno» (poema 8), «Passaram alguns dias de Setembro» (poema 9); «Em Novembro os segredos são mais vivos» (poema 23), «quando o sol surgir em Maio» (poema 28). Faz sol ou faz chuva. É dia ou é noite. Às vezes, manhã: «Todo o tempo que habitamos é manhã» (poema 19).

Mas sempre este tempo que se habita é longo e corre lento: «Caminhou a duração dos/dias e dos anos» (poema 10), «o corpo, lento, muito lento» (poema 18), «os sentimentos são decididos, duram, duram longas horas» (poema 23). A lentidão acrescenta-se o silêncio «O silêncio dispensa os objectos» (poema 19). Mas ao silêncio as palavras. Que não são quase nunca palavras-poemas, mas as palavras quotidianas: «o mar que se confunde/com estas palavras, com o teu rosto» (poema 3). E há o gosto de falar: «oh como gostamos de falar, como gostamos tanto de falar» (poema 23).

É esse gosto transforma-se então em poemas. Poema 22: «Quero falar de Amadeu...». E repete-se em **Sob Sobre Voz** o verbo falar, o verbo dizer, a palavra fala. Os poemas são falas («do meu discurso nenhum sábio/saberá admitir a unidade»), frases normalmente construídas, com poucas elipses e poucos cortes, versos por vezes muito longos, compactos (poema 23), com encavalgamentos, poemas curtos, com quebras de ritmo provocadas — muitas vezes: uma interrogação. Com uma interrogação terminam os poemas 1, 2, 26, 27, 33. Várias interrogações existem, por exemplo, no poema 11.

É a dúvida que se instala no tempo quieto, no poema longo, no corpo lento: «(temos receio da solidão e acreditamos em nada. A dissolução do corpo não seduz). A voz retoma cada afirmação e dúvida. Interroga-se. «Deus?» Pergunta: «Fim ou movimento?» E no Poema 1: «Como se morre aqui?»

E. D.

4

POLEMICA SOBRE O HUMANISMO, de Louis Althusser, Jorge Semprun, Michel Simon, Michel Verret, tradução de Carlos Braga, Editorial Presença, s/d.

Quatro intelectuais marxistas debatem a «questão do humanismo», em artigos publicados entre 1964 e 1966. Esse conjunto de peças, reunido agora, em tradução tardia e não muito brilhante, no volume «Polémica sobre o Humanismo», documenta o início de uma discussão que dividiu os meios intelectuais marxistas franceses e tocou a linguagem e as preocupações dos portugueses, nos moldes usuais. Aliás, documenta mal os termos da divisão, as posições desde o início em confronto. Garaudy, personagem central do debate então travado, fica de fora; a única defesa do marxismo como humanismo (na espécie, «humanismo real») aparece a cargo de Semprun, num artigo que a nenhum título oferece interesse; Simon e Verret inclinam-se para a «cisão» althusseriana, relegando o humanismo para o domínio da ideologia; sobre esta, a sua função e necessidade são, por fim, sensíveis as divergências e, mesmo aparentemente, reduzido o terreno firme comum.

Mais do que fazer o ponto transitório de posições

MINUCIOSA, ÁSPERA MEMÓRIA

Carlos de Oliveira
ENTRE DUAS MEMÓRIAS
Publicações D. Quixote, Lisboa, 1971.

«Entre Duas Memórias», o último livro de poesia de Carlos de Oliveira, situa-se na linha de bem demarcada economia verbal que «Cantata» havia abertamente iniciado e que em «Sobre o Lado Esquerdo» e em «Micropaisagem» encontra incisivas confirmações e desenvolvimentos. Como é quase natural — e o «quase» justifica-se porque nem sempre a caminhada dos poetas se processa num só sentido, acontecendo muitas vezes que de uma obra a outra se pode falar mais de um «salto» para regiões distantes do que de «evolução» para lugares próximos — este livro está mais perto do último dos volumes mencionados, «Micropaisagem», publicado três anos antes. Está mais perto pelo seu enquadramento temático, embora em «Entre Duas Memórias» se evidencie um muito visível alargamento e adensamento das referências. E está mais perto, sobretudo, em algumas das características externas: na organização geral do livro, assente na sucessão de determinados ciclos (onde, deve dizer-se, é muito variável o grau de autonomia de cada um dos textos nesses ciclos integrados); e na regularidade estrófica, na tendência para as composições terem sempre o mesmo número de versos. Ainda aqui, no entanto, há a registar entre os dois livros certas diferenças:

a) Enquanto a organização de «Micropaisagem» apenas se apoia numa linear sequência de ciclos (em número de 12), em «Entre Duas Memórias» esses ciclos (em número de 9) distribuem-se regularmente por três capítulos: «Cristal em Sória», «Sub Specie Mortis» e «Tempo Variável»;

b) Enquanto em «Micropaisagem» os poemas se constituem, invariavelmente, por 14 versos, em «Entre Duas Memórias» verifica-se que, de sequência em sequência, esse número não é uniforme: numas as composições têm 14 versos (todo o capítulo «Cristal em Sória» e a segunda sequência de «Tempo Variável»), noutras têm 18 (todo o capítulo «Sub Specie Mortis» e a terceira sequência de «Tempo Variável») e são de 16 versos os textos correspondentes à primeira sequência de «Tempo Variável»;

c) O tipo de verso adoptado em «Micropaisagem» é notoriamente mais curto (raro ultrapassando dois/três vocábulos) que o utilizado desta vez.

Não é apenas por mera curiosidade, diga-se de passagem, que damos atenção a aspectos que, em boa verdade, e será bom sublinhá-los, pouco ou nada podem ter a ver com a qualidade poética dos respectivos textos. Queremos dizer, nunca uma poesia será

maior ou menor, mais válida ou menos válida, pelo seu grau de regularidade estrófica, pela maior ou menor simetria da sua arquitectura. Mas é que, neste caso, esses aspectos, por tão intencionalmente evidentes, constituem como que as marcas mais imediatas de um pendor construtivista e de uma severa auto-disciplina que, à luz dos resultados finais obtidos, — francamente notáveis, importa afirmá-lo já —, podem ilustrar um caso, entre tantos outros, onde perde sentido a ideia, tão frequentemente privilegiada, de que só na total espontaneidade, na pura inspiração e na desprevenida entrega às potências da desordenação é possível o acesso à poesia. Carlos de Oliveira apresenta-se, efectivamente, como um destes autores que ficam a dever mais a uma prática oficial de que à improvisação, que se inclinam mais para a acção orientada do que para os acasos do automatismo e que, enfim, se ligam mais a uma bem acordada, embora não inibitória nem restritiva, consciência do real (que pode ser um fragmento do real mais comum ou o de uma experiência de excepção) do que ao quantas vezes arbitrário e evasivo da idealização. Não se veja nisto a afirmação, também às vezes em curso, de que é necessariamente menos válida uma poesia obtida através de métodos diferentes ou até opostos. Dizemos tão só que a poesia de Carlos de Oliveira — uma poesia de superior factura — se conquista no uso de uma palavra maximamente vigilante, segura nos seus meios e inteligível nos seus fins, onde o olhar de rigor e o paciente trabalho fazem corpo com a mais ampla maleabilidade expressiva.

★

Ao completarmos a leitura (exigente) de «Entre Duas Memórias», ocorreu-nos que determinado texto de «Micropaisagem» nos poderia introduzir numa das possíveis pistas interpretativas do livro (de tão difícil delimitação) há pouco publicado. E-lo: **Localizar / na frágil espessura / do tempo, / que a linguagem / põs / em vibração, / o ponto morto / onde a velocidade / se fractura / e aí / determinar / com exactidão / o foco / do silêncio.** Com efeito, ao procurarmos o motivo adequado a uma primeira abordagem desta poesia, pouco a pouco se nos foi tornando claro que uma das suas mais importantes áreas de significado é aquela onde se projecta uma tensão entre a fragilidade do tempo (tempo histórico, tempo vivido) e os pontos de solidez que esse tempo nos pode fornecer, entre a mobilidade ininterrupta da experiência e o que nessa experiência nos fica de perenidade essencial, entre as vibrações que a própria linguagem vem precipitar e o

perseguido foco do silêncio, do inanimado, onde as coisas serão integralmente contempladas e possuídas. Por aí podemos verificar, suplementarmente, que o discurso poético (tal discurso poético) corresponde a um trabalho de filtragem e de apropriação, através do qual a realidade, da menor à maior consciência dela, da superfície à interioridade, de depuração em depuração, nos fica iluminada, mais transparente — e mais «nossa».

Do primeiro termo dessa tensão vimos sinais naqueles textos onde se alude aos obstáculos postos à apreensão do real, aos acidentes perturbadores do curso linear dessa apreensão e à essencial instabilidade de um universo onde tudo — corpos, sentimentos e ideias — é (será) motivo de perpétuo questionar, raiz de dúvida, emaranhamento de símbolos, cartografia transtornada:

No labirinto deste mapa;
com a luz a fragmentar-se pela areia,
a desgastar as ferraduras dos cavalos;
passam carroças breves,
cargas de pouco peso;
o trânsito faz-se pela esquerda,
num mapa consistente, Jane;
mas durante es travagens,
luz e vento alteram certas coisas;
fendas, relevos, do areeiro;
e modificam-se a si próprios:
desorientando os almoceves, enredando-os
na cartografia transtornada;
o Austin enreda-se também;
mas noutros mapas,
que talham por acaso o piso das estradas
entre as mesmas areias; a memória
torna-se intransitável.

(p. 54)

Do segundo termo, falamos sobre tudo aqueles poemas onde preponderam denotações da materialidade mais sólida e elementar, daquele sentido «mineralizante» que já Eduardo Lourenço detectara ao dizer que «houve sempre na poesia de Carlos de Oliveira uma dialéctica entre o poema e o reino mineral» (1). Com efeito, não pode deixar de ser sintomática a profusão de alusões a matérias rochosas ou metálicas, tais como, entre outras: **xisto — sílica — cristal** (vocábulo com que terminam todas as composições da sequência «Nas Colinas de António Machado») — **mica — prata — bronze** e, muito principalmente, **pedra**, essa **pedra obsessiva** em que pressupõe a mais inerte (ou a mais condensada) energia.

Diz-nos o poeta que a linguagem é **uma bruma áspera** (p. 46) e que o texto **respira apenas as sílabas/precisas** (p. 47). Essa aspereza, que a pedra simboliza, e essa precisão articulam-se bem como a dureza de arestas de que esta poesia intenta en-

formar-se, mas também se articulam, eis outro ângulo em que importa atentar, com a procura da mínima distância entre as palavras e as coisas, de tal modo que o poema (cuja atmosfera de eclosão vemos tão bem sugerida no poema da p. 41) se desenhe numa linha da mais rigorosa adequação, no traço interiorizado, denso, lento e sinuoso onde o real (não o seu indiscriminado espelho, mas os segmentos de uma escolha intencional, particularizada) se projecta com rigorosa e paciente minúcia, **gota a gota**, em alguns dos seus contornos mais fulgurantes e através de sucessivos cortes ou perfurações (aos quais, cortes e perfurações, se tem de associar certa ala do vocabulário utilizado: **flechas — gume — agulha — lâminas — brocas...**):

Quanto às paredes impermeáveis,
difícil ler cá fora
o grito entre a pergunta e a resposta;
do nascente, do ocaso,
sobem marés; ao mesmo tempo;
num azul vagaroso que a ascensão
dilui pelas prafas da lua,
agora no seu ponto mais alto;
imóvel; calculando os riscos da descida;
difícil ler a densidade
que o silêncio impõe a um corpo
onde se tira o sono
por seringas lentas; gota a gota;
onde se escava a gruta; ou então
se encontra a pedra renitente
às brocas, ao seu aço;
enquanto o verão reescreve a lua,
longe do horizonte.

(p. 49)

Uma outra importante pista, no entanto — mas atenção: em Carlos de Oliveira essas pistas cruzam-se e interpenetram-se quase sempre — fica bem vinculada em «Entre Duas Memórias», como já o ficava, aliás, em outras obras do mesmo autor: a atmosfera de enredamento crepuscular, de destruição, de avanço da morte, de que o seu discurso se vai embecendo. É o reino quase absoluto de uma memória cujos tentáculos de pessimismo, de corrosiva angústia, de sufocação elegíaca (como dormir/ com estas flechas/brancas na memória?, p. 13) se vão insidiosamente espalhando ao longo do texto. Nessa atmosfera se acabam por integrar, inclusive, os momentos de escrita onde predominam tópicos e figuras de levitação, de uma ascensão em nuvens, em asas ou em ave (modelo doutros voos, p. 23) que, em princípio, poderiam simbolizar uma fuga às leis da gravidade existencial, viagem por um livre espaço onde impossíveis fossem as evocações da necessidade, da alienação e do sofrimento. Seria esse o tempo da dança — ou o tempo da progressão aérea/que a dança subentende (p. 62). Seria esse o tempo dos gestos sem limites, da aventura. Logo se reconhece, porém, que na condição humana é sempre mais o peso do que a leveza, é sempre mais a terra do que as nuvens, é sempre mais a pedra do que as asas. Por isso que os voos são regressos (p. 37), volta inevitável ao chão firme (mas também rugoso e dramá-

que vieram a evoluir em mais do que um aspecto importante (o que tem sido especialmente visível no *caput scholae* Althusser) interessa conciliar o que ficou deste debate francês dos meados dos anos sessenta, para o leitor português de hoje, a que é trazido.

Embora congénitadamente marcados por uma espécie singular de academismo, que procura compensar a saturação que o ameaça na vertigem de um «rigor» incessantemente procurado e, sobretudo, proclamado, embora contentando-se, em passos decisivos, com a exegese de textos, estes artigos de Althusser, e também os dos «filósofos» Simon e Verret surgiram em França intimamente ligados a questões políticas e ideológicas reais.

Mas Althusser sobrevalorizava nitidamente a importância e os resultados das discussões então travadas. Até hoje, os efeitos políticos da teorização anti-humanista, do «anti-humanismo teórico» em pouco ultrapassaram o empréstimo de um aparato «científico» sólido, impressionante mesmo, emprestado a alguns grupos esquerdistas.

Mas lidos agora, em Portugal, talvez ajudem o leitor português a reparar como estas coisas lidas passam sem deixar rasto profundo. Seis anos de distância já dão uma pequena ideia.

A. C.

5

ROBERTA, de Romeu Correia, farsa trágica em 3 actos e um epílogo — Livraria Sam Carlos, Lisboa, 1971.

