

LITERATURAS E LITERATURA

Um português começa a ler por volta dos seis-sete anos. Toma primeiro contacto com textos não-literários. Aos dez-onze anos, lê *literatura* sem que para esse facto se chame a sua atenção: as selectas são, em parte pelo menos, constituídas por *textos de autor*. Se continuar a estudar e seguir o curso liceal, entre os doze e os quinze anos, só lerá na aula de português extractos de obras literárias e falará ou ouvirá falar por vezes de *autores*. Se escolher a secção de letras, aos quinze-dezasseis anos começará a «estudar literatura» (1).

Terá então, durante dois anos, quatro horas por semana de português. Nessa disciplina as coisas podem passar-se das mais diversas maneiras. Em princípio, tomará contacto com textos dos séculos XII a XIX e será informado sobre a evolução da literatura portuguesa.

Como estudará fora da aula? Além de antologias — umas obrigatórias, outras não — os alunos que começam a estudar literatura possuem, em geral, um livro que se aproxima do *manual*. Quer se chamem «História de», «Lições de» ou «Apontamentos de», esses manuais têm a característica comum de apresentarem a literatura portuguesa segundo uma *perspectiva diacrónica*: trata-se sempre de uma *história de* (2).

Há muitos livros destes: diferentes pelo grau de desenvolvimento, pelo nível informativo, pelo carácter didáctico mais ou menos vincado, pelo tipo de ideologia mais ou menos aparente (3). Em suma e antes de mais: pela qualidade. Não seria arriscar muito afirmar que são as mais defeituosas as que têm maior circulação, porque mais «arrumadas», porque menos incómodas, porque mais «accessíveis». A grande maioria dos alunos tem toda o contacto — e cada vez mais — com o mesmo tipo de livro (4).

Se muitas vezes são verdadeiramente informativos e têm uma «arrumação» aceitável, se chegam a não conter «erros» (ou pelo menos erros de facto de acordo com um padrão tradicional), todos estes livros de larga circulação têm de comum um vocabulário caracteristicamente subjectivo e metafórico e assentam num mesmo conceito implícito (por vezes explícito) de literatura, que não chegará provavelmente a atingir o nível da consciência nos seus autores mas que vai *marcar* muitas vezes para sempre os *leitores* que passaram pelo seu estudo. É impossível que a leitura destes manuais não seja *deformante* e não imponha uma certa ideia de *literatura*.

Tentaremos ver o que é a *literatura* neste tipo de obras aceites no ensino e por vezes aconselhadas e que preenchem uma importante função na iniciação aos estudos literários. Para isso, fixemo-nos em três obras — escolhidas arbitrariamente talvez, mas significativas — de características um pouco diferentes:

1. «Apontamentos de Literatura Portuguesa», de Maria Leonor Buesco, pequeno «resumo» (5) constituído por 50 lições, de 168 páginas, em que o assunto é voluntariamente apresentado de uma forma esquemática.

2. «Lições de Literatura Portuguesa», de António Bragança, em 2 volumes (o 1.º de 495 páginas e o 2.º de 561), constituído por capítulos cujos sumários correspondem às rubricas do programa.

3. «História da Literatura Portuguesa», de António José Barreiros, também em 2 volumes (de 608 páginas e 694 páginas, respectivamente), com um capítulo final sobre o século XX que excede os limites do programa.

Os três partem de uma *prática pedagógica*, são, como neles se afir-

ma ou deixa perceber, o resultado de vários anos de ensino e têm como intenção fundamental «facilitar» a vida de estudantes e professores. Para o autor de «Lições de Literatura Portuguesa», o seu livro seria a substituição do «ditado» de apontamentos que os professores fariam nas aulas de português...

Poder-se-ia então de qualquer modo supor que, precisamente por partirem de um trabalho *prático* e *individual*, cada compêndio seria *diferente* e *pessoal*. Ou seja: que sem fugir à orientação geral do programa oficial cada autor pretenderia apresentar «a seu modo» uma obra, um autor, uma época. No entanto, o que se observa é o esforço (ou a inércia) comum para inscrever esse trabalho individual numa tradição imutável. Na ideia tradicional de literatura escolar. Por isso, os autores se sentem autorizados a afirmar *de cor* (6) e pouco se vê neles a necessidade de citar *fontes*, o que pode ser compreensível numa obra de cento e tal páginas, mas já não o é noutra de mil e tal. O que se diz faz parte de um património comum. É terra de ninguém.

Opõe-se em parte a esta atitude a inclusão efectiva de textos ou a remissão para eles nas três obras citadas. Mas nunca os textos são pontos de partida; são sempre, ou quase sempre, *exemplificações* (7).

Com que ideia pode o aluno ficar do que é *literatura* (ou seja: que leitor poderá ele ser ou vir a ser) — é a pergunta mais urgente que se põe ao lermos qualquer destas obras.

1. A LITERATURA É UM CONJUNTO DE COMPARTIMENTOS

A literatura aparece como um conjunto de *coisas* (como lhes chamar?) *abstractas* — de obras? —

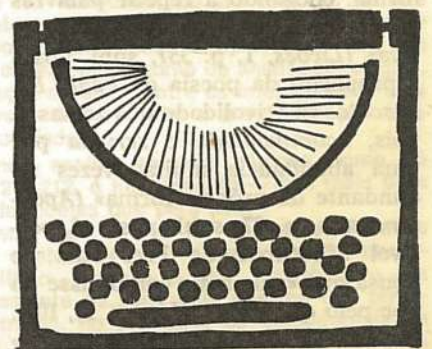
em todo o caso de *coisas abstractas* arrumadas em *compartimentos*, formando pequenos conjuntos que são os vários títulos dos capítulos e das rubricas do programa. Há *as-cantigas-de-amigo* antes de haver poemas a que se dá o nome de cantigas de amigo; há *Camões* antes de haver sonetos, canções, poema épico, teatro escritos por Camões; há *o-ultra-romantismo* antes de haver Soares de Passos ou João de Lemos, poetas talvez com determinadas características comuns.

Diz-se que as contigas de amor «*revestem* principalmente três tipos» (*Apontamentos*, p. 13, subl. nos.) em vez de simplesmente se dizer que há cantigas de amor de três tipos; que «os primeiros documentos em prosa são *constituídos* por textos não literários» (*Apontamentos*, p. 19, subl. nos.) em vez de dizer que os primeiros documentos não são textos literários. Não se trata apenas de uma escolha de palavras, mas do facto de se considerar a literatura como uma espécie de *objecto fixo* que *contém*. E que é *transportável*: «cantigas de amor trazidas para a península através de séquitos das Princesas...» (*Apontamentos*, p. 12).

É esta ideia que facilita todo o tipo de esquematização, a utilização *sem problemas nem restrições* das chavetas e das enumerações, das comparações em duas colunas entre tendências literárias. Assim, é possível encontrar-se uma enumeração rigorosa de todos os *tipos de cómico* (préviamente estabelecidos) de que *se serviu* Gil Vicente (*Lições*, I, p. 289) ou dos vários «estilos inconfundíveis» presentes na obra lírica de Camões: «estilo engenhoso», «estilo descritivo», «estilo reflexivo», «estilo confessional» (*Lições*, I, p. 395). Torna-se pelas mesmas razões possível afirmar com completa segurança que «a autêntica obra lite-

Neste número:

literaturas e literatura / "falta por aqui uma grande razão" / páginas de política (1) / a arte e a sociedade portuguesa no século xx / três críticas / cartas / entrevista com jorge peixinho: I - um panorama da música contemporânea / câu kiân: um resumo / nós matámos o cão tinoso! / tempo táctil / deseja-se mulher / um esboço / de morte, e no plural / a outra morte de inês / livros recebidos / sublinhados nossos.





de Schönberg, profundamente ligadas aos problemas do mundo contemporâneo, encontram um continuador em Luigi Nono, se bem que um continuador marcado por uma personalidade completamente autónoma. Toda a obra deste compositor é de cunho marcadamente político de uma maneira muito mais radical do que a de Schönberg. Entre parêntesis, poderia referir-me aos laços familiares existentes entre os dois compositores, uma vez que Nono casou com uma filha de Schönberg, mas isso é secundário. O que é fundamental acentuar é que a música de Schönberg e a música de Nono são visceralmente «humanas», «carnais», extremamente expressivas. Nono começou por uma música serial bastante construtivista, como ponto de partida para a formação de uma linguagem que lhe permitisse realizar uma série de obras que se começam a definir já de uma forma inteiramente pessoal a partir de *Il Canto Sospeso*.

C. — Mas nem todos estes compositores seguiram trajetórias análogas...

J. P. — É curioso notar que em relação à música electrónica ou à música electro-acústica, enquanto que Berio e Stockhausen foram os pioneiros deste tipo de música e para eles a música electrónica constituía um complemento do seu universo sonoro, Boulez é um compositor que só muito episódicamente e de uma forma marginal se interessou pela música electro-acústica, em particular numa obra sobre poemas de Michaux e Nono começou por se dedicar exclusivamente à música baseada em meios tradicionais (vocais-instrumentais) — a *Polifonia-Monodia-Ritmica*, datada de 51, e depois vem o tríptico dedicado a Garcia Lorca (de 52-53) e só em 1960 se começa a interessar, e a partir daí sistematicamente, pela música electrónica com a ópera *Intolleranza*, mas não tanto como uma pura fonte de pesquisa, digamos assim, mas como um alargamento dos meios de expressão.

XENAKIS

C. — Há bocado também se falou de Xenakis... Terá uma importância semelhante a estes compositores?

J. P. — Sim, acho que sim. É um compositor com uma personalidade muito forte, e talvez entre todos estes compositores, aquele em que os processos técnicos e as concepções estéticas estão mais profundamente interligados, na medida em que são perfeitamente fundidos. Xenakis revelou-se um pouco mais

tarde porque teve uma vida bastante especial (lutou na resistência grega, foi preso, condenado à morte, fugiu para França) e é fundamentalmente um arquitecto (foi assistente de Le Corbusier e colaborou na construção do pavilhão da Philips na exposição de Bruxelas em 58). A sua formação musical foi de certo modo autodidáctica, embora tivesse também trabalhado com Messiaen e outros músicos. No entanto, acho que Xenakis, embora tenha uma obra de grande importância e de inegável projecção, é um compositor com um universo mais reduzido do que aqueles que eu acabei de citar. Creio que é um espírito menos inventivo. Mas é sem dúvida um dos grandes compositores actuais.

«ALIAS, HA OUTROS...»

Aliás, há outros bastante importantes: Henri Pousseur, belga, um dos maiores teóricos da nova música, que nasceu em 29; participou na primeira «avalanche» de compositores seriais e depois a sua evolução sofreu uma transformação bastante curiosa: de certo modo, com afinidades com as de Stockhausen e de Berio, mas de uma maneira menos rica, menos aberta e talvez mais sistemática. Trata-se de uma espécie de síntese da música do passado com a música do presente, não tanto da música como dos processos técnicos, procurando exactamente uma nova teoria harmónica (não é por acaso que ele se refere a Rameau) em que todos os fenómenos de tradição tonal e não tonal pudessem coexistir, pudessem fazer parte de um sistema perfeitamente orgânico.