Com nome de mulher-fantoches, recriando um espectáculo de antigos robertos («O Marquês de Pombal e os Jesuítas» e «Os Milagres de Santo António»), tomando os titereiros em fantoches também (porque falam como fantoches e porque de fantoches se vestem), precedendo-a de um «Elogio do Fantoches», Romeu Correia escreveu uma peça. Uma peça que nasce dos fantoches, dos arraiáls e das feiras onde visita «a jureza e a aurora das artes, longe de modas e correntes estéticas de importação, que muitas vezes nos agrilhoam ao efémero, quando não a raízes e linguagens alheias» (1). Mas uma peça que não é uma peça para fantoches (e até os fantoches do pequeno espectáculo nela integrado se supõem representados por homens), nem uma peça para representar nas feiras e arraiáls: uma peça que transporta as feiras para palcos de

cidade onde há projectores que podem subir e baixar de intensidade e à frente dos quais se podem pôr gelatinas para iluminar o palco com «um tom azulado», palcos em que os burros não zurraram atrás das cortinas, mas sim na banda sonora, em que a música de feira está no gravador, teatros que têm uma boca de cena à italiana com pano a subir e a descer e pessoas sentadas na plateia que nada têm em comum com os mostradores de fantoches. É esse teatro que aqui se tem feito e faz e é esse teatro e não o de fantoches que finalmente Romeu Correia escreve. Por isso, de uma farsa com personagens planas, sem matizes e com caras, barrigas e carrapitos de robertos, se passa a uma farsa trágica. Coisas de feira como bonecos de trapo e mulheres mascaradas de meninos, passam a coisas de cidade quando, a meio da peça, homens e bonecos se confundem, falam de sonho e de ilusão e quando, num epílogo que é um duplo fim, se dá outra versão daquilo a que anteriormente assistimos, quando, sobretudo com coisas dessas, não se está já a pôr em cena o espectáculo ou o conflito, ou as personagens, ou os fantoches, mas a visão que o autor deles tem. Trata-se de uma farsa com objectivo, uma farsa trágica. O que é pena.

Pena que o teatro das cidades assim o atraia, pena que tentativas como a utilização de um voca-

tico) da origem. Tal como o saltador em altura (p. 42 — que, à força de músculos, de obsessivo treino, de constante presença no silêncio do estádio, conseguiu transpor os dois metros e vinte — assim nós podemos momentaneamente ascender, quebrar os círculos que nos prendem. Nada impedirá, entretanto — como se torna legível no virtual parabolismo desse mesmo poema — o regresso à situação inicial: todas as nossas formas pesam, todas as nossas formas vão elaborando as leis da queda; e caem; graves; reduzidas ao espaço do seu peso. Como sugere o autor um pouco antes, só os anjos (ou a metáfora de uma pureza sem humanidade) teriam o condão de escapar a esse peso. Mas por isso eles nos são alheios; ou não nos conhecem:

Diz-se que os anjos voam
doutro modo; leves;
que não levam peso
quando partem:
a nossa miséria já filtrada,
a sua misericórdia imponderável;
flutuam; pairam; vogam:
verbos de pouca densidade;
cânones viglaram
o crescimento das asas
nas pinturas heréticas;
concílios redigiram normas
a impor asas mais breves:
para que voem; ut volent;
basta a sua essência aérea;
e assim, nenhum anjo sofreu
as leis reais do nosso peso; nem pôde,
por isso, conhecer-nos.

(p. 38)

Será ainda nessa consciência, predominantemente voltada para a quanta aspereza se constitui obrigatória aparição no nosso (co)existir, que se insere, por igual, o momento (patente, em particular, na sequência «Dança») em que a voz poética parece querer repercutir uma concepção cíclica do devir universal, o regresso de tudo ao mais elementar da sua origem, ao caos onde se dissolvem, /quase simultaneamente, /dança e memória (p. 65). Também é verdade que aqui ou ali afloram, por instantes, os sinais da visão optimista ou a reposição de uma esperança que, mesmo quando enfraquecida, mesmo quando já semi-paralizada, é sempre o indispensável contraponto para os que se recusam, em última análise, ao absurdo do finalismo entrevisto ou ao inelutável da circunstância sufocante. Nesses instantes o poeta pode dizer:

a luz há-de fluir,
compacta, no interior
do vidro; e a água
consegurá então multiplicá-la:
cristal inúmero flectindo
as cores no ar...

(pp. 66-67)

Logo a seguir, porém, acrescentará: por enquanto é a tarde apenas; por enquanto é a depressão e a opacidade; por enquanto o nosso trânsito, feito entre pneus já lentos/e o piso humedecido, é por demais doloroso e precário.

★

Poderia até certo ponto dizer-se do estilo patenteado nos últimos livros de Carlos de Oliveira o mesmo que José Guilherme Merquior disse a propósito do estilo («misto de real e de símbolo, onde o símbolo só se usa para exprimir o existente, onde a imagem presta serviço à lucidez») de João Cabral de Melo Neto: «Admira-se alguém que seja duro frequentemente, de que seja frio, de que seja faca? É preciso uma vez mais recordar que nele não há som fora da pauta essencial, como não há imagem fora do sistema cerrado que sempre responde, ao mundo e se torna expressão de todos os seus gritos. Querem a poesia amena? Primeiro que a vida se faça amena» (2). A poesia do autor de «Sobre o Lado Esquerdo» vai sendo, com efeito, embora com frequência em termos de densa simbologia e também de crescente sinal subjectivo, o sincopado eco de vários «gritos», o veículo de uma intencionalidade moral ou de uma razão testemunhante que, não raro, como no caso de «Entre Duas Memórias», se concentra na progressão da sombra (p. 66), na lenta exaustão de uma luz cujo extremo de situação degradante é ir ao ponto de devorar-se a si própria (p. 75). Mas também vai sendo, em paralelo, severa fidelidade a uma «pauta essencial», a uma ciência de escrita — e é sintomático, a este respeito, que tal poesia tenha vindo a merecer a invulgarmente demorada ou repetida atenção de um sector da crítica mais voltada, embora não só, para os problemas da linguagem (estamos a pensar, sobretudo, em Eduardo Prado Coelho, Gastão Cruz e Nelson de Matos) — que se organiza a partir de um inovador trajeamento formal, de uma inovadora globalidade de meios. Uma e outra vertentes — o pendor e a capacidade de desvendamento ou de evocação de uma realidade enfrentada, seccionada e apreendida com rara minúcia, tal como um rigor versificatório a que se junta (e omitindo pontos já dispersamente atrás referidos) a frequente multivalência do naipe semântico — são indissociáveis nesta voz de emocionalidade não fácil que está a erguer uma das mais vivificantes poéticas do nosso tempo.

JOÃO RUI DE SOUSA

(1) «Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista», Ulisseia, Lisboa, 1968, p. 238.
(2) «Razão do Poema», Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965, p. 95.

bulário bruto, esquematismo de situações, ausência de 3.ª dimensão nos personagens, de falas directas para o público e do espaço da plateia — processos a que constantemente o autor recorre com saudades das feiras, dos arraiais, da vagabundagem pelas ruas e das barracas de fantoches, que de modernices anda tudo farto e com razão —, se percam por julgar o autor necessário adjectivar tudo isso. Pena que no teatro que em Lisboa se faz não se julgue ainda o proscénio, ou telões, os actores e uma plateia em frente, uma secreta mas bem eficaz arma de adjectivação de um texto, um verdadeiro dicionário que os encenadores organizam para pôr à disposição do público e que ele necessariamente utilizará.

Mas disto não tem Romeu Correia a culpa. Com fantoches e com barracas de feira, com o teatro de que gosta, escreve para o teatro que detesta: o teatro que ainda aqui se faz «longe de modas e correntes estéticas de importação, que muitas vezes nos agrilhoam ao efémero, quando não a raízes e linguagens alheias» (1), que é, dos teatros que aqui se fazem, o único teatro que a gente tem. Um teatro inútil, velho e feio, mas o único em que «não há espectadores burros nem inteligentes (é abolida esta terrível divisão à entrada...), todos são igualmente e só... espectadores» (2).

G. S.

(1) Elogio do Fantoche, pág. 5.
(2) Elogio do Fantoche, pág. 6.

MORÆS
editores

LIVROS IMPORTANTES

MARIA ALBERTA MENÉRES
E. M. DE MELO E CASTRO

ANTOLOGIA DA NOVISSIMA POESIA PORTUGUESA

a 3.ª edição, definitiva,
de uma obra monumental que contém
o melhor dos últimos 30 anos
de poesia em Portugal

JEAN-FRANÇOIS REVEL

HISTÓRIA DA FILOSOFIA OCIDENTAL

publicado o 2.º volume
de uma história da filosofia
de grande nível escrita para toda a gente

ADOLF HOLF

JESUS EM MÁS COMPANHIAS

uma nova visão histórica
da figura de Jesus que a cristãos
e não-cristãos destruirá ideias feitas
e mitos sentimentais

LITERATURA LATINO-AMERICANA

Mário Vargas Llosa:

«CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL» (2 vols.) —

160\$00

«LA CASA VERDE»

100\$00

Pedidos às Livrarias ou a — ULMEIRO

Av. do Uruguai, 13 - A • LISBOA - 4

Telef. 70 75 44

6

AS RELAÇÕES DE PRODUÇÃO NA U. R. S. S., de Pierre Chaulieu, tradução de Maria da Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Biblioteca de Ciências Sociais, Editorial Presença, Lisboa, 1971.

«A grande mistificação que reina em torno do carácter dito «socialista» da economia da U. R. S. S. constitui um dos obstáculos principais à emancipação ideológica do proletariado», diz Chaulieu logo a abrir o livro, revelando o carácter marcadamente polémico da sua obra. Carácter polémico presente no título francês («Les rapports de production en U. R. S. S. — socialisme ou barbarie?») mas totalmente ausente na versão portuguesa, que se apresenta ao leitor como um estudo neutro sobre um problema importante.

A tese de Chaulieu é, realmente, a seguinte: ao analisar a situação da U. R. S. S. importa essencialmente determinar a natureza das relações de produção; as relações de produção definem-se pelo modo de gestão económica — sendo o tipo de propriedade uma «forma» — e pela repartição do rendimento. O Autor afirma que no socialismo as relações de produção não são relações de classe — e, defendendo que na U. R. S. S. as relações se processam entre duas classes (a burocracia e o

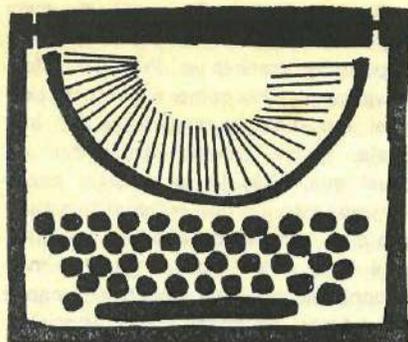
proletariado), conclui que as relações de produção na U. R. S. S. não são socialistas.

É possível aproximar este livro tanto das concepções de Bruno Rizzi — que nos anos trinta classificava a U. R. S. S. de «colectivismo burocrático» — como de Bordiga — para quem a mesma U. R. S. S. era um capitalismo de Estado. Aproximações assim são possíveis porque se o autor diz claramente — embora baseado em noções pouco claras — o que a U. R. S. S. não é, torna-se muito confuso quando começa a dizer o que é, oscilando entre respostas parcialmente antitéticas.

Para esta confusão contribui a falta de rigor dos conceitos utilizados, as deficiências de informação — longe de esgotar a existente — e o facto de o livro presente ser um panfleto que é dirigido, simultaneamente, contra a U. R. S. S. e contra Trotsky, considerado cúmplice do estalinismo por defender a teoria — efectivamente incoerente — segundo a qual as bases da produção na U. R. S. S. seriam socialistas e a repartição não seria. O universo «trotskysta» domina de tal modo o Autor que o impede não só de colocar outros problemas teóricos mas também de analisar aspectos cruciais da realidade soviética (nomeadamente a produção do excedente social).

O panfleto de Chaulieu, como por aqui se vê é datado: 1948, grupo «Socialisme ou barbarie», saído do trotskismo. Datado com uma data que não é nossa, inserido num processo de que nos faltam muitas outras peças — incomparavelmente mais relevantes do que esta, quer sob o ponto de vista informativo, quer sob o ponto de vista teórico.

L. S. M.



entrevista com glicínia quartim

Glicínia Quartim — Já representava há algum tempo, mas só me profissionalizei em 1965. Comecei no Experimental do Pedro Bom, com uma peça do Tomás Ribas «Roberto e Melisandra». Estava nervosíssima. Eu agora nunca decoro um papel, aquilo a que se chama decorar um papel, vem com o tempo, começo a fixá-lo com o trabalho. Mas nessa altura, com três dias de ensaio eu já sabia tudo, comecei a representar. É claro, não pensava noutra coisa... Queria muito fazer teatro mas tinha medo, medo de não ser capaz. Disse mesmo ao Pedro Bom: «Olha, se eu não presto digam-me já. É melhor não fazer teatro do que saber que o faço mal.» O papel que eu tinha era o de uma heroína mais ou menos de melodrama e aquilo comecei a sair, comecei a fazer... Depois houve mais coisas, a Guilherme Cossoul onde fiz «O Dia Seguinte» do Luís Francisco Rebelo, dirigida pelo Paulo Renato. Foi um espectáculo que resultou muito bem, eu gostei muito de o fazer... Houve até uma coisa engraçada; fomos a um daqueles ciclos de teatro do CITAC em Coimbra, era a primeira vez que uma companhia de amadores lá ia... Depois viemos a saber que havia muitas pessoas que estavam dispostas a patear porque não percebiam porque é que num ciclo de prestígio como o do CITAC entrava um teatro de sociedade de recreio... Mas gostaram muito, realmente tivemos um bom acolhimento... E ainda trabalhei com a Pepita de Abreu... E com Claude-Henri Frêches com quem fiz uma peça, «O Julgamento de Marsyas», no Instituto Francês, que foi o primeiro espectáculo que se fez «en rond» em Portugal... E fiz a Inês Pereira com o Jacinto Ramos no Teatro Experimental de Lisboa. Até que fiz o «Dom Roberto» do Ernesto de Sousa. Foi aí que na verdade eu descobri que podia ser uma actriz. Não digo que tenha feito bem ou mal, mas pelo menos «aquela pessoa» que ali estava à minha frente e que era eu estava a fazer qualquer coisa. Decidi-me. Comecei a ter lições de voz. E depois fui para Itália. Não podia frequentar a Academia de Roma porque não aceitavam actores estrangeiros mas fui para uma escola particular, o Teatro Studio Alessandro Farsen, que acima de tudo me deu uma consciência dos problemas reais de actor, da representação, os problemas da preparação, das motivações... Umas coisas que eu fazia um bocado intuitivamente, outras que nem sabia e que no fundo consegui arrumar e pensar sobre elas, o que é importante... E lá estive, um ano e meio. Entretanto meteu-se o «Crime da Aldela Velha» e voltei. E comecei outra vez.

C. — A Glicínia foi, durante muito tempo, actriz amadora. E mesmo no teatro profissional começou a fazer coisas em companhias experimentais,

em experiências como a do «Teatro de Novos para Novos» do Nacional...

G. Q. — Sim, trabalhei muito em grupos de amadores. Mesmo os chamados grupos experimentais não eram outra coisa, a diferença era apenas de classe social das pessoas e, portanto, de interesses, de cultura... Quando o Teatro Experimental do Porto passou a companhia profissional, o António Pedro convidou-me a ir para lá. Era para fazer a «Antígona» dele. Eu hesitei muito. E nessa noite decidi ir ao teatro ver como as coisas eram. Lembro-me perfeitamente: era uma daquelas peças do repertório da Palmira Bastos, «A Conspiradora», creio eu. E no dia seguinte disse que não ao António Pedro, com quem no fundo eu gostaria muito de trabalhar... Mas eu não podia, não podia ver-me a fazer aquelas figuras, entrar numa profissão em que aquilo era possível. Aliás, ainda hoje, a posição do actor que faz tudo me parece ter pouco a ver comigo. Há pessoas que me dizem «Se eles quiserem eu até faço o Dantas». Mas isso não. Prefiro estar em casa a estar a fazer uma coisa com que não concordo, que acho errado fazer-se, que não me pode interessar.

«NÃO HÁ ALEGRIA NENHUMA NO TEATRO PROFISSIONAL QUE SE COMPARE À ALEGRIA DE UMA ESTREIA NUM TEATRO DE AMADORES...»