Há ainda o caso de Ligeti, um compositor húngaro ligado, na sua formação musical, naturalmente, a Bartók. Viveu até 1956 na Hungria, depois foi para a Áustria e aí teve conhecimentos mais directos e mais amplos do movimento contemporâneo. Ligeti já foi apanhar o serialismo numa fase de plena expansão, de maneira que veio a criar uma técnica estrutural, ou micro-estrutural em certos casos, que é uma consequência de um estudo bastante aprofundado que ele fez sobre a música serial, mas que não passa directamente por uma experiência serial pura, digamos, pontilística. Depois, já na escola americana, John Cage e Earle Brown, um compositor que sofre influências do serialismo na primeira época (52), bastante ligado ao grupo europeu; ao mesmo tempo, o seu contacto com Cage e a escola americana e as suas ligações com movimentos culturais americanos extramusica-

em particular com a pintura de Jasper Jones, por exemplo, teve grande importância sobre ele. Para citar uma obra há poucos dias ouvida em Lisboa, *Corroboree* é uma obra que ora reflecte a tradição europeia, ora deixa de reflectir. Se comparamos com *Mobile* de Pousseur, também apresentada no mesmo concerto, que é de uma coerência estilística muito sólida, vê-se perfeitamente que existe uma concepção estética perfeitamente diferenciada entre um artista europeu e um artista caracteristicamente americano. Há um maior esforço de pesquisa, de experimentação do que em Pousseur. Há neste um maior interesse pela obra «perfeita», se bem que numa linguagem perfeitamente nova, pela grande forma, pela dialéctica estrutural inerente à própria obra, enquanto que em Earle Brown, quando julgamos que ele vai desenvolver qualquer coisa, aponta imediatamente para outro lado. Nesse aspecto, é fácil para um europeu dizer que ele é um «dilettante» se esquecer que esta característica é bem típica de um contexto cultural especificamente norte-americano.

Há, ainda, Mauricio Kagel, compositor argentino que desde os anos 50 se estabeleceu na Alemanha, e que, partindo de uma experiência

serial, a pouco e pouco se foi interessando por outras experiências, ligadas ao teatro musical, ao jogo cénico, e hoje a sua música é perfeitamente «sui generis», uma espécie de antimúsica. Kagel não é exclusivamente um compositor; tentou uma síntese de várias experiências artísticas, dedicou-se, por exemplo, ao cinema, mas todos os seus filmes experimentais estão baseados em coordenadas derivadas de uma estrutura musical bastante rigorosa.

Depois, temos todos os compositores mais novos, que se têm revelado de maneira cada vez mais diferenciada não só entre si, mas também em relação a toda a tradição mais recente e que procuram alargar o universo já aberto ou ainda em vias de abrir pelos compositores da geração anterior. Entre os mais importantes, poderei citar Tomás Marco, Carlos Roqué Alsina e Vinko Globokar, bem representativos de uma tendência que já ultrapassou a própria dialéctica de música serial — música pós-serial, para se situar numa via de pesquisa que passa por cima de todo esse terreno, ora mais próximo dele, ora mais afastado, ora mais assimilado, ora menos contaminado.»

(No próximo número:

II — A MÚSICA EM PORTUGAL)

publicações dom quixote JUNHO

CIÊNCIA E VALORES HUMANOS

J. Bronowski

Uma luz muito viva sobre algumas confusões do pensamento contemporâneo.

Col. Diálogo, n.º 18

30\$00

A OUTRA ALEMANHA

G. Geschke, H. Klunker e outros

Dezoito milhões de alemães habitam a República Democrática. Quem são? O que querem? (Porquê o «Muro»?)

Cadernos Dom Quixote, n.º 48

30\$00

r. luciano cordeiro 119 * lisboa

polido pela leitura de Maurras —, transformam o que poderia ser apenas uma boa (e discutível) análise num quase arrufo de prima dona. Acrescem afirmações falsas em matéria de facto — é o caso da pag. 91, linha 14.

José-Augusto França escreveu um ensaio (com uma tese) e uma história (com factos) — mas a história, por demais parcelar, serve mal um ensaio excessivamente elíptico para ser convincente — mas se as teses não foram demonstradas, as hipóteses são suficientemente interessantes para deverem ser consideradas.

L. S. M.

3

CÂU KIÊN: UM RESUMO de Fernando Assis Pacheco, Ed. do Autor, Lisboa, 1972.

Retomando motivos do seu primeiro livro, *Cuidar dos Vivos* (1963), Fernando Assis Pacheco não se limita a dar-lhes continuidade, dentro de um quadro estilístico de eficácia já mais ou menos provida.

Pelo contrário, em *Câu Kiên: um Resumo* é reformulada toda a fundamental problemática da poesia narrativa. Por isso, não hesitaria em dizer que o novo livro de Fernando Assis Pacheco, além de inserir-se numa tradição de poesia realista, é uma obra autenticamente experimental, não só pela recusa de todos os clichés inerentes ao sector da referida tradição a que o autor de *Cuidar dos Vivos* apareceu inicialmente ligado, como pela construção de um discurso que é, sem dúvida, um dos novos discursos da poesia portuguesa de hoje, paralelo aos de outros poetas da sua geração, como Luiza Neto Jorge ou Armando Silva Carvalho, um desses discursos já posteriores ao desmembramento do discurso pós-surrealista.

O que melhor caracteriza a linguagem de *Câu Kiên: um Resumo* parece-me ser a coincidência entre o que poderíamos chamar as exigências da narração e as exigências do discurso, tão raramente obtida na poesia de intenção realista.

Nesta epopeia (ou anti-epopeia) sumária, para me servir do subtítulo de um livro de Luiza Neto Jorge, o narrador interroga-se acerca da sua própria capacidade narrativa, constantemente, mesmo quando não explicitamente, posta em causa: «Sei fazer alguns versos mas nem sempre. / Eu narrador me confesso.» Isto é, a própria problemática da narração está integrada na narração. Há como que uma impossibilidade de dissertar longamente sobre determinados factos. Nomeá-los é vivê-los. O poema é, simultaneamente, um acto de sofrimento («Sei fazer versos mas doem») e um exorcismo. Daí resulta uma dinâmica muito especial do encadeamento dos períodos, por um sistema de associações distantes ou de mutações bruscas. E também aqui essa instabilidade da estrutura narrativa (problema da narração) intimamente se relaciona com a própria matéria narrada: «Ribeiras limpas acudi-me. / Vou ficar vivo encostado / a esta memória de trampa. / Os meus olhos já foram brilhantes.»

Estas irregularidades da linha narrativa dão normalmente ao primeiro verso ou ao primeiro período do poema uma posição privilegiada, que, por sua vez, condiciona a sua estrutura. Eis-nos perante uma técnica de «ataque» que nos reconduz directamente a Miguel Torga («São duzentas mulheres»). A primeira frase do poema será efectivamente inicial, isto é, será uma espécie de programa, em que igualmente se equilibram os dois estratos em jogo na narração, o narrante e o narrado.

G. C.

4

NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO! de Luís Bernardo Honwana, 2.ª edição revista, Afrontamento, Porto, 1972.

«Não sei se realmente sou escritor (...). Este livro de histórias é o testemunho em que tento retratar uma série de situações e procedimentos que talvez interesse conhecer» — diz o autor numa nota introdutória à primeira edição.

Claramente, conscientemente:

1.º Este livro será literatura (se o for) depois de ser testemunho, apesar de ser testemunho, para lá de ser testemunho.

2.º O testemunho que o livro começa por ser tem uma intenção quase didáctica.

Como tal tem que ser lido.

Localização: Moçambique.

Assim, os títulos «Dina», «Nhinguitimo»; os nomes «Madala», «Gulamo»; as palavras «chicafo»,

«changano»;...; as frases «Eu está doente, patrão... Dói cabeça... Dói muito» — de que o autor nunca «abusa».

«Situações e procedimentos»: 1. um grupo de rapazes de escola que mata por encomenda um cão tihoso; 2. a casa duma família; 3. a vida dos trabalhadores nos campos de milho; 4. um filho mais velho que regressa a casa; 5. uma cobra que mata um cão e uma criança que mata a cobra; 6. as lendas das mãos dos pretos; 7. a vida dos proprietários de terras, grandes e pequenos.

Moçambique. Por isso, a dificuldade de, sem criar uma ideia falsa, se dizer neste caso: família dum pequeno funcionário, vida dos camponeses, luta entre grandes e pequenos proprietários.

Contos diferentes em que umas vezes conta mais a história, o que acontece (1,5), outras vezes a situação, as relações entre as personagens (3,7). Contos com narrador — um eu personagem principal (1,5) ou sem narrador — um ele personagem central (3,7). No fundo: contos de (desde) dentro (autobiográficos, crónica, verdade) — 1,5; contos de (desde) fora (conto propriamente dito) — 3,7. Contos também (trata-se, é claro, de literatura) de «qualidade» desigual. São as histórias em que a história é mais aparente e que têm um narrador mais aparente («Nós matámos o cão tihoso»; «Papá, cobra e eu», subl. nos.), histórias de construção perfeitamente linear, as mais interessantes.

«Dina» e «Nhinguitimo» vão pôr problemas de mais difícil resolução: por um lado, problemas de construção; por outro, os mesmos que o regionalismo e certo «neo-realismo» nem sempre resolvem: no fundo, a identificação (ou não) do autor com as personagens ou a situação.

«Nós matámos o cão tihoso» e «Papá, cobra e eu». Um factor comum: a infância. Que aqui surge com a função do diamante do colar de Micromégas, aquele microscópio com o qual se começa a ver, primeiro com dificuldade, depois muito claro, tudo o que estava escondido. Nos dois contos: um centro que é o rapaz (eu) inscrito numa sociedade de outras crianças (reflexo e símbolo da sociedade adulta, com as excepções que há — Isaura), por sua vez inscrita na sociedade adulta (com as excepções que tem — o pai).

Outro factor comum: a narração da espera, sempre ligada a um exercício da vontade — nos dois casos, momentos-chaves: 1) antes de o narrador matar o cão tihoso; 2) antes de a cobra matar o cão do Sr. Castro — oposição do cão tihoso.

E ainda o narrador comum: definido socialmente (nestes contos e em «Inventário de Imóveis e Jacentes») como filho de «intérprete de administração de Moamba» (Nota do Autor); definido racialmente (nestes contos e em «As mãos dos pretos») — na Nota do Autor: «a mão d'As mãos dos pretos é a minha»; definido ideologicamente: «o que os homens fazem é feito por mãos iguais» (p. 120).

Por tudo isto, este livro é dos poucos que justificam uma nota em que o autor explica quem é. Não para suscitar benevolência ou compreensão. Mas para chamar a atenção para isto apenas: «Nós matámos o cão tihoso» é um verdadeiro livro de histórias.