C. — Mas a Glicínia, mesmo no Teatro profissional tem um lugar muito pessoal. Está ligada a coisas novas...

G. Q. — Sim, creio que ainda mantenho, e se calhar mantereirei sempre um gosto mais experimentalista do que por um teatro de rotina. Interessa-me sempre qualquer coisa que saia das normas do teatro comercial, do teatro que se faz todos os dias, que tem de obedecer a uma programação para cumprir as necessidades económicas da companhia. Fiquei sempre amadora ou pelo menos experimentalista no bom sentido. Não há alegria nenhuma no teatro profissional que se compare à alegria de uma estreia num teatro de amadores. Não quer isto dizer que realmente a única maneira de se formar em teatro, enfim, de se ser um bom artista, não seja a do trabalho dentro de uma companhia que tenha um método de trabalho, um trabalho constante. No teatro de amadores faz-se uma coisa, depois está-se dois anos à espera. As coisas são sempre improvisadas. No entanto há essa vantagem da alegria, da criatividade que ele permite, e também a do tempo que há para se trabalhar. O teatro profissional não dá tempo a ninguém, não há tempo para um verdadeiro trabalho.

Mas se decidi ir fazer teatro profissional foi porque realmente é a única solução para quem quer ser actor.



1951. Grupo de Teatro Experimental. Roberto e Melisandra de Tomás Ribas, encenação de Tomás Ribas.

1951. Com Claude-Henri Frêches, «O Julgamento de Marsyas»; «L'Alglon»

1952. R. T. P. Programmas mensais de Pedro Bom. «Guerras do Alecrim e Manjerona» de António José da Silva.

«Auto da Alma».
«Frei Luís de Sousa».



«A Menina Tonta» de Lope de Vega.
«O Fidalgo Aprendiz» de F. M. Melo.
«O Burguês Fidalgo» de Molière.

1953. Teatro da Rua da Fé: Quem tem Farelos? e Auto de São Martinho de Gil Vicente; O Velho Ciumento de Cervantes; Lágrimas de Nossa Senhora de Da Todí, encenação de Tomás Ribas.

1953-1954. Guilherme Cossoul. «O Dia Seguinte» de Luís Francisco Rebelo, encenação de Paulo Renato.

1957. Teatro Experimental de Lisboa. «Farsa de Inês Pereira», encenação de Jacinto Ramos.

«Antígona» de Jean Anouilh, encenação de Jacinto Ramos.

1957. Teatro D. Maria II (Teatro de Novos para Novos): «O Pescador à Linha» de Jaime Salazar Sampaio, encenação de Artur Ramos.

A fazer uma peça de dez em dez anos ninguém progride.

C. — Nesse sentido o que representa para si a sua passagem pelo Teatro Nacional?

G. Q. — Eu gostei de passar pelo Nacional. Acho que, com todas as restrições que tem, é a única companhia que existe, em que o actor tem possibilidades de trabalhar. De se trabalhar a si próprio. As outras vivem numa pressão económica tão grande... A Luzia não direi, porque a Luzia enfim tem o seu método de trabalho que é lento e procurado. O Teatro Nacional dá-nos realmente isso, uma possibilidade de aperfeiçoamento do actor.

C. — Eu também acho.

G. Q. — É, realmente. Depois de sair e passar por outras, a gente percebe que aquilo é uma companhia de teatro, uma companhia em que as pessoas têm o seu lugar, as coisas estão previstas. Ao passo que em todas as outras não se sabe o que é que vai acontecer. Há até um respeito mútuo, coisas que, no fundo, são positivas.

C. — Mas ao mesmo tempo em que a Glicínia diz que essa estabilidade lhe é tão útil, a gente vê que andou por muitas companhias que nunca esteve muito tempo numa...

G. Q. — Sim, também há isso, mas eu começo a ver que me estou a esgotar, que preciso de sair... Há um medo de parar numa fórmula...

«ESTAR A HORAS E SABER O PAPEL»

C. — Isso no fundo pode estar ligado ao estilo dos encenadores. Que é que normalmente eles lhe exigem?

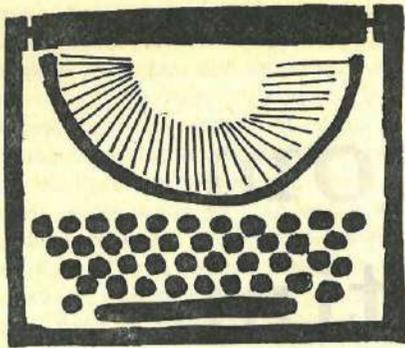
G. Q. — Parece-me que não me exigem nada. Pois a única coisa que entristece é não me exigirem nada senão estar a horas e saber o papel. Talvez por isso é que vocês dizem que eu tenho um estilo muito próprio... Eu nunca encontrei um encenador que me desse qualquer coisa, percebe? Eu é que lá vou dando, lá me vou arrumando como posso, mas de facto nunca ninguém me deu nada. Mas também nunca me exigiram...

C. — É um encenador como Artur Ramos, com quem a Glicínia trabalhou tantas vezes?

G. Q. — O Artur Ramos é um encenador muito meticoloso, mas é mais um encenador que corrige do que um encenador que dirige. Eu falava muito com o Artur, é um dos poucos encenadores com quem trabalhei com quem tenho possibilidade de falar, de estar a fazer perguntas.

«QUANDO FOI DOS DIAS FELIZES»

«Então quando foi dos «Dias Felizes» o Artur, coitado, andou às voltas comigo. Foi uma proposta minha, foi escolhido por mim. Perguntei-lhe se



ele queria encenar. Ele foi de facto gentil porque lhe dava muito trabalho e pouca projecção. Chegou uma altura em que eu comecei a desenvolver aquilo, levou um bocado de tempo. Era um texto muito grande, muito intenso, grande para fixar, para entrar em todos os pormenores. Tenho a impressão que é uma peça que, mesmo que se vá fazendo, se vão encontrando sempre novos pormenores. O Adolfo Gutkin, por exemplo, que viu a reposição, achou que eu devia fazer rir, que as pessoas se deviam rir da situação daquela mulher... que, no fundo, a situação básica era uma situação cômica...

C. — Sim, claro. Mas a Glicínia representava deixando todo esse lado implícito...

G. Q. — Pois. Eu acho que... Eu, na verdade, não encontro graça nenhuma naquela situação. Claro que a reacção da personagem à própria situação é cheia de ironia. Quando em algumas sessões o público se ria, eu gostava imenso...

C. — As reacções do público foram muito fortes. Lembro-me de várias pessoas que saíam profundamente deprimidas, outras que consideraram o espectáculo reaccionário...

G. Q. — Sim, sim... Mas não percebo porque é que acham o Beckett e os «Dias Felizes» reaccionários. Dizem que é metafísico e é claro que é, mas parece-me que é também uma contestação muito radical a uma educação, a uma concepção de vida de carácter nitidamente burguês e fútil... Aliás não é por acaso que ele a veste daquela maneira, com aigrettes, e calcaí... que ele lhe dá aqueles objectos, a malinha, a caixinha de música, o chapéu de chuva; ou que se fala da recordação dos clássicos para passar o tempo, da *Viúva Alegre*... Parece-me que antes das implicações metafísicas há aqui uma crítica muito feroz a tudo aquilo que permite uma vida assim. Mas veja, é uma crítica que vem sempre com uma grande ternura...

Não é, claro, por acaso que é um papel feminino; há nele uma força vital que na mulher é mais imperiosa. E o que Beckett nos mostra é que aquela mulher, apesar da situação em que está, resiste. Talvez ilusoriamente, mas resiste. Creio que se trata de uma atitude de resistência, onde depois iremos encontrar uma série de diversos matizes um dos quais será a profunda ironia com que aquela mulher se relaciona com a realidade. Como actriz, o que mais me interessou foi esta situação terrena, situada, o problema «humano» daquela mulher mais do que as suas possíveis implicações metafísicas...

Mas voltando ao trabalho dos ensaios, o que o Artur Ramos e eu fazíamos era tentar perceber em cada frase uma intenção possível. Depois, quando começou um trabalho meu, quer dizer quando surge a representação, o conjunto do gesto, da expressão e de

todos os outros pormenores que se vão tirando, que vão saindo, ele ficou muito admirado. E tem piada, o Artur não aceita aquilo como trabalho dele. Faz-me pena. Não sei...

C. — Mas porquê?

G. Q. — Diz que é meu, que não é dele. Que é do Beckett e meu. Talvez porque a peça não tenha movimentação, porque ele não podia marcar movimentação. Mas é claro que havia outras coisas que eram igualmente importantes.

C. — Claro.

G. Q. — Mas eu gosto de trabalhar com ele.

«O ACTOR PRECISA DE ESPAÇO»

C. — E quanto ao seu trabalho com ele no «Grupo de Acção Teatral»?

G. Q. — Eu suponho que o Artur tem uma ambição que não é a que lhe pertence. Porque ele é óptimo, é bom a fazer um teatro como um Beckett, como um Pinter. Ele é um indivíduo meticuloso num texto, na intenção de um texto. Mas não é um indivíduo para pegar em grandes espaços, para meter vinte pessoas e movimentá-las. Ele gostaria de ser esse encenador, tenho a impressão que é isso: o Artur gostaria de ser um encenador de grande espectáculo e depois limita cada actor a um pequeno espaço. Faz um espaço grande e o actor fica com um pequeno espaço para se mexer. No fundo, tudo vai dar ao que ele é. É meticuloso ao centímetro.

C. — Mas isso tem vantagens, como a Glicínia diz, num certo tipo de teatro...

G. Q. — Bom. Eu hoje já não gosto muito que me tirem o espaço. Não acho bem. Houve uma época da rigidez da marcação. Tudo feito geometricamente e ao milímetro. Mas hoje eu acho que não, que o actor precisa de espaço, que o espectáculo deve ter uma respiração diferente. Aliás «O Processo» pecou por isso. O Artur gostou muito do cenário. Eu achei que o cenário era anti-teatral. Para uma expressão teatral de hoje, de 1970; talvez que há vinte anos pudesse ter sido uma coisa muito interessante.

C. — O G. A. T. pretendia fazer um teatro profissional ao nível da Europa...

G. Q. — Pois eu suponho que era essa a ideia do Ramos. Era fazer um teatro com nível que atingisse uma grande camada de público. Suponho que um erro foi ser o Villaret. Há uma divisão de público, o público sabe que há locais para ver um determinado espectáculo. O Villaret é o teatro de Solnado. E portanto, o tal público que ele gostaria de ter captado, o Solnado não estava lá, ele também não lá. Eu bem sei que lá esteve aquele grupo da Eunice, não é, que teve um certo êxito. Mas havia o atractivo de muitos nomes de cartaz, era um teatro com uma efabulação agradável, era muito o núcleo de actores que atraía o público.

«AS CRIADAS» DE JEAN GENET

C. — Sabe-se que tem tentado trazer o Vítor Garcia pra encenar cá «As Criadas» de Jean Genet. É um teatro de vanguarda completamente distinto do que se pretendia no GAT e mesmo da maneira como você e o Ramos entenderam «Os Dias Felizes». Como foi? Você viu o espectáculo em Madrid e...



1962. «Dom Roberto» de Ernesto de Sousa.

1963. Curso de Teatro no Teatro Studio Alessandro Farsen (Roma).

1964. «O Crime da Aldeia Velha» de Manuel Guimarães.

1965. Teatro Experimental do Porto. «Os Burossáurios» de Silvano Ambrogi. Encenação de João Guedes.

Assistente de encenação de Carlos Avilez em «A Carta Perdida» de Ion Luca Caragiale.



«O Auto da Índia» de Gil Vicente, encenação de Carlos Avilez.

1965. Teatro Estúdio de Lisboa. «Ele, Ela e os Complexos» de Jean Claude Bernard.



«Mesas Separadas» de Terence Rattigan, encenação de Luzia Maria Martins.

1966-1967. Teatro Experimental de Cascais. «A Casa de Bernarda Alba» de Lorca.

«Mar» de Miguel Torga.

G. Q. — Gostei. Do ponto de vista espectacular gostei e achei que era importante trazê-lo a Portugal. Mostra ao público como é que um texto com um diálogo realista, quase intimista, podia assumir dimensões de ritual que, aliás já lá estavam nesse mesmo texto, porque o Genet tem sempre esse aspecto de abertura ao ritual. E é uma coisa para a qual eu não encontrava aqui um encenador capaz de o fazer. Eu achei que o Vítor Garcia conseguia dar esse ritual e todo o problema da peça e dos personagens, através de uma expressão corporal, de um trabalho da voz, da movimentação. Trata-se de um teatro diferente. Creio que não o podemos, nem devemos ignorar. Era um espectáculo que eu não só gostaria muito de fazer como actriz, como também de mostrar.

C. — Vimos o espectáculo e dir-se-ia que actores portugueses não teriam preparação para fazer um espectáculo daqueles. Que é que a Glicínia pensa disto? Acha que coisas como o curso que Adolfo Gutkin deu para actores na Fundação Gulbenkian veio superar alguma carência de preparação dos actores portugueses?

G. Q. — Sim, sim, acho que sim. O trabalho com o Adolfo foi extremamente útil. Muito importante para todos, não só do ponto de vista do teatro, mas até do ponto de vista humano, como aperfeiçoamento individual. Mas foi sobretudo um trabalho de grupo. E eu estou convencida de que se não nos tivéssemos separado uns dos outros, se tivéssemos podido continuar a trabalhar, alguma coisa de muito importante tinha surgido dali. Mas claro que isto de cada um ter ido para seu lado destruiu muito.

C. — Mas voltando às «Criadas» e à preparação do actor. Julga que sem a preparação de um curso como o do Gutkin não se sentiria capaz de aguentar o esforço que uma encenação daquelas exige? Eu acho que sim.

G. Q. — Eu acho que não. Nem sei se neste momento me sentiria capaz. Na altura sim. Agora teria de me treinar de novo. É sobretudo uma questão de fôlego, conseguir aguentar física e psicologicamente. O trabalho com o Gutkin dava-nos muito isso.

«PEGAR NUM PAPEL DE UM DIA PARA O OUTRO»

C. — Como é que prepara a criação de um personagem?

G. Q. — Não sei, sei lá. Fico muito espantada com certos actores que pegam num papel e começam logo a representar. É uma técnica que têm. Não há dúvida que têm, boa ou má. Mas eu não consigo. Preciso de tempo. Tenho uma certa dificuldade inicial, talvez até por um certo pudor, não sei... Nos primeiros ensaios falo baixo, não represento. Só mais tarde é que começo a ganhar uma certa segurança. Leio o papel, leio o papel muitas vezes. Às vezes estou assim sentada a pensar. Preciso de pensar, pensar sobre a psicologia, as motivações da personagem. Depois começo a ver aquela pessoa a mexer-se, a falar. Começo a ver aquela imagem, não é. E é como se depois eu a fosse imitar. Mas preciso de ver. De, primeiro, deixar trabalhar a minha imaginação.