E. D.

5

TEMPO TÁCTIL de José Augusto Seabra, Coleção Poetas de Hoje, Portugal Editora, Lisboa, 1972.

Quatro citações breves sucessivamente introduzindo quatro séries de (na sua maioria) também breves poemas: eis este livro.

Embora sem qualquer explícita regularidade imediata, esta seriação parece ter aqui uma função maior que a de simples modo neutro de arrumação. De facto, estes quatro grupos de poemas articulam um conjunto ou preenchem uma «viagem», de cujas progressivas estações se pode talvez traçar uma pelo menos aproximada delimitação. As próprias citações introdutórias, e sobretudo as que abrem as duas séries finais, apontam desde logo uma «premeditação» de que nos poemas seguintes irão encontrar-se recorrências múltiplas.

A que chamo «viagem» aqui? Diria que se parte da invenção-reconhecimento de um corpo, um corpo de «tempo» e de «memória», arrancado ao «caos» original em que tudo se confunde ainda. Custosamente se ergue esse corpo para que seja por ele possível uma voz (I série). Iniciada essa voz, morto entretanto esse corpo já depois inútil, será tempo de a vermos afirmar-se e procurar para si própria uma organização que poeticamente se nomeia (II e III séries). A esta voz assim gerada dar-se-á enfim o destino de cantar uma «pátria» que afinal a permite e a provoca, resistindo-lhe: «Pátria só de palavras, deste flanco/do tempo. Só de ausência/acercada. Pátria só/de silêncio».

Na I série, parte-se portanto de um caos inicial, d'«As águas» originais, para, através d'«O lodo» e da «Erosão», se escolher e recortar o «Limite» de um corpo. Emergem as «escamas» e as «vértebras»; os «filamentos» e as «rugos»; finalmente a «mão»

e até os «gestos». Este movimento primeiro surge marcado pela dificuldade («tropeçava nas ervas da memória, ou nas cascas do tempo») e por uma custosa lentidão a ela associada (manifestada em verbos como «sedimentar» e «coalhar» entre outros). Só depois de «Requiem», último poema da I série, em que se nos depara o corpo, arrancado já ao caos, «detidamente/ardendo», surgirá a voz, por assim dizer, aprendendo-se e apreendendo-se nas II e III séries. Inicialmente inconsciente de si, ela exercita-se, descrevendo, retratando, apoiando-se em objectos que a pedem («Figura», «O anjo», «Retrato»). E só depois de como voz poética se reconhecer e nomear («Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo» é a citação de Fernando Pessoa com que abre a II série), voz poética que a si própria se sabe e se constrói («A sílaba», «O verso», a «Estância», «A página», «Os livros» serão aqui nomes entre outros), é que ela se destinará a cantar a «memória» que, na distância do «exílio», transforma e agride uma «pátria de joelhos». É então a IV série de poemas, iniciada com o verso de Camilo Pessanha: «Eu vi a luz em um país perdido».

Parece-me já mais que possível aproximar o movimento geral que descrevi como organizador deste livro do de um longo poema de Carlos de Oliveira: *Descida aos Infernos* de 1949, a cuja leitura este *Tempo Táctil* não é alheio. Aliás, mesmo do Carlos de Oliveira posterior (nomeadamente de *Sobre o Lado Esquerdo e Micropaisagem*) aqui encontramos frequentes sinais, não só ao nível do tom geral que esta linguagem para si escolhe (visível, por exemplo, no modo de repartir os versos pelo poema curto e contenso), mas também ao nível de certas opções vocabulares e do seu processo de articulação (como exemplos, entre outros que de diversas maneiras se movem, referiria os poemas «Epitáfio» e «Variações sobre a Pátria»).

Antes de acabar queria ainda fazer algumas perguntas a propósito do Prefácio de A. J. Saraiva a este livro. Perguntas talvez até já desnecessárias, mas, de qualquer forma, inevitáveis:

— Será de facto a função do Prefácio apenas a de «prestigiar» o livro que se lhe segue?

— Será destino do crítico o de ser «intermediário da Poesia»? Será a sua «primeira obrigação» a de «identificar-se com o universo do poeta»? Terá de limitar-se o seu triste trabalho às «obras mediocres», porque só estas «cabem nas suas palavras»?

— Enfim, a que estranhos conceitos de linguagem teríamos de recorrer para entender afirmações como: «Essa Palavra-Semente é em quase todos nós inefável... intraduzível em palavras de código?» (O sublinhado é meu).

H. D.

6

DESEJA-SE MULHER de Almada Negreiros, encenação de Fernanda Lapa, cenografia de Carlos Amado, figurinos de Clara Meneres Semide, sonoplastia de Waldemar Marques, iluminação de Hélder Duarte. Com: Fernanda Lapa, Françoise Ariel, São José Lapa, Gretta Sttater, Susana Ruth Vasques, Jean Laffont, Mário João, José d'Orey, Paulo Saraiva. Casa da Comédia.

Agora que já sabemos que «o teatro é uma festa», há quem comece a querer que o teatro seja um party. *Deseja-se Mulher* é, acima de tudo, isso: uma festa chic, um party elegante, revivalista comme il faut, snob como se pode, uma festinha entre amigos.

E como tal, «exquise»: lindíssimas as senhoras (desde que Carmizé deixou o Parque que o Teatro Português não contava com tal possibilidade), muitíssimo bem vestidas (e com variedade: Fernanda Lapa, por exemplo, estreia quatro vestidos e todos lindos), agradável a luz-ambiente, agradável a decoração (ah, o café! E que fizeram da Raquel Meller?), irónica a nostalgia (o Tempo perdeu a Ira, nós ganhámos um sorriso), sempre bem vinda a música com data. Ou seja: um aparatoso ambiente que Fernanda Lapa construiu com imaginação, gosto e evidente prazer. Fazendo um cenário que desde logo surpreende como «recuperação», afirmando o desenho pelo luxo (mas atenção: a suponho que estreia de Clara Semide como figurinista é uma das estreias mais brilhantes de que me lembro), *arranjando* a festa que irá dar.

Será assim agradável esta noite: uma noite semi-artista numa boite «diferente» e pessoalizada.

A peça que se representa no meio disto pouco importa, nem a podemos compreender muito bem: porque Fernanda Lapa, o que desde logo nos domina é a estridência do ambiente. E veremos assim como por este lado se chega ao Almada e à peça mesmo, como estamos de repente dentro da «arte» — ferozmente segregacionista — destas paragens dos nossos anos vinte. Entre quatro amigos, nas boutadas, nas bravoures, respirando boa-educação, um salpico de irreverência, high-society e «arte

autor da *História da Literatura Portuguesa* dá o nome de «intrapido inovador».

8. A PERFEIÇÃO É O REALISMO

Outro exemplo: «[a Corte na Aldeia] é o Leal Conselheiro do século XVII e considerada uma das primeiras obras da prosa moderna pelo movimento e vida tão bem expressos no diálogo» (*Lições*, II, p. 52).

Que é portanto próprio do moderno? Entre outras coisas provavelmente, exprimir nos diálogos movimento e vida. Ou seja aproximar-se da vida, *reconstituir* a vida, a realidade. E o moderno será, neste sentido, mais perfeito do que o antigo.

A ideia de *perfeição* está sempre ligada a ideia de realismo ou mesmo de verismo. A obra será tanto melhor quanto mais *fielmente reproduzir a realidade*:

A propósito de *Gil Vicente*: «Descontando mesmo os exageros e as pinturas caricaturais, nós vemos a gente dos princípios do século XVI ressuscitar com todos os seus hábitos e sobretudo com os matizes sombrios que a individualizam» (*História*, I, p. 349).

«Retratou a época em que viveu arrancando tipos, como vimos, à sociedade que o circundava. Esses tipos são tão verdadeiros que nós próprios seremos um deles» (*Lições*, I, p. 287).

A propósito de *Bernardim*: «Através da leitura das suas poesias vemos com os nossos próprios olhos as cabras saltando de penedo em penedo ou comendo neles penduradas» (*Lições*, I, p. 287).

Assim se passa a confundir o literário e o não literário. A «vassalagem amorosa» pode ser considerada

uma característica da *poesia trovadoresca*.

9. A IMPRESSÃO E A METAFORA

De importância fundamental é, pois, a *impressão* produzida no leitor que será tanto mais forte quanto a beleza derivada da verdade contida na obra o for: «Há páginas de uma tal beleza e rusticidade que, lidas uma vez, não mais esquecem» (*Lições*, II, p. 231). A impressão causada no leitor é um *critério* para distinguir a obra de arte literária que é assim definida: «Entendemos (...) por obra literária aquela em que o assunto impressiona a imaginação, fere ou desperta as paixões existentes no indivíduo e a palavra dá vida a um universo de ficção» (*Lições*, I, p. 18). Ou então sobre põe-se aos supostos «valores intrínsecos» da obra, chegando a acontecer isto: «A sua construção é desconcertante, impenetrável e enigmática; apesar disso, o livro vale por si mesmo, pelos valores estéticos e humanos de que é portador e como documento das características permanentes de uma psicologia» (*Apontamentos*, p. 58).

No fundo, a literatura quando *lida* é essa impressão; quando *estudada*, é o conjunto de ideias em compartimentos fixos. Por isso, ao dar a conhecer esse conjunto de ideias ao aluno, os autores deste tipo de livros vêm-se obrigados a caracterizar as obras ou a valorizá-las por meio de um vocabulário fortemente conotativo que «dê uma ideia» dessa impressão e assistem na singeleza, simplicidade. Abundam, claro está, as metáforas, como se terá visto nalgumas frases citadas ou nestas:

— «As *Odes Modernas* vomitam em labareda, de ponta a ponta, as

ideias revolucionárias da evolução social» (*História*, II, p. 430).

— «o estilo dulcifica-se numa maior familiaridade e serena simplicidade de expressão» (*Apontamentos*, p. 95).

— «A volúpia dos sentidos não mancha o enlevo do amante, que sempre se espraia na mais terna das mesuras perante a fremosa senhor. Esse fatalismo de amor, essa terna emoção deixam-se por vezes encrespar de mágoas e suspiros em gritos de amor infeliz» (*Lições*, I, p. 87).

10. A META

Esta tendência para transformar uma meta-linguagem em linguagem, quando necessariamente ela teria sempre que ser uma meta-linguagem (em razão do «assunto» e da «intenção», ou seja, porque se trata de um discurso crítico e de um discurso didáctico) corresponde à vontade de atingir os altos «cumes» da literatura. A literatura de que se tem estado a falar é uma coisa muito alta, muito difícil de atingir. É sempre realizada com *esforço*, esforço nem sempre compensado. Veja-se o triste caso de Sá de Miranda: «Sá de Miranda, nunca satisfeito com a *perfeição* formal atingida, cansou-se a retocar os seus versos; mas, apesar disso, não conseguiu expor as ideias com a clareza transparente que é própria dos autores clássicos» (*História*, I, p. 413, subl. nos.). É que «a linguagem perfeita é difícil» (*Lições*, I, p. 19).

E, se é difícil para o próprio escritor, será inatingível pelo leitor e ainda mais pelo aluno. Será melhor que este não se aventure a ver como é e de que é feita essa linguagem perfeita e difícil, como são e de que são feitas essas obras «notáveis». Será melhor mantê-lo a uma distância conveniente e respeitosa. E sobretudo não o incitar

a experimentar também. Mostrar bem que aquilo é para os outros. E que outros!

Mas esse aluno português que aos 14, 15 e 16 anos estuda estes livros deverá necessariamente — esperamos — perguntar: Onde *ficará* esta literatura? Para quem será? Quem a fará? Para que servirá?

(1) A disciplina continua a chamar-se «Português», mas insistirá no estudo da história da literatura.

(2) Há obras de nível liceal que são tentativas de apresentar o fenómeno literário de uma perspectiva não histórica. Lembrem-se: *Análise Literária* de Costa Marques e *Morfologia Literária* de António Cabral.

(3) Quando falamos em «ideologia aparente» referimo-nos, por exemplo, à *História da Literatura Portuguesa* de António José Barreiros onde se afirma: «Costumam alguns críticos tendenciosos vomitar doses de fel contra uma suposta censura rígida às obras dos nossos escritores quinhentistas. Não devemos exagerar o facto. Damião de Góis e Diogo do Couto, se escrevessem nas modernas democracias populares seriam obrigados a engolir metade do que disseram»; ou falando do «povo»: «Nesta classe social descobriu Gil Vicente muitos defeitos e manias que podemos considerar comuns a todos os tempos. Eram de ontem e são de hoje...»

(4) Não será certamente por uma única razão que o aluno do 3.º ciclo se afasta de uma História da Literatura como a de Oscar Lopes e António José Saraiva.

(5) A Autora afirma que não se trata propriamente de um resumo, mas de esquemas de lições.

(6) Muitas afirmações parecem não provir da leitura das obras. Por exemplo: «*Embora*, quando o tema o permitia, António José da Silva não hesitasse em incluir elementos da mitologia clássica, mantêm-se, *todavia* completamente alheio aos cânones do teatro clássico» (*Apontamentos*, p. 113, subl. nos.).

(7) Em *História da Literatura Portuguesa* há um curto capítulo final que exemplifica como se faz análise literária.

moderna». Mas ao mesmo tempo veremos como a grande cena de arte-poética deste texto é no espectáculo de Fernanda Lapa voluntariamente não compreendida: e veremos o muito que mudou esta mesma sociedade restrita ao ver passar o sentido da cena do costureiro (Paulo Saraiva). Ao ver na cena uma caricatura, ao tentar abarcá-la num movimento de crítica e de inteligência superadora, Fernanda Lapa recusou-se a ir aos pontos limites da arte-poética do texto: e se um manequim é na peça de Almada como o seria na festa de Fernanda Lapa uma imagem-arquetípica, será esta transformação do sentido do manequim (que assim viaja de ideal estético para sinal de decadência) que nos vem mostrar o sítio certo desta high-society em que estamos. Ou seja: se Fernanda Lapa arranca o espectáculo com as premissas de Almada, não quer com ele chegar a uma atitude estética, arripia caminho no momento mais tortuoso, e instala a crítica, mete no texto dez minutos de má-consciência. E estamos assim numa festa *inteligente*.

Na festa de um certo público lisboeta, um público de publicitários, de escritores, de jornalistas, público semi-artista, semi-empresário, um público que em Lisboa já tem o seu cinema (os arte e ensaio), a sua literatura (Luís Pacheco, Sade, H. Miller...), a sua visita ao inconsciente (as meias noites fantásticas), a sua cidade mito (Londres!), a sua música (entre a Melanie e o José Mário Branco), os seus posters personalizados (Apolo 70), a sua decoração (a madeira lacada, os objectos recuperados, os vasos de vidro com pedrinhas...) o seu bairro (alto). Um público que ainda não tinha o seu teatro. E é o seu teatro o que Fernanda Lapa lhes dá, bem acabado e com um evidente *savoir-faire*.

Mas para quê esta festinha, para quê estes luxos de segunda, para quê este festim de Trimalquião podre e decadente, feio e esquecido? Para quê este teatro que se não é à porta fechada o é de cabeça fechada? Para quê isto? Não bastam as festas em casa de cada um — e não as há nas noites lisboetas tão exóticas, revivalistas e cultas como esta?

J. S. M.

cartas

crítica mais abalada de Itália, Espanha e Portugal, para quem o «assunto» tinha passado despercebido, o Senhor J. S. M. lança a bomba: «essas coisas» próprias de qualquer Stripper não são minhas, são... do mesmíssimo Victor Garcia!!!, que além de ser um génio vive em Paris e juntinho a Pigalle. Ora aqui está o busílis da questão!

SEGUNDA PERGUNTA:

Viu V. Ex.º por acaso a encenação de «As Criadas» de Victor Garcia, Senhor J. S. M.? Este seu humilde servidor que ainda que não em Paris, em Madrid, sim viveu certo tempo, foi ver o espectáculo e poderia assegurar-lhe que não havia nele cordas nem espuma de nylon, nem trajos de luto, nem vísceras animais, nem altares, nem travestis, nem dicção de falsete, nem nada que se lhe assemelhe! Mas como sou bastante distraído e tenho muito má memória — imagine V. Ex.º que por vezes me esqueço de encenar o espectáculo, que trago entre mão — apressei-me a perguntar a Núria Espert. Núria em primeira reacção mostrou-se um pouco ofendida perante as minhas insinuações: «eu sou fêmea e muito fêmea!» Além dela, só participavam no mesmo espectáculo Julieta Serrano e Marieta Ó'Wisedo. A não ser que houvesse algum electricista mulherengo... Se ainda lhe resta alguma dúvida, Senhor J. S. M., envie-lhe junto uma fotografia do espectáculo.

Esclarecimento: Cenário único, indumentária única. Ainda mais: Na sua inefável crítica, acusa-me V. Ex.º subrepticamente, de *plágio*. Pois bem: digamo às claras, eu apresento uma denúncia por difamação e posso assegurar-lhe que tanto Victor como Núria virão depor. Será V. Ex.º capaz de manter o que disse, Senhor J. S. M.?

TERCEIRA PERGUNTA:

Já leu V. Ex.º «A Casa de Bernarda Alba»? Esses dois conceitos tão evidentes a que o senhor alude

na sua crítica, «sexo» e «repressão», não os tirei eu da manga, eles estão presentes e bem presentes no texto do malogrado poeta Frederico Garcia Lorca — já ouviu falar dele? — esse seu insistente interesse em «ouvir as palavras do texto» afigurava-se-me um pouco suspeito. Será que V. Ex.º não tem tempo de ler em sua casa, entre crítica e crítica? embora depois de tudo e contradizendo-se — como não?! — venha V. Ex.º admitir que sim, ouviu o que se dizia, já que «bastava ouvir as palavras do texto e pensar dois minutos para não precisarmos de sinais de trânsito».

Senhor J. S. M. estava o senhor no teatro e não a escutar o seu folhetim radiofónico preferido!!!

Outra razão que confirma a minha suspeita de desconhecimento da proposta literária original, proporciona-me V. Ex.º ao afirmar que a minha encenação «repete os dados do texto» — que mania com o textol!

Saiba V. Ex.º, senhor J. S. M., que nenhum dos comportamentos típicos propostos no espectáculo que suportou, estão presentes na obra de Lorca! Saiba V. Ex.º, sr. J. S. M. que nenhuma das acções concretas que viu desenvolver-se no palco saíram da pena de Frederico. Não, as filhas originárias de Bernarda não sofrem de nenhuma tara sexual, Bernarda não aparece em nenhum altar, não há lavapés, não há breviários nem facas... Digamos, que minha encenação exterioriza esse drama íntimo que nos planteia Lorca, desenvolvendo as suas possibilidades implícitas, descrevendo, analisando, discutindo e pensando o conteúdo duma estrutura familiar que ainda está vigente nos nossos dias. Numa palavra, reinventando os elementos subjacentes, mediante o manejo e a movimentação de uma série de imagens, não sinais, vivas e tão vivas no nosso subconsciente comum. Neste trabalho teórico — é costume chamar-se estudo de dramaturgia, sabe-o V. Ex.º? — consumiram-se dois meses enquanto que a execução cénica contou apenas com três meses de duração. Qualquer actor pode confirmar estes dados. De modo que, Sr. J. S. M., tudo ao contrário, tudo como V. Ex.º disse, mas precisamente ao contrário. Por tudo isto e caso V. Ex.º se aborreça, com o conteúdo desta pergunta, pode, se quiser, trocá-la pela seguinte:

UM ESBOÇO

Faure da Rosa

O MASSACRE

Edição de Autor, Lisboa, 1972

A leitura de *O Massacre* a cada passo chama a atenção para este problema fundamental: o da *experiência*. Ou seja: «Ema Bovary c'est moi» ou não? pode ou não ser? deve ou não ser? Por outras palavras: pode-se escrever o que não se viveu? Completado por isto: só se poderá escrever o que se viveu? Experiência de *vida* e experiência de *escrita*. Substituindo: poderá *escrever-se* o que *não se escreveu*? Ou de outro modo ainda: se se dividirem os livros em duas espécies — os feitos *desde dentro* e os feitos *desde fora*, poder-se-á escrever *desde fora* como se o livro fosse *desde dentro* ou vice-versa?

Vejam.

O livro «O Massacre» surge — e isso parece-me «positivo» — como um livro «despreocupado». Acaba com a indicação das datas seguintes: «Dez. de 1970 e Jan. de 1971. Novembro a Dezembro de 1971». Um livro que «ocupou» um ano, que não o ocupou inteiro. A *efabulação* é reduzida. Não se trata, até à página 160 (o livro termina na página 161) de contar nada de muito excepcional (se exceptuarmos uma morte e uma tentativa de suicídio, aliás, pouco relevantes na *efabulação*). Trata-se de pôr ali, naquelas páginas, a vida de algumas pessoas durante algum tempo. Trata-se de testemunhar, de fixar por escrito «coisas verdadeiras».

A pergunta (e é uma pergunta *literária* e não *policia*) que constantemente surge é se aquela *experiência* existiu: não se trata, claro está, de saber se o Autor tem os dados biográficos do Narrador, mas de perceber donde vem a ideia de que a própria realidade de que fala (e sublinho «de que fala», porque é isso mesmo este livro) se lhe escapa, a ele mesmo, Autor. Até por necessária falta de «dados». Ou seja: teria este Autor o tipo de *experiência* literária que o conduziu a fazer um *livro desde-dentro* baseado num assunto (e volto a sublinhar *baseado* num assunto), porque é isto este livro)

que necessariamente virá *de fora*? A questão não está em exigir *verdade* nem sequer *verosimilhança*, mas em exigir um «*peso*» que se encontrava em livros anteriores de Faure da Rosa.