Por exemplo, na «Maluquinha de Arrol» eu tive dificuldades. A «Maluquinha» só aconteceu nos últimos dias. O Carlos fazia uma ideia de mim é muito engraçado porque cada ence-

nador faz uma ideia diferente sobre aquilo que a gente é capaz de fazer. Ele achava que eu era sobretudo uma coquette e achava que eu podia fazer o papel. Mas eu não tinha graça, não me conseguia imaginar a fazer aquilo, todas aquelas futilidades. Tinha uma espécie de vergonha, não é? Foi uma luta. O Carlos conversava muito comigo, sentou-se a explicar-me exactamente o que queria que eu fizesse. Mas foi no fundo só quando me vesti de Alzira de Menezes, cinco dias antes da estreia, quando me pude ver e no fundo perceber como é que tudo ia funcionar que tudo o que eu tinha vindo a trabalhar saiu cá para fora... Há aliás casos em que um fato é decisivo, outros em que no fundo a representação não depende dele. Na «Maluquinha», como era uma personagem muito superficial, sem psicologia, construída sobre efeitos, esta visão exterior que um figurino é, foi decisiva. Vestir aquele fato era imediatamente uma atitude que surgia, uma representação que nascia. Isto aliás parece-me ser uma coisa muito engraçada...

C. — Esse seu trabalho acaba por mancar muito os espectáculos em que entra. Até nesse caso, na «Maluquinha», o espectáculo dependia muito de ser a Glicínia e não outra pessoa a fazer o papel: um tipo de graça mais subtil... A Glicínia é uma actriz cerebral...

G. Q. — Não sei, eu não sei. As pessoas dizem que sim. Eu realmente não consigo pegar assim num papel de um dia para o outro. Mas acho que há também muito de intuição, de instinto. Vejam por exemplo o que vos disse da «Maluquinha». A representação nasceu de uma reacção intuitiva, imediata ao fato, à figura. Mas olhem: eu achava que podia fazer teatro de «boulevard». Gostava, pelo menos de experimentar. Mas depois, quando fiz o «6.ª feira às 4 e um quarto», eu acabei por me ressentir das verdadeiras condições do «boulevard». Eu cheguei à conclusão de que é um teatro que não me interessa, que não me pode interessar. Era preciso montar o espectáculo rapidamente. Os ensaios não permitiam uma concentração de que preciso, decorriam no «hall» do Villaret. Era preciso aplicar uma fórmula de comédia ligeira, uma técnica, que eu não tenho, que alguns têm, que eu até acho que é preciso ter, mas que não me interessa. Eu estava no palco e estava a pensar contra aquelas frases, aquele texto, aquela técnica. Custa-me muito representar assim. Aliás custa-me a adaptar-me às condições de um teatro comercial. Quando fazíamos duas sessões eu tinha a impressão de que já tinha dito aquilo hoje, de que me estava a repetir. Todo o trabalho nessa época foi demasiado intenso. E é que o trabalho de um actor não é um trabalho qualquer.

C. — Gasta os nervos...

G. Q. — Os nervos, o corpo, a imaginação. Está toda a pessoa em jogo. Havia actores que entravam no teatro de manhã e só saíam de madrugada. Ora isto não permite uma sensação de estabilidade, uma concentração, uma solidez que, pelo menos eu, considero muito importantes para o trabalho de um actor. Se eu não tiver uma certa segurança dentro do papel, o que acontece, aliás, quase sempre nos primeiros tempos de ensaio ou nos primeiros dias de espectáculo, ressinto-me. Eu sei que a minha voz se vai abaixo, por exemplo.



«A Maluquinha de Arroios», de André Brun, encenação de Carlos Avilez. 1967. Teatro Nacional. «Equilíbrio Instável» de Edward Albee, encenação de Amélia Rey Colaço.

«As Três Perfeitas Casadas» de Miguel Mihura.



1967. «Os Dias Felizes» de Samuel Beckett, encenação de Artur Ramos.



1968. Teatro Nacional: Os Visigodos de Jaime Salazar Sampaio, encenação de Artur Ramos.

«A Esfera Facetada» de Moniz Pereira, encenação de Rogério Paulo.

«O Pecado de João Agonia» de Bernardo Santareno, encenação de Rogério Paulo.

«A Celestina» de De Rojas-Casona, encenação de Luca de Tena.

1970. Frequenta o curso que Adolfo Gutkin dirige na Fundação Calouste Gulbenkian.

1970-1971. Grupo de Acção Teatral. «O Processo» de Gide-Barrault. Encenação de Artur Ramos.

«Sexta-Feira às Quatro e Um Quarto» de Willis Hall e Keith Waterhouse, encenação de Armando Cortês.

Eu tenho consciência disso e até houve uma altura, quando passei do teatro amador para o profissional, em que decidi ter lições de voz com a Leonor Viana da Mota, professora que me ajudou imenso. Ela realmente mostrou-me que era uma questão sobretudo de timidez, de falta de segurança. Eu ressinto-me, no fundo, de não ter técnica.

«O PROBLEMA DO ACTOR PORTUGUÊS É SOBRETUDO O DA FALTA DE CULTURA»

C. — Fala-se muito da falta de técnica dos actores portugueses. E atribui-se muitas vezes a isso a má qualidade de certos espectáculos, como aconteceu agora com «Um Sonho» encenado pela Luzia Maria Martins. Quais lhe parecem ser as falhas de preparação dos actores portugueses?

G. Q. — Eu suponho que o problema do actor português é sobretudo o da falta de cultura. Não é, só, uma questão de técnica. Não há dúvida que alguns a têm. O que realmente não têm é preparação como pessoas. Não têm consciência de si próprios em relação ao meio onde vivem, em relação aos problemas que lhes são postos, sobretudo num teatro moderno. Normalmente eles não percebem. Tive colegas que em relação aos «Dias Felizes» não compreenderam absolutamente nada do que aquilo queria dizer. E mesmo em relação a peças mais simples, eu verifico que há uma impossibilidade de compreender a temática dos personagens, o seu carácter, embora vão ao cinema e vejam coisas complexas. Mas talvez até no cinema não assimilem as coisas, o valor que elas realmente têm. E isso não é só um problema do actor, é um problema de quase todos os portugueses. Nós temos um pânico de nos encarmos a nós próprios, não gostamos de ter consciência daquilo que somos. E daí talvez o facto de não termos uma arte pessoal. Embelezamos tudo, embonecamos tudo. Não temos coragem de encarar um problema nem de nos encarmos. Suponho que isso é uma constante de um povo: o pavor de se encarar, má consciência. Suponho que é muito essa imaturidade que tem provocado uma fraqueza de expressão artística em quase todos os campos.

«PÔR EM CAUSA O TEATRO E A ESTRUTURA DO TEATRO NESTE PAÍS»

C. — E ainda por cima ainda há quem acredite numa compartimentação grande entre fazer teatro e outras coisas na vida. Que no Curso do Conservatório, por exemplo, se admittissem pessoas só com a 4.ª classe era partir do princípio, afinal tão comum, de que ser actor é uma coisa muito à parte, diferente e à margem de tudo o mais.

G. Q. — Com certeza. Uma reforma do Conservatório, não vai resolver mas vai criar muitos problemas e vai pôr em causa o teatro e a estrutura do teatro neste país. Porque eu não acredito que um indivíduo que saia do Conservatório com uma preparação profunda como actor, com uma cultura, com uma preparação como pessoa, possa aceitar a orientação que o teatro português tem na maioria dos

casos. os seus encenadores ou mesmo a maneira como é tratado. Não digo isto por mim. Por acaso tenho sido bem tratada. Mas também porque nunca entrei, de facto, digamos, na engrenagem. O Experimental de Cascais, a Luzia, o Nacional, são, apesar de tudo, casos à parte. Quando se entra na engrenagem percebe-se que o actor é mal tratado, que não é considerado. E não é atendido nem no aspecto artístico, nem profissional, nem humano. Ora eu não acredito que um actor que saia de um Conservatório com um curso e uma preparação aceite esta situação. São eles próprios que vão empurrar e vão, digamos, abalar a estrutura do Teatro em Portugal. Porque não a aceitam. Não podem aceitar o não se ter um sentido da dignidade e da consciência profissional e são essas as condições em que agora se trabalha no teatro.

É claro que vão sair meia dúzia de alunos, que não têm força para modificar tanto. Mas eles não chegam à conclusão, se forem realmente conscientes e bons, que têm de se juntar, de formar companhias de teatro sólidas. Porque não vão ser aceites. Nem vão aceitar. Sobretudo não podem aceitar. A não ser que o curso, de facto, não preste.

C. — Mas se a essa preparação dos actores não corresponder uma preparação do público, não sei que resultado tudo isso irá dar...

G. Q. — Bom, agora isso é outro problema... O problema pedagógico de um povo... Mas dentro do quadro restrito do teatro, do teatro profissional, estou convencida de que eles vão criar problemas graves. Que, aliás já estão a surgir dentro do próprio teatro. Já há casos de rebelião...

«UMA INTENÇÃO DIDÁCTICA»

C. — Mas o teatro só existe com um público, não é? Que possibilidades de preparação de um público como espectador é que a Glicínia vê?

G. Q. — Bem, eu só vejo isso «à la longue». Não é uma coisa que se resolve em cinco anos, sequer. Terão de contribuir tantas coisas... O país há-de tomar outro rumo, há-de evoluir. Ou não evoluir. Chegámos a um clima de confusão extraordinário, em todos os campos. No campo intelectual: polémicas a toda a hora que não têm razão de ser; os órgãos de informação estão uma coisa impossível, não se sabe que critério é que existe. Nem um jornal é capaz de julgar um espectáculo — vem outro colaborador e diz o contrário do crítico. O público, coitado, mesmo que até se queira orientar através de um órgão de informação, não pode. Não sou contra a crítica, de modo nenhum. Mas o crítico, no fundo, está interessado sobretudo em fazer o seu próprio brilharete. Eu até tinha ali para vos mostrar uma colecção de críticas feitas por Adolfo Lima, uma coisa que a minha mãe guardou. Era um senhor que fez crítica nos anos 20-30. Era professor, era na altura da Escola Nova. E aquilo é muito engraçado. Há realmente naquelas críticas uma vontade de explicar, de mostrar como é que as coisas se fazem, uma intenção didáctica. Os críticos agora não estão interessados em esclarecer o público acerca de nada. Não sei se eles não teriam que ter uma função didáctica. Já ouvi um pobre senhor dizer que lia as críticas e não percebia nada, não percebia o

que é que se passava no espectáculo, se era bom se era mau. Porque as pessoas entendem que escrevem para afirmar coisas muito importantes e o espectáculo não existe. Às vezes a crítica do espectáculo são as últimas linhas. Faz-se considerações sobre o autor, sobre todas as implicações do autor e do texto, e quando se chega ao fim, sobre o próprio espectáculo, sobre a interpretação, não se sabe dizer nada. O espectáculo em si fica abandonado. Creio que o crítico aproveita a crítica para fazer a sua própria promoção.

C. — Parece-nos que a primeira função do crítico seria ajudar o público a formar um critério.

G. Q. — Exactamente. A fazer a sua própria crítica ao espectáculo. O crítico deveria falar de como o espectáculo é feito, daquilo que segundo ele está errado, daquilo que está certo, levar o espectador a ter curiosidade pelo espectáculo. «Vamos lá ver se têm razão...» Mas eles tiram de facto toda a curiosidade. Não acho que, em relação ao público, a crítica esteja a ser formativa. Talvez não considerem que o devam ser. Mas eu acho que sim. De contrário, a quem é que interessa? A eles e a nós, actores, que vamos ver se eles dizem bem ou mal, se cita ou não este ou aquele. E a coisa não passa dali. Até o nosso próprio trabalho não é criticado. É elogiado, ou não é elogiado, que é outra coisa.

C. — Também nos parece. Que a crítica deveria, sobretudo nos jornais diários, antes de dizer mal de uma peça, criar polémica sobre essa peça. Melhor do que afastar o público, mesmo que se trate de um espectáculo mau, seria levá-lo lá, para que fosse ele a pensá-lo, a criticá-lo.

G. Q. — É evidente. Tudo isto está a atingir um clima espantoso de confusão para o qual contribuem muitos factores que já vêm de trás.

«POR EXEMPLO, NO TEATRO JUVENIL...»

«Por exemplo, no teatro juvenil está a verificar-se isto: uma criança de 10 anos não vai, por si, ao teatro. Para ela isso não existe. Se tiver 20\$00 vai ao cinema. E vai sozinho. Já não precisa de ser levada pela mãe ou pelo pai. Um miúdo pequenino ainda vai, quando é levado pelos pais. Mas uma criança dos 10-12 anos, não vai. Porque não ouve falar disso, não sabe que existe, o pai e a mãe não costumam ir, os amigos não vão, aquilo é numas casas fechadas, não se sabe o que lá se passa... A experiência de um teatro juvenil tem-nos posto perante este problema.

C. — A solução quanto ao teatro infantil, e sobretudo quanto ao teatro juvenil, parece que seria, portanto, relacioná-lo com as escolas.

G. Q. — Claro, eu acho que sim, que isso é mesmo muito importante e talvez a única solução para a falta de público. Casos de atracção de público acontecem mas são muito excepcionais. Mas neste momento nem consigo ver como se poderiam definir esses atractivos. Se realmente queremos criar um público para o teatro, que se interesse por aquilo que se está a passar, isso só pode ser feito nas escolas, não pode ser feito cá fora. Os que podem ir por razões económicas, são atraídos para outros lados e os que não podem, nem sequer sabem

o que é isso do teatro. Nós no «Emílio e os Detectives» tivemos crianças que nunca tinham ido a um espectáculo de teatro. E já ouvi professores de liceu dizerem de alunos do 5.º ano que perguntam: «Mas o quê? São actores vivos que lá estão?» As perguntas chegam a esse ponto. Parece que afinal é verdade, o teatro é uma relíquia, já lá muito esquecida.

«UMA AMPLIAÇÃO DAQUILO QUE SE FAZ PARA O ADULTO»

C. — E como actriz? Acha que é necessário adoptar uma maneira de representar diferente da que usa no teatro para adultos, quando representa para crianças?

G. Q. — Para as crianças até aos 8-10 anos, creio que se tem de ter um grau de expressividade muito mais nítido do que num teatro para adultos. A criança está em presença de uma voz, de palavras e de um personagem que tem de apreender. E tenho a impressão, — enfim, não tenho autoridade para dizer isto porque não estudei — mas creio que num teatro para crianças temos de desenharmo-nos bem, articularmos bem. Que o texto seja todo ouvido, seja todo claro, enfim, fazer uma ampliação daquilo que se faz para o adulto, que apreende muito mais facilmente aquilo que se está a passar à sua frente. Creio que há mesmo umas Escolas de actores para crianças na Rússia, em que eles batem muito é na articulação, na audição — tudo bastante desenhado, explicado, sem entrar necessariamente no grotesco, claro.

C. — Dir-se-ia que a Glicínia não era uma actriz para crianças. Apesar de o seu jogo ser sempre muito nítido tem uma maneira de representar cerebral, como dizíamos há pouco, muito baseada num jogo de subtilidades. E, no entanto, o seu trabalho no «Circo Imaginário do Super-Basilio», cremos que desfaz essa impressão. A Glicínia, aí representa em traços grossos.

G. Q. — O personagem, aliás, como toda a peça, já tem um traço mais largo, mais caricatural. Mas além disto, desta técnica exterior, há outra coisa importante: tem de haver dentro de nós uma grande ternura, temos de brincar, de ter a sensação de estar a brincar com as crianças. Um actor que não sinta e que não goste disso não chega até elas. Tem de se saber encontrar o tipo de graciosidade, de delicadeza, de comicidade, que a criança pode aceitar.

C. — Contava-nos à pouco que o «Emílio» tinha sobretudo resultado no que se referia à intervenção no espectáculo do público infantil. Este segundo espectáculo, «O Circo Imaginário do Super-Basilio» é orientado de uma maneira completamente diferente. Qual destas duas linhas considera mais importante na formação da mentalidade de um espectador?