Vejam.

Parece haver uma contradição interna não resolvida. É que afinal o livro não é *despreocupado*. O livro foi escrito *com preocupação de livro*. Foi realmente elaborado. Se não, como explicar a utilização de um processo de pontuação intermédio entre o ponto e o ponto parágrafo e que consiste em começar a nova frase a alguma distância da anterior? Como explicar a inserção no meio da narrativa do narrador — «O Massacre» — de uma parte de 38 páginas intitulada «Relato de Gabriel» e que é a continuação da narração dos acontecimentos vistos aqui por uma personagem que se transforma em narrador e que fala do narrador-primeiro? Como entender as frequentes alusões que fazem confundir o livro que estamos a ler com o livro que o narrador (que é também escritor, mas, segundo diz de si próprio, «escritor de segunda classe» — o que o tortura) está com muita dificuldade a escrever e que será decisivo para a sua vida futura?

Por aqui se vê que não se trata de um livro literariamente «inocente».

Mas foi quase sempre escrito sem uma outra preocupação, sem uma preocupação «oficial» (o que, aliás, é justificado no próprio livro). Foi *descuidado*, o que é injusto para Faure da Rosa e para o próprio livro. Palavras e frases como: «O tac-tac contínuo da arma faz rebentar *rolinhos* de sangue na nudez dos corpos, aqui e além» ou «a manteiga pura a *rescender*» ou «o ânimo que tenho para lhe dar é só da luta onde ele se não *afoita*» (sublinhos nossos) são grandes responsáveis pela *dúvida* que este livro põe.

Há uma falta de unidade vocabular (para lá da *diversidade* de estratos vocabulares — do calão à palavra culta) e uma falta de «*unidade de acção*». E quando digo isto não me refiro

tanto ao inesperado da cena final, rápida e «bruta» conclusão de um processo não muito violento e que justifica o título do livro (há efectivamente *um massacre*), mas a coisas como a inclusão das páginas (49 a 64) *à volta* da morte do irmão do narrador, sem dúvida as mais interessantes, aquelas em que há o tal «peso», páginas com um outro «grau» de experiência e num outro «grau» de escrita. Mas com que *rimarão* no livro estas páginas?

Há uma evidente falta de «rima» (que não quer dizer falta de unidade clássica) no romance que está ligada ao facto de o autor «aproveitar» muita «matéria-prima» discrepante: a prisão, a *boite*, a grande festa (à «la dolce vita») com piscina, a conspiração, o suicídio, o quarto solitário, a casa burguesa ou pequeno-burguesa, a família, etc., etc...

E assim estes elementos não rimados tornam «O Massacre» o borrão, o esboço de um muito interessante romance, um conjunto de esquemas, mas não tão «esquemas» nem tão «desenvolvidos» que sejam um livro em si. Três esquemas fundamentais:

1) A relação Renato (narrador) — Gabriel — relação de oposição e de complementaridade: o «militante» e o «aventureirista», o «velho» e o «jovem».

2) A relação Renato (solteiro, empregado de uma agência de publicidade, tradutor, escritor) — o mundo: a família, da província, os amigos, o quarto.

3) A relação Gabriel (filho família de esquerda) — o mundo: as várias mulheres que se confundem, os pais, os amigos dos pais.

«A partir» daqui pode-se escrever um romance (e escreveu-se) que tem a primeira qualidade e vantagem de ser *simpático* (porque reconhecemos de que se está a falar com coragem) e que diz coisas certas.

Por exemplo: «A breve trecho, entendi que um optimismo como aquele denuncia, no geral, o pouco ou nenhum interesse dos que o apreçoam em salvar o mundo» (p. 97).

Ou aqui: «Com isto o Gabriel não conseguiu varrer do meu espírito a forma como as críticas muitas vezes são feitas sobre aquilo que se não leu ou se leu por alto. Acertam nas conclusões por acaso, mas sem tocar com o dedo na ferida» (p. 80).

(Terei tocado?)

EDUARDA DIONÍSIO

QUARTA PERGUNTA:

Viu V. Ex.* a minha encenação de «A Casa de Bernarda Alba»?

QUINTA PERGUNTA:

Sabe V. Ex.* em que mundo vive? Eu devo confessar-lhe que albergo muitas dúvidas a este respeito. De qualquer forma, tenho a certeza que não estou em nenhum paraíso terrestre. Se o senhor fosse meu amigo, contar-lhe-ia a minha vida, mas como não o é, e além disso pretendo que esta carta se publique, não lhe conto nada. Entendemo-nos? Sim, estou cheio de taras pessoais, prezo-me em tomar parte desse grande Grand-Guignol de uma Ibéria de monstros, a que V. Ex.* alude, sou mais um fantoche do grande «esperpento» nacional. E ao fazer teatro pretendo falar do mundo que me rodeia, porque isso sim, talvez não acredite, a minha experiência não é única, senão altamente representativa. Teatro pessoal? Claro que é pessoal. Confessional? Mais difícil: Faz exactamente 18 anos que não me confesso. Se V. Ex.* teve a sorte de se criar à margem da sociedade em que nasceu, se na sua família tudo foi rendas e laços e caixas de bombons, se ao fazer 17 anos o seu papá lhe pagou uma viagem para que fosse conhecer os cabarés de Pigalle, e por tudo isto, hoje se lhe vá formando uma certa má consciência que o obriga a falar dos problemas Vietnamitas e de «black power», isso é lá consigo. A sua estética é clara e cristalina como a de Emmanuel Kant; a minha é confusa e contaminada como o mundo em que vivo, «não ariana» em suma, pior para mim. Pode ser que caia no erro de pensar que passaram os tempos do senhor Goebbels... Mas não é caso para se pôr sério, dizem que é mau para a cútis... Aligeiremos pois, o estilo com algumas perguntas desirmanadas referentes a certos aspectos técnicos do espectáculo que incomodaram o sr. J. S. M. Quería V. Ex.* que eu trouxesse o Pépe Romano, para o palco a cavalo e vestido de cow-boy?

Em lugar de gravar os estertores de Adela, pa-

recer-lhe-ia melhor que enforcasse uma actriz em cada representação?

Teria preferido que os actores dissessem o texto desde dentro dos camarins, para que não lhes «escapasse» um gestinho?

Com o fim de dar utilidade às cordas, que tal se a Bernarda com elas saltasse, ou se as filhas se dedicassem a fazer nós de marinheiros?

E se o «cantaor» — não cantador, sr. J. S. M. — para não eliminar a tensão sexual, tivesse realizado um número de Strip-tease, como os de Pigalle, claro, enquanto executava o «cante»?

Como pode V. Ex.* apreciar, além das mencionadas taras pessoais, a imaginação não me falta!

Outras duas perguntinhas, para ver se é capaz de me responder, o sr. J. S. M.

«Ou tudo ou nada».

De onde deduziu V. Ex.* que os actores do T. E. P. são actores «experimentais»?

Salvo digníssimas excepções — para contá-las sobram os dedos de uma mão — os actores do T. E. P., são profissionais de segunda classe, com a restrita e respeitável pretensão de que se lhes pague o seu modesto ordenado no dia 31 de cada mês. Será esta a virtude única a que o senhor se refere?

Quem disse a V. Ex.* que o teatro é, ou pode ser, hoje em dia, uma arte popular? Ao teatro acode a burguesia, ao futebol as classes chamadas trabalhadoras. Se uma entrada para o campo de futebol vale 50\$00, se uma revista de dezasseis páginas escrita, quase na sua totalidade, por quatro amigos, vale 7\$50, não lhe parece que as senhoras com casacos de pele, ou os críticos de «revistas intelectuais» podem pagar 40\$00 para ir ao teatro? Protesta V. Ex.* da mesma maneira quando dá os olhos da cara para ver um strip-tease em Pigalle, sr. J. S. M.?

Enfim, sr. J. S. M., o que há de trás de tudo isto? Eu vou-lhe dizer claramente, ainda que lhe custe. A V. Ex.* molestou-o que um indivíduo desconhecido como eu, apresente um espectáculo de qualidade. Até tem V. Ex.* a opinião dos seus colegas, não desaproveite a oportunidade de aprender. E ainda mais, que em vez de submeter-se humilde-

mente ao ditame de V. Ex.*, que é um intelectual de pró, se mostre arrogantemente, com a presunção de quem sabe que pisa firme. Aljubarrota surge na sua mente como nebulosa de acto falhado, e ao grito de «viva D. Filipa de Vilhena!» arremete patrioticamente, contra o ousado espanholito que pretende vir ensinar-nos algo. Mais outro erro sr. J. S. M., eu não pretendo ensinar nada a ninguém, simplesmente me dedico ao teatro. Isso sim, como não sou tolo, sei quando algo me sai bem e quando algo me sai mal, e como já há muito tempo que perdi a confiança nas virtudes cristãs, não quero, não, não quero ser humilde. Está claro? E mais, através da sua lamentável e mal intencionada crítica, pude deduzir a sua espantosa ignorância. Para que não fique a menor sombra de dúvida sobre a minha atitude eis a última palavra: Se quiser posso dar-lhe algumas aulas sobre teatro, indicar-lhe alguma bibliografia. Pagando, como é lógico!

E já que a sua crítica começa citando um texto meu — não esqueça o substantivo, senhor J. S. M.: antes de ser destrutiva, tem que ser crítica — vou-lhe proporcionar outro, este de graça, para fechar estas linhas:

«No meio desta descomunal cerimónia de confusão que é o mundo dos nossos dias, as funções da crítica devem ser: assumir posições, orientar, denunciar e fuzilar. Assumir posição perante a realidade denunciando a todos os compromissos pessoais; orientar o público com critérios justos; denunciar os farsantes, os especuladores e os pedagogos; e fuzilar a todos os que vivem do teatro sem lhes dar nada em troca. Poltrona, bússola, língua e pistola devem fundir-se na sua caneta. E se um dia tiver que renunciar a algum destes elementos, deve conservar sempre a pistola para poder ao menos pespegar-se um tiro.» (1)

Senhor J. S. M. tem lubrificada a pistola, ou empenhou-a na sua última crise financeira?

Fica de V. Ex.* seu respeitoso, pleonástico e pe-neirento servidor

Angel Facio

(1) «Diário do Lisboa» 21 de Abril de 1972

DE MORTE, E NO PLURAL

Fernando Luso Soares
A OUTRA MORTE DE INÊS
Publicações Europa-América, Os Livros das Três
Abelhas, Lisboa, 1968

I — Melhores ou piores, há exemplos vários na literatura dramática portuguesa mais recente de um certo tipo de peças «de época», peças «de exemplo» que nenhuma relação querem ter — e até porque muitas vezes nem sequer o conhecem — com o «dramalhão histórico» do nosso fim de século; são peças em que o passado é mais ou menos metafórico, o tom bastante narrativo e a ideia geralmente generosa, embora nem sempre muito perspicaz. Poucas delas conseguiram ir até ao palco ou aguentar-se por lá muito tempo (e aí de nós...). E também vulgar que encenadores e críticos da nossa praça manifestem muito carinho e interesse por tais textos e lhes chamem «épicos» ou «didáticos».