G. Q. — A do espectador participante. Porque me parece mais importante que o espectáculo seja ao mesmo tempo um espectáculo e uma festa, um jogo em que a criança possa entrar, mexer-se, participar, do que um espectáculo que só lhe exija uma atitude meramente contemplativa. Irá, parece-me, mais ao encontro daquilo que realmente a criança pequena tem — a sua alegria, a sua sensibilidade, a sua parte mais instintiva — e não da parte de raciocínio. Este espectáculo, destinado já a mais velhos, a crianças a partir dos 10 anos, já

obriga a criança a fazer uma correlação daquilo que está a ver, utilizando determinados conceitos. Na 1.ª fase, no entanto, parece-me que o teatro deve ser bastante participante e bastante em festa, sem grandes temas, movimentado, colorido, divertido, e em que eles possam intervir.

«UM PÚBLICO POPULAR»

C. — E não acha que a formação do público adulto poderia ser feita um pouco da mesma maneira?

G. Q. — Sim, acredito que um público popular, digamos assim, precise disso. Talvez seja até por isso que vai à revista. Há esse colorido, até participa no espectáculo, pode dizer piadas que ninguém o manda calar, rir-se quando lhe apetece, sente-se à vontade, desinibido.

C. — O «1789», o último espectáculo da Companhia do Théâtre du Soleil, dirigido pela Ariane Mnouchkine baseava-se muito nisso, numa adesão franca, emocional, primária, ao espectáculo como tal e voltou a convencer-nos de que o teatro aqui talvez precise disso.

G. Q. — Eu também estou convencida do mesmo e até gostaria que o teatro se tornasse nessa festa. Mas num público adulto você tem sempre duas linhas a considerar: o público que precisa de participar e que é captado pela adesão que se lhe oferece e o outro público que não precisa, que gosta de estar ouvindo um texto, raciocinando sobre ele. O primeiro público será um público popular, popular num bom sentido. No entanto o público português tem actualmente tanta dificuldade de adesão. Eu nunca tinha ido a uma missa, que eu não sou católica. No outro dia fui a uma missa em Évora e cantava-se música yé-yé. E aquilo tinha uma comunicação muito grande. Eu estava a assistir àquilo como quem assiste a um espectáculo e a minha vontade era de cantar. Pois o público não canta. Pediam-lhe para cantar. Era a missa do Galo, uma missa com um certo significado, uma missa optimista, uma missa de confraternização. A música era facilílima de entrar no ouvido, ritmada. As palavras eram em português. Não havia dificuldade nenhuma. A não ser a de tradição que o afastou. Pois as pessoas estavam impávidas e serenas. E se isto se dá na Igreja, onde vai há tantos anos, como é que este público pode participar seja em que for? O português é um espectador. Nas festas acaba sempre por ficar meia dúzia de pessoas a ver o que os outros fazem. Isto na burguesia. O povo talvez não seja tanto assim, desde que não se sinta observado. Quando havia o Santo António em Alfama, que era deles, havia uma festa que era uma criação daquela população. Mas quando a gente invadiu aquilo com estrangeiros e botequins, aquilo acabou, as pessoas viraram costas. Mas isso já é outra questão. O povo português é comunicativo por si, não é fechado. O povo, porque a burguesia já o é. Tem, enfim, os seus preconceitos em relação ao próximo. E o povo não. Mas depois, posto num teatro que é um sítio fechado, que é luxuoso, ostensivo de decoração, de acabamento, a pessoa retrai-se. A sala não é dela.

C. — É muito esquisito...

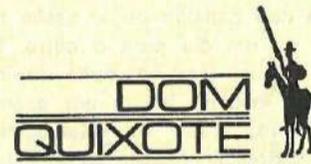
G. Q. — Tem falta de confiança em si próprio. Um teatro mais liberto poderia restituir-lhe essa confiança.

«A Capital» de Artur Ramos e Artur Portela Filho.

1970. Funda o Teatro do Jovem Espectador. 1.º espectáculo: «Emílio e os Detectives».

1971. Funda com Mário Jacques, João Mota e Fernanda Alves o Teatro Laboratório de Lisboa «Os bonecristros». 1.º espectáculo: «O Circo Imaginário do Super-Basilio» de Beatrice Tanaka, encenação de João Mota.

1972. Frequenta o curso da «Escola-Piloto» do Conservatório Nacional.



A NOVA ESQUERDA NA EUROPA

Rossana Rossanda, Serge, K. S. Karol, Krivine, Edoarda Masi, etc.

O que é que mexe na Europa das Ideias de 1972?

Em cada mês, um novo CADERNO a ligar o leitor português às questões marcantes do mundo através de um debate em que participam homens que sabem o que dizem e o dizem em primeira mão.

Col. Cadernos Dom Quixote, n.º 43 30\$00

OS GRANDES ECONOMISTAS

Robert Heilbroner

Como dizia Schumpeter, cada época lê os economistas do passado em função dos seus próprios problemas; é por isso que a imagem completa que esta obra nos dá das três grandes tradições da economia — a clássica, a marxista e a keynesiana — aparece sempre em conotação com decisivas opções do presente.

E não se deve perder o contributo deste clássico da iniciação económica para clarificar essas opções. Porque sem o conhecimento da ciência económica não se torna inteligível a sociedade industrial em que vivemos.

Col. Universidade Moderna, n.º 21 110\$00

COMO EU COSTUMAVA A DIZER

Lawrence Ferlinghetti

Mais um grande poeta estrangeiro que os CADERNOS DE POESIA revelam ao público português.

Um autor que se costuma ligar à geração «beat» norte-americana traduzido por alguém que o conhece devidamente: JOSE PALLA E CARMO.

Col. Cadernos de Poesia, n.º 22 30\$00

PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE
RUA LUCIANO CORDEIRO, 119 LISBOA

O QUARTETO DO PORTO

Torna-se cada vez mais urgente proceder a uma análise sistemática da política musical da Fundação Gulbenkian, considerada no seu conjunto. Essa análise deveria ter em conta os seguintes factores: a) fins que a instituição se obriga estatutariamente a prosseguir; b) coordenadas a que tem obedecido a sua acção cultural nos diversos sectores; c) grau de responsabilização perante a colectividade e limites da sua esfera de influência relativamente ao Estado; d) aspectos particulares da situação da música e dos músicos portugueses (ensino, realização profissional, projecção sociocultural, etc); e) organização e métodos de trabalho do Serviço de Música da Fundação. Todas as actividades musicais e para-musicais da Gulbenkian deviam ser apreciadas uma a uma à luz deste contexto.

No intuito de contribuir para a formação de um «dossier» que sirva de base documental à análise de conjunto a emprender, iniciamos neste número a publicação de uma série de textos informativos, ordenados casualmente, sem a preocupação de, por enquanto, extrair deles uma teoria geral (e também sem garantir a sua periodicidade). Para começar, faremos referência à situação do Quarteto do Porto. Constituído por Carlos Fontes (1.º violino), A. Cunha e Silva (2.º violino), José Luís Duarte (viola) e Carlos Figueiredo (violoncelo), todos solistas da Orquestra Sinfónica do Porto, este agrupamento de câmara costuma fazer constar do seu curriculum o seguinte:

«O Quarteto de Cordas do Porto foi formado em 1963 com o objectivo de dar a conhecer as obras de compositores contemporâneos portugueses, as quais tem vindo a revelar, quer em concertos, festivais e congressos, quer em gravações para a Emissora Nacional e para a Radiotelevisão Portuguesa. Efectuou primeiras audições absolutas da «Suite Rústica n.º 2» e das «Catorze Anotações», de Fernando Lopes Graça (esta última obra dedicada pelo próprio compositor ao Quarteto). Em 1966 apresentou-se no Rio de Janeiro, como representante de Portugal no Concurso Internacional de Quartetos Villa-Lobos, tendo obtido um êxito notável com as suas interpretações daquele compositor. A convite da Emissora Nacional, em virtude das comemorações do bicentenário do nascimento de Beethoven, efectuou várias gravações [em fita magnética] para intercâmbio com outras estações de rádio da Europa. Graças a um subsídio da Câmara Municipal do Porto, tem efectuado uma obra de divulgação da música de câmara junto das camadas estudantis. Em Março de 1970, o Quarteto de Cordas do Porto apresentou-se no Centro Cultural de Paris da Fundação Gulbenkian, tendo então sido convidado pelo maestro Charles Bruck para efectuar uma gravação na O. R. T. F.»

Cinco anos depois da formação do Quarteto, o compositor francês Louis Saguer referia-se-lhe nos seguintes termos:

«...o novel Quarteto brilha ainda, de momento, pela sua modéstia, mas possui todas as qualidades para luzir nos estrados das grandes cidades do mundo inteiro. Grande foi, pois, a minha surpresa ao deparar-me, naquele singelo quadro, com um agrupamento que possui todos os requisitos para um dia se tornar uma falange que dará que falar e com a qual mister se faz contar. É ele senhor de uma sonoridade e de uma calorosidade de execução notáveis, de uma homogeneidade perfeita e de uma inteligência pouco comum na interpretação de textos difíceis. Pode-se-lhe augurar um futuro repleto de êxitos assim que consiga libertar-se da estreiteza da sua actual condição.»

E, como Louis Saguer, toda a crítica foi unânime em reconhecer no Quarteto do Porto aptidões artificiais de excepção. Ainda no ano passado o Quarteto nos proporcionou, na Academia de Amadores de Música, um dos seus melhores concertos de

sempre, interpretando o Quarteto n.º 1 de Lopes-Graça (cuja primeira audição se aguardava com certa impaciência desde 1965), os Episódios, de Jorge Peixinho (obra das mais representativas do compositor), as Três Peças, de Stravinsky, e o Quarteto, de Penderecki (este de dificuldade extrema no plano da execução individual e colectiva). Quando escrevemos sobre esse concerto dissemos que nunca, desde o Juilliard String Quartet (em 1969), um conjunto de cordas atingira, em concertos a que assistíssemos, uma tal craveira interpretativa, num programa de grande fôlego. Reiteramos agora essa impressão, não obstante a memorável actuação do Quarteto Bartok, de Budapeste, há algumas semanas, no Tivoli.

Querirá isto dizer que o Quarteto do Porto conseguiu libertar-se da estreiteza da sua actual condição? É evidente que não.

A Deutsche Grammophon e a Philips, a Decca, a Supraphon, através dos respectivos representantes em Portugal, propuseram-lhe a gravação de diversos discos. Chegou a haver estúdio marcado em Madrid. Pois nunca o Quarteto do Porto (e já lá vão uns três anos) conseguiu dispor de tempo para preparar e efectuar tais gravações.

E porquê? Porque os seus membros têm de se submeter ao regime de trabalho da Orquestra a que pertencem e que é sua fonte principal de subsistência, têm de participar nos respectivos ensaios e concertos, têm de, nela integrados, acompanhar as companhias de bailado da temporada oficial, têm de reforçar a Orquestra Sinfónica da E. N. sempre que esta o exige... em suma: têm de fazer quarteto nas horas vagas. O mesmo é dizer: sendo profissionais da música, e dos mais cotados, vêem-se obrigados a não passar da condição de amadores naquilo em que mais se notabilizam artisticamente. Se mesmo assim se transformaram no conjunto de câmara de maior capacidade interpretativa do nosso meio musical e conseguiram impor-se até mesmo além-fronteiras (das poucas vezes que as transpuseram), não custa imaginar o que haveria a esperar deles se, por exemplo, alguém lhes proporcionasse condições de trabalho idênticas às do famoso Quarteto Juilliard...

Esse alguém deveria ser desde logo a própria Emissora Nacional (o Estado, enfim), entidade que os emprega e a quem temos o direito de exigir um papel activo no desenvolvimento da cultura musical. Num caso tão extraordinário como este, impunha-se proporcionar imediatamente ao Quarteto condições de profissionalização como Quarteto e dispensar os seus membros do trabalho da Orquestra. Entre uma orquestra medíocre com um Quarteto de grande categoria nela dissolvido (e por ela cilindrado) e uma orquestra talqualmente medíocre mais um Quarteto autónomo capaz de levar às últimas consequências as qualidades de que já deu sobejas provas, não há que hesitar... Ou serão os responsáveis pela E. N. tão ingénuos que pensem que a virtude de uma orquestra reside essencialmente em quatro chefes de naipe das cordas, ou tão néscios que entendam não haver lugar para a actividade regular e constante de um Quarteto, no âmbito da sua programação musical (em público ou em estúdio)? Seja como for, até este momento a Emissora Nacional tem-se limitado a conceder certas facilidades, isto é, a remover alguns obstáculos que tornavam ainda mais penosa a vida do Quarteto.

Mas, no particular condicionalismo em que vivemos, também a Gulbenkian tem de ser chamada à responsabilidade, pois é ela quem, desde 1956, tem subvencionado, directa ou indirectamente, a maior parte (ou a parte mais vultosa, pelos meios postos em acção) das nossas actividades musicais. Inclusivamente, fundou uma orquestra privativa, um coro privativo, um grupo de bailado privativo. Ora, tratando-se de uma pessoa colectiva de natureza

institucional, é direito do cidadão fiscalizar a sua actividade e valorar a sua acção. No caso do Quarteto do Porto, qual tem sido o procedimento da Gulbenkian? Até agora, ao que supomos, nunca pensou em torná-lo seu Quarteto privativo (o que também seria desaconselhável pelas limitações que traria à liberdade de movimentos dos artistas, conhecida como é a proverbial rigidez burocrática do Serviço de Música) nem muito menos em proporcionar-lhe condições de profissionalização. E como a Gulbenkian não se tem limitado a atender pedidos de subsídios para fins diversos, mas a organizar actividades (festivais, concertos, orquestra, coro, bailado) tanto pode ser criticada nas suas acções como nas suas omissões. Ao fim e ao cabo, até é nestas últimas — e na medida em que estas últimas são preteridas pelas primeiras — que a Fundação Gulbenkian mais claudica.

Um dos barómetros de que dispomos, para avaliar o grau de atenção dispensado pelo Serviço de Música da Fundação aos verdadeiros interesses da cultura musical no nosso País, é o seu comportamento perante os casos concretos que se lhe deparam. Deste ponto de vista, remonta a 1970 uma situação exemplar verificada com o Quarteto do Porto. Vejamos o que se passou.

No âmbito do décimo quarto e último (até ver) Festival Gulbenkian anunciava-se, entre os quarenta e cinco espectáculos, um concerto pelo Quarteto do Porto. Com surpresa geral esse concerto foi cancelado, vindo a saber-se que o motivo fora a recusa da Fundação em satisfazer as condições financeiras exigidas pelos artistas. Seriam essas condições superiores ou inferiores aos extras que a Fundação pagou a Karajan durante a estada deste em Lisboa? Não se sabe. Sabe-se apenas que, naquela época do ano, os membros do Quarteto careciam, para preparar o concerto, de um mínimo de quinze dias de licença; que a importância do «cachet» mal dava para cobrir a perda de vencimentos correspondente a esse período; que, portanto, não tirariam proveito económico dessa actuação no Festival. A condição posta à Gulbenkian e por esta recusada era fazer crescer ao «cachet» normal um subsídio destinado a compensar os «lucros cessantes» do Quarteto, nesses quinze dias.

A razões então invocadas pelo Serviço de Música são bem reveladoras da sua «clarividência» (1):

1) Obtidas dos responsáveis pela Orquestra Sinfónica do Porto certas garantias de que os componentes do Quarteto seriam aliviados, na proximidade do concerto, de algumas das suas obrigações, a Fundação entendia constituir isso condição bastante para assegurar ao concerto um nível satisfatório, adequado às possibilidades normais daquele agrupamento de câmara.

Vê-se que a Fundação não está interessada em fazer algo para melhorar as possibilidades normais do Quarteto do Porto. Acha que «a estreiteza da sua actual condição» é satisfatória.

2) A compensação pedida para a cessação de vencimentos durante o período de quinze dias abria um precedente, que convinha evitar.

Para o Serviço de Música é ponto de honra não abrir precedentes, mesmo quando se trata de favorecer minimamente um agrupamento musical sem precedentes no nosso país.

3) Sendo os músicos do Quarteto imprescindíveis à Orquestra Sinfónica do Porto, a temporada de bailado não podia dispensá-los.

Entende, pois, a Gulbenkian que os músicos do Quarteto são imprescindíveis à Orquestra e não que o Quarteto seja imprescindível à música portuguesa.

E para mostrar que não guardava ressentimentos, a Gulbenkian propôs ao Quarteto do Porto, no momento em que deduzia aquela argumentação, mais um concerto no Centro Cultural de Paris, a realizar no ano seguinte. Portanto... ainda há caridade neste mundo. Só é pena que a estreiteza de vistas nos mantenha presos à estreiteza da nossa actual condição.

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

(1) Tudo isto é do domínio público, mas o autor destas linhas teve conhecimento directo do assunto através da cópia de uma carta do Serviço de Música endereçada ao Quarteto do Porto, cópia que lhe foi remetida por aquele mesmo Serviço na sequência de uma nota crítica publicada no «Jornal do Comércio».

RINCÍPIO AO FIM

afinal, enquadrados em falso. Há, por exemplo, um plano em Sintra numa esplanada em que a acção se passa a um canto de «écran» e tudo o mais é «mais». Um filme falhado, um desastre e havia quem o pensasse. Quem talvez não tivesse visto no primeiro filme de César Monteiro («Um filme de João César Santos sobre Sophia de Mello Breyner») que ele é um homem particularmente sensível aos reversos das medalhas, às faces bifaces, aos voltefaces, aos «sim» que são «não» e aos vice-versas.

Que ficou, portanto? Material mesmo avulso, uma mesa de montagem e o João César a ver. Como sempre, só que.

COMO É

E ficou o filme. Trinta e cinco minutos, trinta e cinco milímetros, planos mal ligados, elipses, uma história esburacada que se percebe apenas, suspenso nas pessoas que se vêem. Um filme que se apresenta: tomando o «parti-pris» da comovida confissão (que começará no comentário off, passará pela fealdade de alguns cortes e terminará numa dedicatória «sentimental»), César Monteiro não só monta o material nos destroços de uma história não feita, trata essa montagem como pessoa ou como voz. Reconstituir o filme leva César Monteiro, testemunha apanhada em falso, a destruir o processo dessa reconstituição. A falar dele, a nomeá-lo e a dizer no filme os modos poéticos desse dizer. Falar do espelho (texto de Borges) num filme especular conduz a isto: anulação a anulação, a reconstituição estilhaça-se e as coisas, irreduzíveis, voltam a apenas estar lá. As artes narrativas contemporâneas exploram já há muito este falhanço (e os seus porquês) de uma narrativa. Creio que em César Monteiro a isso se acrescenta, nebulosamente embora, uma outra coisa: presente no filme o falhanço não só da narrativa como da apresentação. E eis que o filme que, mais do que o falhanço de um filme é o falhanço de um cinema, se volta: a história «agradável triste», irrecoverável numa filmagem lacunar e silenciosa, estala: aquilo que a fazia, aquilo que num Truffaut está ainda por detrás das grades da prisão da «Mariée», saltou para a frente: e César Monteiro pode dizer assim as coisas tal qual e já não as coisas enquanto. Num filme que, como todos, brincava com a «sinceridade», César Monteiro descobre o filme onde pode inscrever uma «sinceridade dita». E assim pode recuar e dizer no filme porque o faz, porque o quer fazer, porque o não fez, como o tinha feito há cinco anos com outros actores, como o recitou agora. E como aquilo de que fala o filme é o que o filme é, ou seja, volteface brilhante, que entre o filme que se la fazer e não foi possível e o filme que está feito apenas a sinceridade medeia.

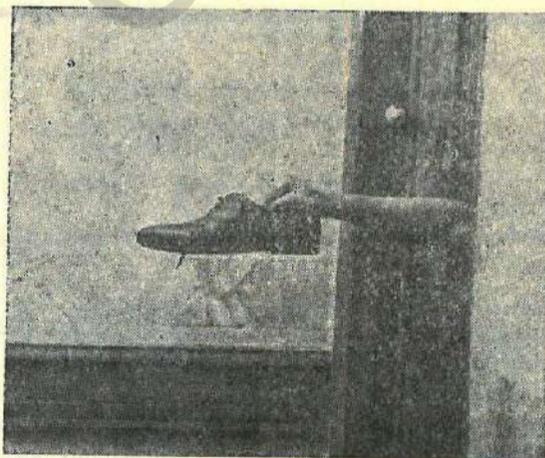
Por isso eu que andei no filme posso falar dele, e sem vergonha. Porque é possível ver o filme tal qual o César Monteiro é antes de o ver — e só

então será vê-lo — tal qual o filme é. Acontece que o filme nos lança continuamente à personagem de um autor, continuamente recitada. E as coisas voltam a outro sítio, talvez o seu.

Um filme único. Pode-se pensar em nomes: Vigo (estalar o cinema de Truffaut vai lá dar), Straub («Nicht Versohnt»). Será talvez de mais. É que, ainda por cima, fascinante e brilhante como é, «Os Sapatos» é um filme ainda a meias tintas. E podemos dizer: que vem fazer esta «sinceridade miserabilista» nisto tudo? Que é isto de tão simploriamente vir fazer coincidir a montagem com o enquadramento por exemplo num plano em que há só mãos (houve um processo que veio iluminar o material e que muitas vezes se cola a ele sem choques, sem a força que tantas outras tem, há em «Os Sapatos» meio filme que rima demasiado facilmente com a voz que sobre ele se instala, outra metade que se lhe escapa, que lhe foge e só depois se cola e é a verdadeiramente arriscada e interessante). Mas de um filme que se diz comovidamente sincero que podemos esperar a não ser as idas e vindas dessa sinceridade? Que mal há — no filme — em se cair numa autocontemplação superficial, se tantas vezes esse diálogo entre a imagem e a totalidade é um impossível diálogo de raiva e repulsa?

Que é, portanto, «Quem espera por sapatos de defunto»? Um filme de trinta e cinco minutos a preto e branco que começa com cinco minutos não montados de material em 16 mm que pertence a uma tentativa anterior. Um filme extremamente interessante. Em que cada forma não só funciona como é funcionada, em que cada elemento não só é como é discutido, olhado ou recusado, olhado e recusado. Um filme «em movimento», em colagens umas vezes duras e perturbadoras, outras demasiado fáceis e simplistas. Mas um filme bellissimo. Um grande filme, há quem o diga. Um filme medíocre, também. Um filme bellissimo, parece-me.

JORGE SILVA MELO



grande solidão das cidades do século XX, com o enorme peso das coisas inúteis que se fazem e com a consciência de que tudo o que se faz é inútil. Nas casas com paredes cheias de manchas de bolor, como são também algumas páginas de Raul Brandão.

Tanta gente, Mariana é um livro assim. Ainda bem.

E. D.

8

UM SONHO, de August Strindberg. Trad. e adaptação de Luzia Maria Martins. Cenários e Figuras de Ruy Mesquita. Com: António Montez, Amílcar Botica, Helena Félix, Ruy Mesquita, Manuela Casola, Francisco Nicholson, Cremilda Gil, Ana Paula, Ermelinda Duarte, Catarina Avelar, Benjamim Falção, Diamantino de Matos. Direcção de Luzia Maria

Martins, Teatro Estúdio de Lisboa. Teatro Vasco Santana.

Há um grau antes do qual um espectáculo não pode ser bom nem mau. Chamemos-lhe competência. Entendamo-nos: um actor deve saber falar, saber mexer-se, um cenógrafo construir cenários, um encenador utilizar o palco. Antes disso creio nada haver. O que acontece em Um Sonho é que 1.º — os actores, na sua quase totalidade, não sabem falar. Um actor que diz coisas como «divinas» em vez de «divinas», «senistras» em vez de «sinistras», «uxonhus» em vez de «os sonhos» não pode ser um actor: antes de representar ele tem os defeitos de uma linguagem incorrecta; um actor que diz «havam» está, creio, a um nível que é anterior ao da sua profissão. Bem sei que isto não acontece apenas em «Um Sonho». Mas passa-se lá, também. (Falar-se-á da velha questão, em Inglaterra tão viva, da língua-padrão e das formas regionais, a questão Gullud-Plowright e o aparecimento do «working-class actor» nos anos 50-60. Suponho que

não haverá equívocos.) Falar mal é falar mal e um actor, cuja profissão é falar, tem de saber como se fala. 2.º — na sua quase totalidade os actores não sabem mexer-se. As posições do corpo são de uma impressionante incorrecção. Que expressão se pode pedir a um actor cujo corpo ainda não existe teatralmente? 3.º — Antes de ser ou não ser um cenário teatral, o cenário de «Um Sonho» está mal construído. As vigas de suporte tapam as cenas, os elementos que disfarçam a estrutura do cenário — painos e cola — não chegam a existir por — tapam apenas o cenário, «a disfarçar». As pinceladas espalhadas pela madeira — maneira tão fácil de «disfarçar» — são apenas pinceladas espalhadas e escondem mal e escondem-se mal. 4.º — Antes de «marcar um texto» há regras que são úteis, suponha: um actor não deve «tapar» outro, os centros de atenção devem ser respeitados, os actores devem estar à vista. Ora bem, o dispositivo cénico de «Um Sonho» implica uma coisa: ou as cenas se passam à boca de cena (e são quase todas) ou, se se passam pelo palco dentro não se vêem. No actual momento do teatro português a boca de cena é a solução mil vezes «descoberta» como último recurso. Enchido o palco de cenário, os actores são empurrados para a frente. A única pergunta que ponho: não é o palco para os actores? Para quê estes cenários que os expulsam em vez de os servir? Mas falava de regras. Vejamos: numa cena, o centro de atenção é um diálogo no rés-do-chão entre, creio, Helena Félix e Ana Paula; António Montez tem a seguinte marcação: atravessar o palco da esquerda para a direita a arrastar os pés, no primeiro andar. Não interessava falar na superficialidade da marcação (nos «Dez Mandamentos», Cecil B. de Mille utiliza uma marcação semelhante — a vinda de Moisés com as tábuas — mas com que brilho!). Interessava sim ver como Luzia Maria Martins se esquece assim do centro da atenção, do diálogo que era o fundamento da cena. Será para isso que se fazem as marcações?

Falei de competência. Não é o facto de ser um «Teatro Estúdio» que me fará retirar esta palavra. Antes pelo contrário: a Luzia Martins parece-me justo exigir um trabalho competente. Parece-me justo, portanto, registar a incompetência.

Mas estamos ainda, de certa forma, antes do espectáculo. Haverá quem pense que com estes princípios se pode fazer um espectáculo? Parece-me que sim. Para quase toda a gente que faz o teatro português — e não são apenas os que estão à vista no palco — isto terá pouca importância. Há depois disto a «arte». Erro: a qualidade do material numa arte em que «todos os materiais falam» parece-me fundamental. Com a má qualidade deste material, vejamos o que rima:

1 — Processos infantis: um apito passa a muitos apitos e muitos apitos a sirenes da polícia (e isto quer dizer); cena triste? violinos e projectores «esquisitos» (e isto quer dizer); dizer uma tirada (ou seja tudo o que tem mais de duas linhas)? olhos em alvo, mãos cruzadas sobre o peito, e as palavras que fiquem por detrás da voz, comidas; acabar uma frase com ponto final? cantar; felicidade? mãos nas mãos, o par de perfil, e a voz mais baixinho (e isto quer dizer); poesia? projector vermelho e «ralenti» (e isto quer dizer).

2 — Uma mentalidade infantil: há uma peça que diz umas coisas, faz-se um espectáculo a dizer outras (cf. o final do texto de Strindberg e o do espectáculo de Luzia Martins). Chama-se a isto adaptar. Mas adaptar o quê? Não será antes mudar tudo? Ouviu-se falar em Brecht e na intimidação pelos clássicos. Corta-se o texto — e porque se fala em «sonhos», a peça começa com dois versos da «Tempestade», e porque assim lhe pareceu bem. Luzia altera o final da peça acrescentando um apelo à unidade não só despropositadíssimo como insuportavelmente mal realizado — e nos golpes metem-se anedotas (culturais, evidentemente) à succès. Mudam-se as cenas (e as vontades): em Strindberg um cena com doentes e instrumentos de correcção (sofrimentos, torturas, etc.); em Luzia Martins tudo é mais simples: os instrumentos são apenas de tortura. A relação texto-realidade é completamente alterada, e não será isso importante? O estilo não conta e o que Brecht diz («Temos de encarar a obra de uma forma nova, não nos devemos apegar à perspectiva decadente, fruto do hábito, através da qual a temos vindo a encarar nos teatros de uma burguesia também decadente. Não devemos aspirar a inovações de carácter formal, alheias à obra.» in Estudos Sobre Teatro, Portugal ed., pg. 154) muito menos. Como Shakespeare, também Strindberg era melhor do que Luzia Maria Martins. Como a «Anatomia de Uma História de Amor», «Um Sonho», antes de ser um espectáculo, é uma inacreditável maneira de conceber o texto teatral.

Há um grau em que posso exigir a um encenador três coisas: clareza nas intenções, aproveitamento do palco (e no palco estão os actores), clareza do espectáculo. «Um Sonho» não é apenas um espectáculo confuso. É, antes e depois disso, um mau espectáculo.

J. S. M.

(*) E não aproveitar o palco e os actores é também não ver quais são exactamente as qualidades de Ermelinda Duarte, de Catarina Avelar ou de António Montez (não será a cena dos catedráticos prova suficiente de que este actor pode ser um bom «característico» e nunca um «galã»?).

literatura

ma», sem que se explique bem porquê. Em seguida, vem referida a poesia: Eugénio de Andrade é considerado o melhor poeta do ano. («No verso é perfeito Luís de Camões»), Teresa Horta («Poemas dos mais formosos e também dos mais perfeitos do ano que se fina»), Natércia Freire («a verdade de Natércia não é talvez deste nosso mundo») e finalmente Sophia de Mello Breyner e David Mourão-Ferreira. Quanto à ficção, aparece *A Viagem* de Palma-Ferreira, Domingos Monteiro, Agustina, reedições várias e finalmente Vergílio Ferreira. No ensaio, encabeça-se a lista com «Ensaio de Psicologia Portuguesa» de Francisco Cunha Leão («Patriotismo, mas esclarecido; nacionalismo, mas sem sectarismo»). Ao apresentar a obra de António Quadros («Toda a sua obra podia trazer em epígrafe «Uma Pátria que é Mátria», porque assim Portugal é sentido, compreendido e amado»), manifesta-se contra uns «outros» que não vivem, nem sentem, nem defendem a «raiz». Termina com referências a M. Lurdes Belchior e Fernando Namora («que bem que escreve, e que simples!»).