A *Outra Morte de Inês* (a segunda peça que Fernando Luso Soares publica e que vem acompanhada por um inútil e obrigado prefácio de João Palma-Ferreira) é exactamente um dos exemplos (piores) do género. A ter que escolher uma linha única que possa falar da sua má qualidade de feitura, eu diria então de como a peça não executa mesmo o que de mais elementar a si própria exige: desde o início vamos lendo como projectos vários (uns nos outros implicados) se sucedem para a construção da obra; e, igualmente, como esses projectos sucessivamente falham, sem que afinal a peça — perpétuamente confiante e eufórica — mostre aperceber-se disso. Tomo três exemplos de projectos falhados (e em cadeia), mas explico (será necessário?) que ao falar de «projecto» penso apenas em informações contidas neste texto e por ele próprio transmitidas — e não por qualquer outro escrito, mesmo que sob a forma de «promessa» ou «glosa explicativa» se apresente, mesmo que a sua autoria com a da própria peça coincida. Ainda, e em tempo: três (tristes) exemplos, que como tal se sabem.

Projecto A — *Fusão de tempos*:

Alude-se no título a uma Inês que morre (pela segunda vez?) e percebemos de quem e de que tempo se trata (a capa do livro — muito má, mas que também é *livro* — ajuda); no palco projecta-se desde o início uma data (1820) e representam-se diversos incidentes nessa época localizáveis, que têm como protagonista uma outra moçoila também Inês, mas de progenitor necrófilo. Dois tempos míticos procuram assim

confluir na peça, dois tempos, por sinal, muito amiúde visitados pela literatura (sobretudo dramática): o tempo «trágico» e medieval da Castro; o tempo «cívico», até há pouco um tanto ou quanto mais dado à opereta, das lutas liberais (muito *lato sensu*).

Fica-se, no entanto, ao nível de uma ideia apenas *engraçada* (ponto de vista, sobretudo, do autor, é claro) que seria a da sobreposição não-diferencial dos dois conflitos, o mesmo é dizer, dos dois tempos. Por diversas vezes e esforçadamente as linhas se cruzam, mas cruzamento não será exactamente *fusão* e fusão é coisa que na peça não chega nunca a cumprir-se. A parca junção conseguida surge sempre como exterior e arbitraria, mais obra de um *acaso* automático ou de uma mania-de-autor que de uma *necessidade* dramática. E assim sendo, na forma como a peça se nos apresenta, além de a fusão se não operar, um dos dois conflitos necessariamente surgirá como *supérfluo* ou mesmo *excescente*. O que leva a palma — mas apenas pelo maior espaço que inicialmente lhe é dedicado (e isso mais longe nos levaria) — é «o de 1820» e a história da Castro que nele espiralmente se retrataria (mas porquê? e como? é simples, diz a peça: por ambos serem *lendas poéticas*; pela comum *poesia de lenda*) funciona apenas como um mau ornamento, muito neogótico e suavemente português.

Projecto B — *Funcionamento geral do tempo duplo*:

Cumprido que fosse o primeiro projecto, devia estar constituída uma estrutura dinâmica cujo núcleo comportaria aqueles quatro personagens em busca de memória (só?) que se arrastam pela peça procurando anular as diferenças de tempo. Essa estrutura um tanto complexa (e, de qualquer maneira, coxa) funcionaria de modo a evidenciar nos dois tempos a permanência de determinadas contradições não resolvidas. No episódio que tem o número 13 (bem arreçado fatalismo luso...) uma das personagens que o autor adjectiva de «manifestamente simbólicas» (?) enuncia assim o conflito sobre o qual a peça está afinal construída: «Se Inês de Castro morreu por amor e a mataram razões políticas de Estado, duras e implacáveis, no estranho caso desta rapariga [trata-se da segunda Inês] persiste o mesmo conflito entre a autoridade e a juventude, entre a força e a graça, entre a morte e a poesia» (p. 94; é meu o sublinhado e o espanto). Estaremos todos de acordo, suponho, se observarmos que, apesar

de tripla, uma oposição tão *retórica* como esta, situada a um nível tão *geral* que implica a «comunidade de lugar», dificilmente daria uma peça capaz. E, além disso, aquele enunciado não consegue dar coerência à totalidade amorfa dos elementos constitutivos da peça. O Manuel Inácio, narrador e protagonista dos primeiros «episódios», parece querer matricular-se num texto que não tenha nada a ver com oposições do tipo de autoridade/juventude; força/gracia; morte/poesia. A espécie de camuflagem que lhe sobrevém não será castigo por esse aprendiz das distâncias monologar tanto (e tão mal)?

A contínua indecisão entre o caso político do Manuel Inácio, que parecia, de início, razoavelmente fixado, e a exótica história das Ineses-não-conjugadas nunca chega a resolver-se — e nem sequer essa não-resolução vem a ser teatralmente aproveitada. O problema político muito localizado dissolve-se — por descuido, esquecimento total ou incapacidade — numa difusa temporalidade não-funcional, de que o pior ou o melhor que me ocorre dizer é que acaba por se tornar muito «poética». Inês (a de Castro) lá virá acusar um D. Afonso IV (finalmente a si próprio encontrado) de lhe ter condenado a poesia da lenda o que, de facto, parece grave...

Projecto C — *E que tal uma peça popular?*

A execução dos projectos anteriormente isolados enquadrar-se-ia num plano mais geral e cobioso que esta peça do autor de *O Mais Inteligente dos Estúpidos* (contos, 1956) parece querer cumprir: o fornecimento de uma peça épica e narrativa adequada e/ou exigida pelos «tempos». [Ter-se-á Voltaire enganado e não serão afinal os Franceses que não têm «tête épique»?]

Há uma experiência de um teatro popular a sério que a todos nós faz muita falta mas que se calhar até nem merecemos; peças do tipo desta ou aparecem como nostalgia impotente de um teatro que não houve, ou então — o que será pior — são um sucedâneo triste ou o aproveitamento oportunista de uma ideia em voga. A *Outra Morte de Inês* lá vem acumular, em porfiado intuito, os sinais externos de um teatro popular (porquê?) de raiz muito «brechtiana». Poderíamos enumerar coisas assim como a presença de um narrador (logo esquecido, ou definitivamente transferido de posto), do apelo a projecções de legendas, da intromissão de cantigas instrutivas, da fragmentação (despropositada) em quadros ou episódios, da presença ostensiva (mas inexplorada) de um problema político, da análise (?) de um lugar-comum mitológico, mas concordaremos em que tudo isso (como está feito) é na verdade muito pouco, por oposição ao «tudo» que lá não está.

Afinal as «coisas dramáticas» só servem para se insurgirem contra a «condenação da poesia», e isto num texto que é ele próprio o primeiro a condená-la pela sua tão deplorável qualidade de escrita. A páginas tantas um personagem pode, muito profundamente, interrogar-se acerca de tudo aquilo: «[...] afinal o que haverá de mais formoso do que esta história que me consume?» (p. 97), mas o certo é que de «formoso» a gente nem histórias viu.

Fala-se muito de povo mas nunca se esboça um apelo real à consciência política do leitor (ou espectador); agitam-se uns conflitos mais ou menos conhecidos mas nunca a consciência moral de um público hipotético é chamada a entrar em jogo. Apela-se afinal, simples e unicamente, para um grande e refinado mau gosto de leitores, encenadores ou espectadores possíveis.

O pai da Inês II diz, já muito perto do fim, que «ela morreu sem se saber porquê, meu Deus!» (p. 98). Ora... era exactamente isso mesmo que eu ia perguntar a esses Senhores.

II — Em 1970, o dramaturgo explicou-se sobre a peça num «ensaio» publicado na revista *Cronos* (2.ª série, n.º 1) e intitulado «Circulário e teatro dialéctico». Esse bizarro escrito em que se citam quarenta e sete autores em oito páginas e meia (balizas cronológicas: Heraclito e Eduardo Prado Coelho), essa espécie de «Memória Descritiva» que muito usada nestes últimos tempos tem sido para *ler* (?) a peça, mas de que, francamente, não vale a pena falar, traz-me à ideia (terei sido contagiado pelo vezo da citação?) um fragmento de *Os Maias* que diz assim: «[...] do outro lado Carlos declarou que o mais intolerável no realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretenciosa estética deduzida de uma filosofia alheia, e a invocação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mill e de Darwin, a propósito de uma lavadeira que dorme com um carpinteiro!» (ed. de 1966, vol. I, p. 211).

J. A. OSÓRIO MATEUS

Vergílio Ferreira

NÍTIDO NULO

2.ª edição

Um dos grandes romances europeus escritos em Portugal

João Palma-Ferreira

PORTUGÁLIA EDITORA

(1942-1972)

A OUTRA MORTE DE INÊS, de Fernando Luso Soares. Encenação de Luzia Maria Martins. Cenografia de Maria Helena Reis. Música de Maria de Lurdes Martins. Com: Helena Félix, Francisco Nicholson, António Montez, Ana Paula, Amílcar Botica, Manuela Cassola, Cremilda Gil, Branco Alves, Ermelinda Duarte, Alberto Inácio, Rui Mesquita, Catarina Avelar, Benjamim Falcão, Diamantino de Matos. Teatro Vasco Santana.

Exactamente no mesmo teatro em que Strindberg e Shakespeare para atingirem este pobre público português vêem os seus textos arranjados, adaptados, intercalados, rearranjados, um estreante nas tábuas como Fernando Luso Soares, consegue ver uma peça como *A Outra Morte de Inês* tanto quanto possível inteirinha e executada tal qual a escreveu. Poderá parecer estranho. Se ligássemos aos nomes e à qualidade das obras (mesmo um Fernando Correia Marques que considera esta peça a muitos títulos notável!) a não irá pôr ao lado de um *Romeu e Julieta* ou de uma *Peça do Sonho*. Mas já o será menos se pensarmos que aquilo que Luzia Maria Martins faz dos textos clássicos é o que está feito neste texto moderno. Isto é, se para os montar, Luzia precisou de passar Shakespeare e Strindberg por uma peneira épica (e já veremos o que isso significa no Teatro Estúdio de Lisboa), já o mesmo não se pode fazer a um texto como o de Luso Soares que transpira essa perspectiva «dialéctica», e que chegou a ser considerado por Eduardo Prado Coelho como uma «adaptação brechtiana» não se sabe bem de quê, mas supõe-se que da *Castro de António Ferreira* (2)...

Numa história que está por fazer — a história das incompreensões — ocupará com certeza um grande espaço — igual pelo menos a da lei das três unidades — a famosa diferenciação que Brecht faz entre uma forma de teatro épico e uma forma de teatro dramático (in *O Teatro Moderno: O Teatro Épico*). Poucos anos depois de *Mahagonny* todo o espectáculo em que as luzes se apaguem de dez em dez minutos e o cenário se volte a arranjar, em que o cenário exista por apontamentos cenográficos e nunca

por inteiro, com praticáveis e zonas demarcadas por projectores de preferência, todo o espectáculo em que os actores de vez em quando cantem, falem de «povo» e de «nós» e de «juntos», toda a peça que tenha documentos em cena (jornais, editais, notícias...) todo o espectáculo em que os actores atinjam a boca de cena para dizer que sim e que não ao público (de preferência monólogos de dez a vinte minutos entregues como aqui a actores sem treino nem sequer voz), é um daqueles espectáculos que antes de ser já o era: e é só com estes sinais exteriores, sem mais nada que Luzia Maria Martins vai fazendo o seu *teatro épico*.

Fora isso, tudo o resto é contraditório: com um conjunto de actores francamente caótico não se consegue aqui uma unidade de representação (e como se sabe o teatro épico está directamente ligado a um determinado conceito de representação). Vemos assim representar (mal) de tantas maneiras diferentes quantas as «personagens»: e passamos do romantismo à Irving ou à Brasão de António Montez, ao populismo de mão na anca e gargalhada com as costas para trás de Ermelinda Duarte e Manuela Cassola, do hieratismo fixo e imperturbável de quem representa Maeterlinck ou «O Marinheiro» de Helena Félix e Alberto Inácio, ao populismo estilizado (modelo: D'Annunzio) de Ana Paula, Francisco Nicholson ou Cremilda Gil. Os actores não representam o texto, não estão sequer a pensar nas coordenadas estéticas do texto. Recorrem a tudo o que sabem — e é pouco — para compor; baseiam-se naquilo que a personagem lembra (isto é: popular? a receita é esta; poético? a receita é esta) e não naquilo que o texto é. (De quem é a culpa? Dos actores por certo, porque são eles que o fazem. Do encenador que não conseguiu trabalhá-los. Do autor também neste caso porque não conseguiu escrever personagens.)

Da mesma forma, se o cenário muda aqui e ali (e mais uma vez um cliché brechtiano: o dos actores a mudar o cenário), mais não faz do que servir de pano de fundo, de decoração. Os arcos do fundo, os túmulos de plástico, o grande ciclo-rama ainda e sempre vermelho são a decoração de quem passa por alcobaça. Os túmulos lá vêm

quando a acção se passa dentro da nave. As casas lá se fazem com uns fogões e chaminés; há alturas em que avançam para o palco dois arcos porque a acção mudou de local. O cenário limita-se a situar a acção num determinado local. Mas como o texto na verdade não precisa disso (e que adianta saber que esta cena se passa a dez ou vinte centímetros do túmulo de Inês de Castro?), o cenário é excessivo: um extra finalmente de luxo mas só de luxo.

E todo o resto são os clichés mais estafados de um teatro semi-infantil (o teatro didáctico em Portugal trata o público com uma arrogância paternalista insuportável), semiacadémico (quando é que se inventa?): a ingénua vem aos pulinhos e nem lhe falta o cestinho de verga para ser a figuração *naïve* do Capuchinho Vermelho; a grande Inês tem a pose falsa e falsamente digna de uma falsa Helena de Tróia no *Fausto* de Marlowe; o Pai para ser humilde tem os ombros descaídos e as mãos a dar a dar; a gravidez é feita de enchidos e de mãos redundantes que a sublinham, a sublinham, a voltam a sublinhar.

Ou seja: e voltamos ao princípio: se para encenar Shakespeare e Strindberg Luzia Martins necessitou de uma perspectiva que se diz crítica, para Luso Soares limitou-se a preencher as rubricas (que eram muito más): a distribuir os papéis e a decorar o palco. O «milagre» não iria acontecer, nem o Teatro surgir do túmulo de António Ferreira. Executar as rubricas é bom trabalho de copista, trabalho de calígrafo quando muito. Mas implica saber a ortografia. E não é apresentar um texto. Isto foi montar um texto sem o criticar, actividade tão pouco dialéctica, tão pouco épica que tudo se resume no pechisbeque estilístico que ali fica à mostra: o texto e o espectáculo.

JORGE SILVA MELO

(1) In *República*, Suplemento «Artes e Letras», 25-5-1972.
(2) S. v. «Adaptação», in *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, dirigido por João José Cochofel, pp. 51-B a 53-A.

ROMANCE, NOVELA e CONTO

Beatriz Rodrigues Barbosa
Pássaros, tolos, peixes
Edição de Autor, 88 pp.
A Clara, a Isabel, o Jorge, o Luís, o Henrique, etc. fazem esta «Novela em Instantâneos» com direito a relações muito «humanas» em forma assaz simplista e alguns dissabores políticos, estudantis, como nota pitoresca.

Modesto Navarro
História do soldado que não foi condecorado
Edição de Autor, 112 pp.
Contos que querem ter uma unidade, não conseguida, numa escrita voluntariamente desorganizada, muitas vezes incorrecta.
Tema: «Emigração e presença das tropas portuguesas em África».

Joaquim Pacheco Neves
Histórias do Desespero
Edições Ser, 283 pp.

José Cardoso Pires
Dinossauro Excelentíssimo
Ilustrado por Abel Manta
Arcádia, 96 pp.
Crítica no próximo número

Noémia Seixas
Um Dia no Café
Col. Nova Literatura, Publicações Europa-América, 212 pp.

Fernando Namora
As Sete Partidas do Mundo, 5.ª ed., Publicações Europa-América, 260 pp.
«Mesmo numa rua pobre, onde as casas são velhas, a vida monótona e a gente triste, pode acontecer que nela desponte a alegria.»

Arsénio Mota
Sol para todos
Razão Actual, 122 pp.
Oito contos optimistas pelo bem dos pobrezinhos e do mundo em geral, a propósito dos quais uma verdade quase popular cai sempre bem: de tradições, ingénuas ambições e pacíficas boas intenções está o inferno cheio.

POESIA

José Augusto Seabra
Tempo Táctil

livros recebidos

(de 15 de maio a 15 de junho)

Prefácio de António José Saraiva
Col. Poetas de Hoje, Portugalá, 142 pp.
Crítica neste número.

António Gedeão
Poesias Completas
Prefácio de Jorge de Sena
Col. Poetas de Hoje, Portugalá, 312 pp.
Reedição.

Manuel Sérgio
Uma Ligeira Brisa do Tempo
Edição de Autor, 64 pp.
42 poemas; maus mas dedicados

José Alberto Marques
Estórias de coisas
Edições Contraponto, 54 pp.
Uma ideia: manter as leis de um discurso oral; pegar em fatias de linguagem tal e qual e fazer da segmentação a única marca aparente de poema. Bem achado para um poema, penoso em cinquenta.

Manuel Maria
Odes num tempo de paz e de alegria
Razão Actual, 62 pp.
Poemas em galego

Lia Viegas
Náufragos na Ilha
Col. de Poesia «Convergência», Sociedade de Expansão Cultural, 104 pp.

ENSAIO

John Cohen
Introdução à Psicologia
Tradução de Manuel Dias Duarte
Col. Universidade Moderna, Publicações D. Quixote, 318 pp.
Crítica em próximo número

H. Brunswick
A Partilha de África
Tradução de António Pescada

Col. Os Homens e a História, Publicações Dom Quixote, 142 pp.
Crítica no próximo número

Georges Beau
O Cancro
Trad. Serafim Ferreira
Col. Universo de Bolso, Editorial «O Século», 200 pp.

Paul Lazarsfeld
A Sociologia, vol. II
Trad. de Macaísta Malheiros
Col. Ciências Sociais e Humanas, Bertrand, 262 pp.
Mais um fascículo das «Tendências Principais de la Recherche dans les Sciences sociales et humaines» da UNESCO — no estilo Unesco. Uma introdução relativamente original e algo sincretista.

Alexandre Werth
A Rússia na Guerra, vol. 6 e 7
Trad. J. M. da Costa
Publicações Europa-América, 242 pp./160 pp.

José-Augusto França
A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX
Col. Horizonte, Livros Horizonte, 108 pp.
Crítica neste número

J. Bronowski
Introdução à Atitude Científica
Trad. Manuela Santos
Col. Horizonte, Livros Horizonte, 176 pp.

Campos Lima
Movimento Operário em Portugal
Prefácio de César Oliveira
Col. Movimento Operário Português, Afrontamento, 136 pp.
Uma tese (universitária) de há meio século: retórica, doutrina, e descrição do movimento operário português nos seus aspectos «económico» e «político».

Manuel Joaquim de Sousa
O Sindicalismo em Portugal, 3.ª edição
Prefácio e notas de Emídio Santana
Col. Movimento Operário Português, Afrontamento, 244 pp.
Um operário sapateiro escreveu, nos anos 20, esta história muito polémica do sindicalismo português: fundamental como documento, importante como análise.

DOCUMENTOS

Vários
Polónia — Um Novo Rumo?
Col. Cadernos D. Quixote, Publ. D. Quixote, 180 pp.

Vários
Os Desafios do Futuro
Coord. de Afonso Cautela
Col. Cadernos do Século
Editorial «O Século», 142 pp.

Nicolau Emérico
O Manual dos Inquisidores
Comentários de Manuel João Gomes, F. Luso-Soares, Bispo do Porto, F. Salgado Zenha, P.ª Felicidade Alves, frisos ilustrativos de Eduardo Bataarda, Carlos Ferreira, Nuno Amorim e Diogo Vieira.
Edições Afrodite, 328 pp.

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

António Torrado
O Veado Florido
Ilustrações de Leonor Praça
Col. Pim-Pam-Pum,
Editorial «O Século»

Willard Price
Aventura na Savana
Trad. de Letícia Dionísio
Col. Europa-América Juvenil,
Publicações Europa-América, 170 pp.

VÁRIA

Quino
Mafalda Vai Para Férias
Trad. de Maria Manuela Ferreira
Publ. Dom Quixote

Maria Antonieta de Morais
Enciclopédia da Mulher no Lar
Col. O Livro Prático,
Editorial «O Século», 876 pp.

sublinhados nossos / maio

4. Noticiou o **Diário Popular (Quinta-feira à Tarde)**: «J. C. Ary dos Santos diz excertos do «Diário de Édipo», de Alberto Ferreira, no novo disco da colecção «A Voz e o Texto», editada pela casa Valentim de Carvalho. Uma gravação de grande interesse documental.»

4. Escreve **Victor Ramos (República, Artes e Letras)** a propósito de «Tristana» de Luís Buñuel: «De qualquer modo, por mais ou menos imediato que seja o grau de legibilidade das unidades metafóricas que povoam o discurso fílmico o que é realmente importante é que estas acabam por tomar o monopólio activo de toda a sua corrente significativa. Quero dizer: à força da insistência sistemática dos elementos conotados da ficção estes passam a ocupar, na produção significativa do filme, um valor diatéctico primordial.»
Água mole em pedra dura?