E, qualquer coisa poderá ainda chocar o leitor cada vez mais atento: não falamos da linguagem (muito em especial da adjectivação) empregada para falar de literatura, mas à fotografia constratada de 18 cm por 8 cm, de Vergílio Ferreira para ilustrar um artigo onde se tecem sobretudo comentários ao livro de Alçada Baptista («Peregrinação Interior» é o livro mais importante de 1971). Aliás no depoimento do mesmo crítico, Vergílio Ferreira não figura entre os 12 melhores.

Mas o jornal não deve ter considerado suficiente o balanço de Nuno

Sampayo, nem tão-pouco os «balanços» dos colaboradores mais assíduos. Assim, surge no suplemento de 31 de Dezembro de 1971 um balanço assinado com as iniciais T. H. ilustrado com as fotografias de João Palma-Ferreira, Vergílio Ferreira e Eugénio de Andrade. Trata-se de uma longa enumeração de títulos assim arrumada: «Começemos pela poesia», «passemos à ficção», «no teatro», «em matéria de estudos e ensaios». Na introdução afirma T. H. que o que vai escrever não é «mais um processo de humilhar e nunca: mais uma maneira de insultar, como parece estar tão em moda».

Mas vejamos:

Depois de falar de António Geadeão, Sophia de Mello Breyner, Natércia Freire, M. S. Lourenço, Salette Tavares, Armino Rodrigues («o tão maltratado, injustamente tratado»), de Mário Cesariny, encontramos: «*Tudo é visão*» de Raul de Carvalho; «*Entre duas memórias*», de Carlos de Oliveira; «*Pátria exausta*» de A. M. Couto Viana.

Ou então:

Depois de falar de V. Ferreira, Palma-Ferreira, F. Botelho, H. Hélder, António Aragão, Costa Ferreira, Júlio Moreira, Mário Braga e Artur Portela Filho, diz: «Ainda no domínio da ficção deu-nos Alvaro Guerra «*Memória*», de grande e especial interesse; Carlos de Oliveira, «*O aprendiz de feiticeiro*»; José Saramago, «*Deste mundo e do Outro*», volume de crónicas de enorme beleza; de José Gomes Ferreira, «*O Irreal Quotidiano*».

Ou mesmo:

...«Rogério Fernandes (publicou) o tão interessante «*João de Barros, Educador Republicano*»; Vitorino Magalhães Godinho, «*A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*», Joel Serrão «*Cronologia Geral da História de Portugal*»...

Realmente, não há insultos. Mas...

De «*Peregrinação Interior*» de Alçada Baptista, citada agora em último lugar, diz-se que é «um dos livros de maior êxito» ou, mais grave porque incompreensível, trocam-se os nomes das obras (chama-se «O senhor Presidente» ao livro de Sttau Monteiro intitulado «*Sua Excelência*») ou o nome dos autores (afirma-se ser a antologia «O que é o erotismo?» da autoria de António José Saraiva, quando é de Arnaldo Saraiva).

Passemos porém sobre estas pequenas coisas, e resumamos mais uma vez quais os nomes propostos ao público: na ficção, «*Nítido Nulo*» de Vergílio Ferreira e *A Viagem* de Palma-Ferreira — «dois espantosos romances»; na poesia, Eugénio de Andrade e David Mourão Ferreira. E assim se faz uma família. Que, como todas as suas famílias, tem os seus desencontros.

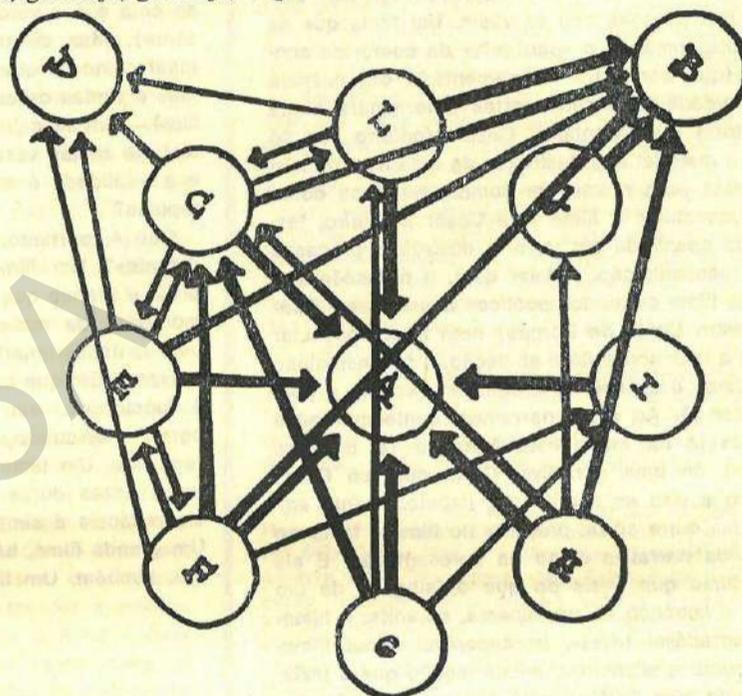
Mas o diabo começou a tomar conta do seu corpo, agarra num papel, garatuja, garatuja, e que vê?

OS OUTROS

Por pouca sorte, há mais jornais. O leitor benévolo, se bem que desconfie talvez da sua recente descoberta, começa a suspeitar de que há mais gente.

Lê por exemplo o balanço de Urbano Tavares Rodrigues em «*O Século*» e encontra: «*Aprendiz de Feiticeiro*» de Carlos de Oliveira, «*Voz de Prisão*» de Manuel Ferreira, «*Memória*» de Alvaro Guerra, «*Nítido Nulo*» de Vergílio Ferreira, «*A Viagem*» de Palma Ferreira, e logo a seguir: Mário Castrim, Luís Cajão, Vicente Campinas, etc., e concluirá: há mais gente.

E contente e descontente com a descoberta, abrirá a «*Flama*» de 31 de Dezembro e aí Assis Pacheco falar-lhe-á rapidamente de *Voz de Prisão*, *O Irreal Quotidiano*, *Peregrinação Interior*, *O Cavalo do Lenço Amarelo é Perigoso*, *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Entre duas memórias*, *Obscuro Domínio*, Cesariny, M. S. Lourenço, João M. F. Jorge.



mundos
presente
no livro

**EDITORIAL
PRESENÇA**

POLÉMICA SOBRE O HUMANISMO
Althusser e outros
Coleção perspectivas

DA REVOLUÇÃO À ARTE, DA ARTE À REVOLUÇÃO
S. Eisenstein
Coleção Biblioteca das Ciências Humanas

A MADONA
Natália Correia
Coleção presença / Nova Série

O CREPÚSCULO DOS DEUSES
F. Nietzsche
Coleção presença / Nova Série

EDITORIAL PRESENÇA
Av. João XXI, 56 - 1.º — LISBOA

teatro

Fim de ano — que não é fim de temporada; e os críticos de teatro fazem balanços. Quais os quatro melhores, quais os dez, o que foi que aconteceu? H.D.M. («*A Capital*»), Manuel Magro («*Diário Popular*»), Fernando Midões («*R & T*»), Orlando Neves («*República*»), Carlos Porto («*Flama*») e Urbano Tavares Rodrigues («*O Século*») olham para trás. Nem todos o fazem do mesmo modo, há balanços

apenas narrativos (Manuel Magro), balanços apenas valorativos (Carlos Porto). Nos outros, as duas formas misturam-se. Mas o leitor ainda desprevenido pode querer prestar um pouco de atenção. E com os espectáculos e os críticos fazer um quadro. Não é fácil: porque os balanços foram feitos de maneiras muito diferentes. Não será talvez exemplarmente fiel. Mas verá:

	DIC	HDM	FM	CP	UTR
«IVONE»	X	X	X	X	X
«O FIM»	X	X	X	X	X
«V. WOOLF»	X	X	X	X	X
«O SANTO E A PORCA»	X	X	X		X
«A COZINHA»		X	X		X
«AS IRMAZINHAS»	X		X		X

Para fazer este quadro o leitor deixou de parte os espectáculos com dois ou um voto. E agora ao vê-lo poderá espantar-se. Três grandes espectáculos — não será por isso a unanimidade? — num ano de tão mau teatro? As cruzinhas são pouco subtis. E o leitor, interessado, poderá voltar a ler o que se diz nos balanços. E verá que Duarte Ivo Cruz considera «O FIM» o espectáculo que «mais o interessou», H.D.M. indica como muito bons «O FIM», «IVONE» e «A COZINHA» e «V. WOOLF» está num «segundo plano»; Carlos Porto considera «O FIM» e «IVONE» os dois melhores espectáculos e as duas melhores encenações, «V. WOOLF» é um dos melhores espectáculos mas não uma das melhores encenações; Urbano Tavares Rodrigues coloca «no topo da pirâmide» «O FIM» e «IVONE». «V. WOOLF» é considerado um espectáculo «de bom nível».

E o leitor interessado volta a olhar para o quadro e vê um espectáculo que obtém a unanimidade de «melhor» («O FIM» de Jorge Llistopad), um outro que se aproxima com grandes possibilidades («IVONE» de Carlos Avilez).

Que vemos, portanto?

— Que os críticos, separados pelas

E, em *O Século* de 1 de Janeiro, Júlio Conrado cita estes nomes e muitos outros e não se esquece até de fazer referência a outras coisas que também são importantes na vida literária: «as iniciativas dos escritores para se constituírem em associação à semelhança da extinta Sociedade Portuguesa de Escritores».

AINDA OUTROS

E o leitor interessado descobrirá ainda outras realidades e outras famílias. Lerá o balanço de Manuel Poppe no *Diário Popular* e perguntar-se-á se não terá regressado aos anos 30.

Figura de 1.º plano do ano 71: José Régio — «O aparecimento deste livro («Confissão de um Homem religioso») — ainda que infelizmente inacabado — só por si justificaria o nosso ano literário». Seguem-se os nomes de Alçada, F. Botelho, Rebordão Navarro, Joaquim Lagoeiro, M.ª Ondina, M.ª Rosa Colaço, Tomás Figueiredo, José Gomes Ferreira, João Araújo Correia, Carlos Oliveira, Vicente Sanches. E nas reedições: J. Gaspar Simões, Almada, Branquinho da Fonseca, Agustina.

Mas o leitor não poderá ainda deixar de se deter na reflexão do crítico sobre a sua própria crítica: «Ao longo dos meses, nos insurgimos, nas colunas de «Quinta-feira à Tarde», contra aquilo a que chamamos «literatura de pipeta», contra as experiências ocas dos alienados e reaccionários experimentalistas, incapazes de se interrogarem, verdadeiramente, acerca da realidade circundante; ao longo dos meses, denunciámos essa literatura de privilegiados, divorciada da vida e dos homens».

Passando, ao balanço do Ensaio, feito por Ruben A, que encontrará o leitor interessado? Em primeiro

lugar e ao mesmo nível, António Sérgio e Marcello Caetano.

No grupo seguinte: António Quadros, Cunha Leão, Joel Serrão. Seguem-se Rogério Fernandes, Fausto Lopo de Carvalho, Raul Rego, Veiga Simão, Orlando Ribeiro, etc.

E o leitor desprevenido, interessado e atento, cada vez mais atento, perguntará talvez: Mas que há de estranho em tudo isto? Não é natural defender-se aqueles de quem se gosta? (É). Não é natural que escritores que se conhecem, que «trabalham juntos», se citem mutuamente? (É). Não é natural que haja grupos (um grupo) de escritores que se imponham num dado momento? (É).

É e tudo isso é bom. Mas não achará esse leitor um pouco estranho que pessoas vindas de tantos «lados» literários diferentes se encontrem por vezes juntas (como pessoas *citadas* ou *citadoras*) e que se esqueçam *ao mesmo tempo* de todas as outras? Que certos nomes se cruzem com tanta nitidez?

O leitor benévolo pode pensar mais uma vez que ocupámos tempo e espaço com ninharias. Mas serão mesmo ninharias? Faz-se crítica todo o ano. Um momento de balanço é apenas um momento mais nítido.

P. S.

Estava escrito há muito este «balanço dos balanços» quando lemos, no Suplemento Literário do *Diário de Lisboa* (16-1-1972), «A linguagem dos balanços», onde encontramos muitos pontos coincidentes com o que aqui dizemos. A perda de originalidade das nossas observações, devida à cronologia dos respectivos aparecimentos (desvantagens dos jornais mensais...) é francamente compensada pelo prazer de verificarmos que, em certos aspectos, pelo menos, não estamos sós.

Ana Paula («A Cozinha» e «Um Sonho»), João Lourenço e Morais e Castro («As Irmãzinhas»), Rui Mendes («A Irmãzinhas» e «Saídas da Casca»), Rogério Paulo, Lurdes Norberto, Baptista Fernandes e Laura Soveral («Depois da Queda»), Adelaide João e Eduarda Pimenta («Emílio e os Detectives»), Clara Joana e Manuela de Freitas («O Fim»), Ivone Silva («Frangas na Grelha»), Maria do Céu Guerra («Só as Borboletas São Livres» e «Saídas da Casca»), José Viana («Cala-te Boca»), Alina Vaz («Barca Sem Pescador»), Zita Duarte, João Vasco, Mário Viegas, Fernando Alves, Graça Lobo e Cecília Guimarães («Ivone, Princesa de Borgonha»), Armandinho Cortês e Irene Isidro («Uma Cama para Toda a Gente»), Maria Tavares e Vítor Espadinha («A Senhora Minha Tia»), Aida Baptista, Octávio de Matos e Anabela («Saídas da Casca»), todo o elenco de «Acto Sem Palavras» (pelo TEC), Jacinto Ramos, Glória de Matos e Mário Pereira («Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?»), João Mota, Glicínia Quartin, José Gomes e Carlos Paulo («O Circo Imaginário do Super-Basilio»), Ermelinda Duarte («Um Sonho») e Mário Sargedas («A Salvação do Mundo»)?

mais diversas escolhas estéticas, acabam por estar reunidos (por não serem *os críticos* mas a *crítica*) no confronto real com a realidade teatral. A unanimidade obtida por «O FIM» não é o mais significativo. Quem olhar bem os balanços encontrará, com uma ou outra variante, uma mesma escala «hierárquica», uma mesma «pirâmide»;

— Como é pobre a realidade teatral portuguesa! A que outra coisa se pode atribuir este paralelismo quase rígido?

— Que é *pouco polémica* a vanguarda teatral portuguesa. Com efeito, os «dois mais» são os dois espectáculos ditos de vanguarda apresentados em 1971.

Que vemos ainda?

Que os balanços têm sempre isto de curioso e de grave: fazem pensar que se vive «no melhor dos mundos possíveis». Pois não era «o melhor dos mundos possíveis» o mundo em que Portugal tivesse três grandes espectáculos de teatro?

Ou em que pudéssemos estar com Fernando Midões a dizer que os melhores actores de 1971 foram:

«Graça Vitória, Canto e Castro e Henrique Santos («O Santo e a Porca»), Joaquim Rosa («A Cozinha»),

música

A REACÇÃO NEGATIVA

Confirmada a supressão dos Festivais Gulbenkian, na «Autópsia de Um Festival», nem a autoridade do dr. José Blanc de Portugal, que presidia à autópsia, conseguiu qualquer reacção positiva!

FRANCINE BENOIT (*A Capital*)

É PRECISO QUE ALGUMA COISA MUDE...

Não estava longe o «lindo mês de Maio», e com ele (no dia 19) o fim do mandato do dr. Ivo Cruz, como director do Conservatório Nacional, atingido pelo limite de idade. Sem que nada houvesse preparado, nada houvesse pensado para a sua sucessão? Se estava, escoou-se. A nomeação do dr. Ivo Cruz, em 1938, trazia consigo a aspiração a uma reforma em grande escala, nunca efectuada — em 33 anos! As medidas e alterações introduzidas não seriam muito eficientes, invocadas várias razões e justificações para explicar a deserção dos alunos em quase todas as disciplinas. E agora? Agora, é que todos os interessados pela cultura musical do País assentam óculos e binóculos sobre o que se irá passar.

FRANCINE BENOIT (*A Capital*)

MAS NEM TUDO FICOU

Dentro desta ordem de ideias, penso que os acontecimentos de maior relevo decorreram no teatro lírico, nomeadamente no S. Carlos, graças aos princípios de remodelação que anima o actual director daquele teatro. Não tendo sido radical essa aragem renovadora, sem dúvida em virtude de hábitos arraigados dentro do espírito conservador que caracteriza a freguesia de S. Carlos, não deixou, no entanto, de ser sintomática das tendências do dr. João de Freitas Branco para rasgar a cortina de poeira que veda o ingresso de novas lufadas de bom teatro lírico moderno, algum remontando a quarenta e mais anos de existência.

MANUEL DE LIMA (*Diário Popular*)

A NOVA ORQUESTRA E O SEU PÚBLICO

Apesar de ser a orquestra do Município, o público de Lisboa não mostrou curiosidade para acorrer em força numérica a fim de apreciar a orquestra que a edilidade lhe oferecia. Instinto de desconfiança, colectivo? É de não pôr a ideia de parte. Certo é que os concertos realizados no S. Luiz, actualmente Teatro Municipal, não têm tido grande afluência de público, ao contrário do que seria, normalmente, de esperar em relação a uma orquestra significativa de um esforço, económico, inclusive apreciável na sua objectividade.

Tal não se verificou. Todavia, no que se refere a esta orquestra, terá o resto da temporada para se dar a decisão dentro do binómio arte-espectador. É prematuro considerá-la exilada do grande público. Pode ainda haver nova remodelação, inclusivamente no sector de maestros e outros factores de que depende o

seu futuro. De qualquer modo, encerrou-se o presente ano e iniciou-se a nova temporada com o enriquecimento de mais uma orquestra que vem beneficiar, ao menos, a classe musical.

MANUEL DE LIMA (*Diário Popular*)

STRAVINSKY MORREU NA PRIMAVERA

Outro acontecimento marcou a Primavera: falecia, a 6 de Abril, Igor Stravinsky. Não parece que a sua invulgar fecundidade musical, de aspectos geniais, tivesse deixado algum capítulo em aberto, como deixaram Mozart, Beethoven, Schönberg (para citar só alguns dos grandes entre os grandes).

FRANCINE BENOIT (*A Capital*)



novos livros ESTAMPA FEVEREIRO

NADJA

de André Breton
Colecção «Novas Direcções»
N.º 11 — Preço 50\$00

AS CRISES MONETÁRIAS

de Jacques Kahn
Colecção «Praxis»
N.º 11 — Preço 45\$00

O MATERIALISMO HISTÓRICO

NO ESTUDO DO DIREITO
de Georges Sarotte
Colecção «Teoria»
N.º 11 — Preço 70\$00

TRATADO

DA CIÊNCIA CABALA
de D. Francisco Manuel de Melo
Colecção «Clássicos de Bolso»
N.º 23 — Preço 30\$00

HISTÓRIAS DE VULCÕES

de Haroun Tazieff
Colecção «Aventura»
N.º 8 — Preço 45\$00

LUDWIG VAN BEETHOVEN

de Jean e Brigitte Massin
Biblioteca Estampa 1
Volume I — Preço 60\$00

EDITORIAL
ESTAMPA
rua
da escola
do exército
9-r/c-Dto
tel: 555663
lisboa 1

sublinhados nossos

1. Alhandra: **Coro da Academia de Amadores de Música.** Direcção de Fernando Lopes-Graça.

6. Siegfried Palm e Aloys Kontarsky: uma lição de modernidade num concerto promovido pelo Instituto Alemão na Universidade. Vicente.

8. Escreveu Nuno de Sampaio (**A Capital**, «Literatura e Arte»): «Eça domina o seu leitor com a sua intriga e com o seu estilo; e na hierarquia desse mundo romanesco e verbal, talvez desfile, à frente, régio, o estilo, e atrás, caudatária, a intriga.» Prosas bárbaras.

8. Fundação Gulbenkian. «Purlieu» de Emanuel Nunes, 1.ª audição. Obra austera de um compositor apetrechado e exigente para consigo próprio.

9. Inauguração da livreria «Opinião». Exposição de Leonor Praça.

10. Juventude Musical Portuguesa. Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Direcção de Jorge Peixinho; inesperada (?) apatia do público e dos intérpretes.

10. Inauguração das Lojas Europa-América.

11. Teatro Villaret: **Teatro Laboratório de Lisboa. Os Boneceiros.** «O Circo Imaginário de Super-Basilio» de Beatrice Tanaka. Encenação de João Mota. Antes de tudo o mais, um acto de coragem.

11. Orquestra da E. N. «Elias» de Mendelssohn. 1.ª audição.

11. Alverca. **Coro da Academia de Amadores de Música.**

13. Círculo de Cultura Musical. **Quarteto Bartok.** Interpretações primorosas de Debussy, Bartok e Mozart.

14. S. N. B. A. **Coro da Academia de Amadores de Música:** duas primeiras audições importantes.

15. Escreveu Manuel Campos Pereira (**A Capital**, «Literatura e Arte»): «... a literatura teve, ainda não há muito, a sua época de ouro. Um livro era de facto um tesouro que se adquiria e se levava para casa como uma espécie de estranho pássaro que não mais parava de cantar. Nesse ponto, mesmo fora da poesia, o século XIX foi um vasto viveiro de rouxinóis.» Biblioteca Nacional — exposição permanente de aves canoras?

15. Fundação Gulbenkian: «Diferenças sobre um intervalo» de Constança Capdeville. O espírito escolástico na nova música.

16. Escreveu Natália Correia (**Diário de Notícias**, «Artes e Letras»): «Pedro Homem de Melo é o nosso único poeta de romancelo, via vox populi minhota e não via Lorca, como alguns neo-realistas que se honraram em romancear à Lorca tendo em vista que este foi um exemplar fuzilado. Se o não fora nenhum realista neo lorquizaria (...) Quero com isto fazer notar que o tal povo que faz derreter em fuzilaria poética os miolos dos populistas

(não populares) manda à fava o levanta-te camarada! que sal da baloneta dos que descem até ao povo, para despejar em estrofes de redenção o seu remorso, e que sente como sua a voz de um poeta que sobe até ao povo, desindividualizando-se num acto de comunhão a mesa redonda onde a malga de sangue comum passa de mão em mão. A poesia de Pedro Homem de Melo é isso mesmo: uma malga de sangue comum que passa de mão em mão.» Que levará uma pessoa a escrever coisas destas?

16. Escreveu Baptista Nunes (**Diário de Notícias**, «Artes e Letras»): «É certo que Domingos Monteiro, no seu livro «O Vento e os Caminhos», embora não faltem ali frases de poesia intensa, como «... extensão dourada e infinita dos restos cortados e a magia ensanguentada dos poentes» ou «... um silêncio, de estrelas e de sombras movediças — não trilha no «género lírico» trata sim o «narrativo», mas com tal consciência linguística que até vocábulos ou expressões mal admitidas ainda no léxico ou de conotação simplesmente regional, deixa impressas em itálico: — deu-me «no go-to» — ou — diverti-me «à bruta» — «chatear», etc., assim como certa meta-linguagem menos própria: «parvónia», «massa», «borla». Mas para além destas constantes estéticas e de outras abundam na linguagem de Domingos Monteiro — sinestésias de rara intensidade impressionista como «branda dureza», «luz crua da verdade» ou ainda «cansaço agradável»; metáforas de maior conteúdo anímico do que a linguagem própria correspondente como «pula-me o pé» para ver a tia Angelina...» Ignorância ou imaginação?

16. Condenação de Mário Castrim no Plenário da Boa Hora. Pena: Trinta dias de prisão, substituídos por multa a 40\$00 diários, quinze dias de multa à mesma taxa, ou seja na multa total de 1800\$00, mais 1200\$00 de imposto de justiça, 400\$00 de procuradoria e 5000\$00 de indemnização ao queixoso. Delito: Abuso de liberdade de imprensa. Queixoso: Luís Francisco Rebelo. Testemunhas de acusação: Miguel de Araújo, José Palla e Carmo, David Mourão Ferreira, Vergílio Ferreira, Artur Ramos, Armindo Rodrigues. Testemunhas de defesa: Augusto Abelaira, Alexandre Babo, Orlando da Costa, Gastão Cruz, Manuel Ferreira, Egito Gonçalves, Luís Sttau Monteiro, António Paulouro, José Cardoso Pires. Advogados: de Luís Francisco Rebelo: o próprio, Maria Russo, Virgílio Baião, Manuel João da Palma Carlos, Mário Luís Correia Ribeiro; de Mário Castrim: Vítor Wengorovius; de Ruella Ramos: José Manuel Galvão Telles.

18. Tomar. **Coro da Academia de Amadores de Música.**

18. Declarou Herlander Peyroteo à «R&T»: «A mensagem de Arrabal, se é que lhe podemos chamar assim, é muito mais de ternura, de caridade e de amor. Para o entender temos, no entanto, de nos libertar da impressão que nos possa causar um palavrão ou uma imagem mais violenta. Às vezes isto não

significa mais que a libertação do homem, a quem nunca deixaram dizer palavras feias e que as diz agora muito embora para traduzir idelas bastante ortodoxas.»

«E os anjinhos do céu, pirulim, pirulim, pé, pé, cantaram-lhe um Hossas-a-a-ana...»

(Cantiga popular)

20. Academia dos Amadores de Música. «Músicas e Cantos do Natal Português». Obras de Fernando Lopes Graça, para canto e piano, piano e coro. Várias primeiras audições.

20. Instituto Alemão: **Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.** Direcção de Jorge Peixinho. Uma das melhores actuações do grupo, do ponto de vista dos fins que visa atingir. Mas, aonde leva a sua tendência para o sticismo, ou pseudo-misticismo de cariz oriental?

25. Afirmou Dercy Gonçalves à «R & T»: «Eu limpo a bunda com o jornal da crítica.»

26. Escreveu Armindo Blanco («Diário de Lisboa»): «Carlos Avilez ficou alucinado com Dercy Gonçalves e quer montar um espectáculo com ela no Gil Vicente de Cascais, para depois levar ao Brasil.» Bela ideia!

27. Declarou Jacinto Ramos («Diário de Lisboa»): «Precisamos de cursos de Teatro. E acho que a Gulbenkian, apesar de tudo, não fez ainda o suficiente por isso. É preciso chamar encenadores e professores de Teatro a Portugal. Compete à Fundação, mais do que a qualquer outra instituição, destruir a macrocefalia da cultura nacional» «ocultando estas e de outras formas a realidade portuguesa sob o «manto diáfano da fantasia». (Sitau Monteiro).

29. **Teatro de S. Luís.** Concerto de viola de Bartok. Solista: Anabela Chaves: a revelação duma artista. Álvaro Cassuto. Descalbro do maestro na 3.ª Sinfonia de Brahms; «compromisso» do compositor entre a herança de Joly Braga Santos e a linha de um Penderecki, em «Perpetuum».

29. Escreveu Carlos Porto («Diário de Lisboa»):

«São muitos os fantasmas que se infiltram descarada ou veladamente no nosso exercício crítico: fantasmas pacíficos ou patéticos, fantasmas que astuciosamente mudam a cor da tinta com que escrevemos ou passam uma mão macla pelos sobressaltos da nossa ira. Alguns têm o rosto descoberto, podemos nomeá-los sem hesitações: Amélia Rey Colaço (D.): Teatro Nacional (muito maiúsculador); razões de solidariedade (política ou afectiva); o verso de António Nobre que todos lemos na adolescência: «Olha, além, um artista que lê chorando uma crítica»; o respeito pelo leitor cordato. Outros são mais subtis, ocultam-se atrás de máscaras sinistras: condicionalismos-ismos-ismos; justificações-ões-ões. E não esqueçamos o mul grande e implacável desespero, sim, o desespero perante este caranguejo que é o

nosso teatro, o desespero perante tudo e perante o teatro que é o microcosmos de tudo; esse brutal ou diáfano desespero que ataca sobretudo os mais novos (ou mais velhos) e os leva, FELIZMENTE, a esquecer os outros fantasmas e a encarar de frente o único que conta, esse a que ainda chamamos teatro, e a atacá-lo, apesar do Nobre e dos nobres sentimentos.» Estas afirmações merecem o nosso inteiro apoio.

29. Escreveu F. Luso Soares («Diário de Lisboa»):

«Para encenar Calígula, de Camus — aqui reside a minha ideia — não basta saber muito de Teatro. Para realizar esta obra é preciso jogar com alguns conhecimentos de filosofia jurídica. Talvez bastasse saber um pouco de teatro...»

29. Escreveu Natália Correia («A Capital», «Literatura e Arte»): «Produto genuinamente romântico (?), o romance abastarda-se quando o realismo se apropria da sua estrutura.» Registamos: o romance abastarda-se com Tolstói.

29. Escreveu João Palma-Ferreira («A Capital», «Literatura e Arte»): «É verdade! Estive de crítico. É uma tarefa bem feia. Mas estive, durante anos a escrever ratices apressadas sobre escritores. E que escritores! Enormes, afadigados, avantajados, gente homéricamente sapiente e valorosa. E eu a perder meses, anos, séculos, sentado à secretária, rodeado de rímas, de quelxumes de Impotências, de vulções.»

À la recherche du temps perdu?

30. Noticiou o «Diário Popular»: «Dercy Gonçalves abandonou o teatro Laura Alves — A crítica especializada fora unânime em condenar o espectáculo. Por outro lado, o próprio público chegou a protestar contra a representação da peça como uma coisa ignóbil...» Bis! Bis!

30. Escreveu Agustina Bessa Luís («Diário Popular», «Quinta-feira à Tarde»): «O que de Picasso há autenticamente magistral são as suas fotografias. É um modelo despudorado, feliz sempre pronto a ser motivo de assombro, sempre desafiador da banalidade, sempre perverso de exibição, de gula pela atenção, de euforia quase criminal. (...) É um homem maravilhoso e um mau pintor! A sua tremenda fama o diz.»

Pimenta na língua!

30. Escreveu Lima de Freitas («Diário Popular», «Quinta-feira à Tarde»): «Por curiosa ironia do acaso (ou não será acaso?) é no momento agónico em que a arte se vê contestada na sua raiz e fundamento pelo artista de «vanguarda» e pelo crítico «progressista» que o público acorre, a informação se multiplica e as iniciativas públicas e privadas mais esforços envidam para divulgar, promover e dignificar o gosto pela arte, o seu conhecimento, a sua exibição, a sua promoção e o seu culto...»

O sono da razão engendra monstros...

30. Estreia de «Uma Abelha na Chuva» de Fernando Lopes no Cinema Ferroviário do Barreiro.

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 - livreria e distribuidora, lda. - av. do uruguai, 13-A - lisboa-4
 condições de assinatura { continente: 70\$00 (12 números)
 ihas 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