4. Escreveu **Marques Gastão (Diário Popular, Quinta-feira à Tarde)**: «Romancista de fina estirpe, cuja biografia regista a conquista de diversos prémios literários, entre os quais figuram Prémio Alcântara Machado da Academia Paulista («Floradas da Serra»); Prémio da mesma Academia, pelo seu extraordinário romance «Murilha», criadora de verdadeiros «best-sellers» no conto como na ficção romanesca, Dinah Silveira de Queirós publicou em 1968 a primeira edição deste seu romance «Verão dos Infiéis», que pode considerar-se um dos mais excepcionais romances brasileiros do nosso tempo, não apenas pelo tema, mas pelo desenho das figuras e o seu contexto humano e literário.»
Exemplar.

4. Escreveu **L. O. G. (Diário Popular, Quinta-feira à Tarde)**: «Não falta por aí quem procure desdenhar do conselheiro Acácio. É um erro lamentável. Monsenhor Moreira das Neves declarava-nos, um dia, com segura penetração: — Eça de Queirós criou o conselheiro Acácio como Camões criou o Velho do Restelo. A um povo que tem o gosto dos sonhos arrojados e o génio das heróicas aventuras, talvez sejam úteis estas sombras vulgares. Mas — ai de nós — quantos se não convencem disto! —
Ai de nós!

11. Escreveu **João Gaspar Simões (Diário Popular, Quinta-feira à Tarde)**:

«Se pelos olhos de A., de B. e de C. só vemos o que vê A. para quê fazer-nos crer que existem A, B e C? As próprias crianças quando brincam a «pessoas crescidas» e dizem «agora sou Sicrano» fazem-no o mais persuasivamente que podem. Se «Sicrano» for um velho, fingem a voz do velho. Ou, enquanto romancistas, estaremos a fazer algo de diferente do que fazem as crianças nas suas pantomimas infantis?»
Brincadeiras proibidas.

11. Escreveu **Manuel Poppe (Diário Popular, Quinta-feira à Tarde)**: «Joaquim Pacheco Neves representa o caso do escritor que, escrevendo, relativamente mal... escreve bem... O que nos levaria a concluir que o fundo se impõe à forma. E, também, que é mais importante ter coisas para dizer do que saber dizer.»

11. Escreveu **L. O. G. (Diário Popular, Quinta-feira à Tarde)**: «Agora que se perfaz o 4.º centenário da 1.ª edição de «Os Lusíadas», não será inoportuno perguntar mais uma vez: — Tratar-se-á de um poema épico ou de um poema lírico? As opiniões divergem. O próprio Camões, se o interrogassem a esse respeito, talvez hesitasse na resposta. A solução, e porventura exacta, será considerá-lo um poema parte épico e parte lírico. Com efeito, através dos versos de «Os Lusíadas» não se ouve apenas o clangor das trombetas heróicas: sente-se o gorjeio das ninfas amorosas.»
Monstros ou belas?

17. Escreveu **Nuno de Sampaio (A Capital, Literatura e Arte)**: «Poeta mais original, possivelmente, não temos. Original pelos versos que faz; original no sentir, cantar, desfraldar origens. É Natália Correia, a corajosa, a vexada, a perseguida, a combativa, a caluniada, a lúcida, a isenta, a lúcida; — é Natália Correia — a grande poetisa.

... ..
O subalimentados do sonho a poesia é para comer.

Nestes versos, simples, belos, sensuais, Natália põe-se em dialéctica com o mundo. Natália Correia — um poeta que, realmente, faz poesia; uma modernidade que, inventivamente, cria modernidade; um vanguardismo que, criadoramente, faz vanguarda. E os outros, os que não gostam de Natália Correia, as seitas zelosas do seu talento original e grande? Esses são os acerados des-

cedentes de raças rastiças. («Os pais — escreve Natália Correia em «A Mosca Iluminada» — pagam lições aos filhos para eles aprenderem a não ser deuses.») Esses são os cáusticos, adversários da poesia, pequenos, complexados, incapazes de a fazer. Quem faz poesia, e magnífica, é Natália Correia.»
Crítico mais original, possivelmente, não temos.

18. Escreveu **Natércia Freire (Diário de Notícias, Artes e Letras)**: «Nas manifestações das modernas artes plásticas haverá decerto, como em todas as épocas da Arte, muita coisa a rejeitar: aquela muita coisa onde não perpassou a sobre-humana visão do artista quando compreendeu que, tal como Deus tudo criou do nada, todo o «nada» que ele viva, sofra, respire, intua, reconheça para si feito por si usado ou sentido, merece a pena ser fixado.»
Et Dieu créa la femme...

19. Escreveu **Fernando Correia Marques (Diário de Lisboa, Suplemento Literário)**: «Sintomaticamente, o primeiro e o último textos marcam os limites, e definem o processo, implicados no ritual, a interrogação da origem e a interrogação do fim, a libertação de um útero original, pela declaração da sua morte, e a libertação do impasse existencial, por análoga antevisão de morte; o cunho dramático predominante, que a catarse-exorcismo se exige — na representação actual e imediata, como primeiro plano de existência discursiva, remetendo a narrativa, por vezes, para a subjacência (de que o conto «O Limiar» é exemplo ilustrativo); no encadeamento-fusão de perspectivas discursivas (passagens-alternâncias quanto à origem pessoal da escrita, com uma economia de meios deveras notável, como, por exemplo, na utilização sequencial, em «A Agonia», de uma primeira pessoa declarativa de uma terceira, a Mãe, — denotando o afastamento necessário para o início do rito — que, em seguida, é interpeçada na segunda — pivot dramático, fulcro do exercício ritual — e fluída-fundida na primeira — apuramento final do transe lírico, identificativo, resolvente e justificador da eficácia catártica, e porta de saída para a libertação pretendida —), e ainda no ocasional funcionamento simultâneo desse mesmo encadeamento-fusão em alguns casos; o «É, sou, serei um sobejo de gente», do último conto, por exemplo, que sugere e reforça a necessidade de anulamento da perspectiva temporal (diacrónica), inevitável para a perfeita realização do acto (porque não?) mágico.»
Exercício: divide as orações.

19. Escreveu **Fernando Correia Marques (Diário de Lisboa, Suplemento Literário)**: «Ora um dos factores mais decisivos para a promoção académica da Linguística nos estudos literários, tanto de um lado, como do outro do Atlântico, deve ter sido a figura de Chomsky aliás aceite como tal no número do TLS a que acabámos de fazer referência. E, sintomaticamente, será a sua participação dúplice, como homem e como cientista, que vai projectar o estudo da literatura para além do círculo fechado de uma certa noção de «especificidade» e, ainda, operar a reconciliação com perspectivas de abordagem, reputadas durante tanto tempo como irrelevantes, se não heréticas, no estudo do texto: a sociológica, a psicanalítica, etc. E não só: também a consideração do que irremediavelmente vincula a literatura a tudo o que encerra e que a encerra.»
Pois é. Falta de conhecimentos...

24. Afirmou **Nuno de Sampaio (A Capital, Literatura e Arte)**: «Egito Gonçalves é o poeta temperamentalmente erótico.»
Vamos por partes.

24. Escreveu **Pinharanda Gomes (A Capital, Literatura e Arte)**: «Perguntar algo supõe perguntar a alguém, é sempre uma percontação, ou uma indagação, sobre o alguém, e não sobre o algo. A matéria da pergunta é a objectividade do perguntando, ou do respondente, não do perguntado, ou da resposta, até porque, bem o sabemos, uma pergunta pode ter várias respostas, as quais nem todas são aceites pelo que pergunta.»
Quem pergunta não ofende.

31. Publicou **A Capital (Literatura e Arte)**: «Aconselhamos vivamente este «Diário» de João Palma-Ferreira, livro que não só todos os nossos escritores deveriam atentamente ler... mas que todos os portugueses deveriam atentamente ler...»
De Lisboa a Timor

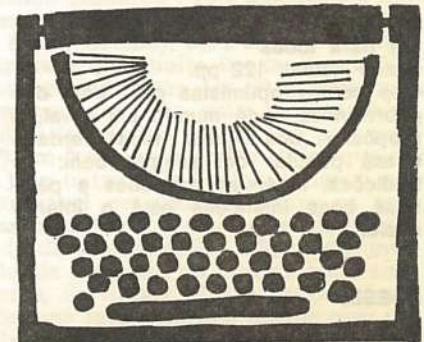
31. Escreveu **Nuno de Sampaio (A Capital, Literatura e Arte)**: «Por isso o crítico, retalhando com a lanceta da dissecação, não passa talvez de um galeriano ao lado do mesmo crítico que, na face admirativa da primeira abordagem, se queda enxarcado de admiração.»
Metáforas felizes e prósperas abordagens — no charco.

CRÍTICA - jornal mensal

sede: estrada da luz, 134, 6.º-dt.º - lisboa-4
composição e impressão: guide - artes gráficas · praça afonso do paço, 1-A

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

preço do número avulso: 7\$50
todos os artigos assinados são da responsabilidade dos seus autores



rária encontrar-se-á por inteiro nos géneros lírico, épico e dramático» (*Lições*, I, p. 18).

2. DOIS COMPARTIMENTOS: OS GÊNEROS, OS TEMAS

No fundo, parece haver a ideia de que as «formas literárias», ou seja qualquer coisa como os «géneros», as «tendências», os «estilos» são anteriores às obras. Daí a famosa expressão *intérprete de* atribuída aos autores: «Se a corrente humanista encontrou em Camões um genial intérprete, não menos a corrente tradicional encontrou nele um feliz continuador» (*Lições*, I, p. 372) ou «atitude que vai encontrar o seu mais perfeito intérprete em Cesário Verde» (*Apontamentos*, p. 108). A este compartimento de géneros e correntes vai o autor buscar aquilo de que mais necessita. Então dir-se-á: *cultiva* a redondilha, ou o soneto, ou a canção.

Anteriores às obras parecem ser também os temas. Daí que se empreguem abundantemente as expressões *usar temas* ou *empregar temas*: «Além de temas populares *arrancados* aos nossos primitivos Cancioneiros, *usou* também de temas palacianos como no Cancioneiro Geral, livres e fúteis, onde *não faltam* ressaibos petrarquistas *feitos de* paradoxos e antíteses» (*Lições*, I, p. 374, subl. nos.) — afirma-se a propósito de Camões. Fala-se de *utilização* estética e metafórica da Natureza» (*Apontamentos*, p. 62, subl. nos.).

3. A LUTA ENTRE A FORMA E O CONTEÚDO

E, se os temas estão num compartimento especial onde os autores os vão escolher e buscar quando necessário, a «forma» é outro compartimento que, para que a obra seja «boa» tem que se «coadunar» com o «tema», com o «conteúdo», com o «fundo» — o que nem sempre acontece.

Forma e fundo, forma e conteúdo costuma ser uma oposição muito utilizada sobretudo em títulos de parágrafos ou alíneas. A *forma* surgirá como «molde» do conteúdo: «*Vazando* a sua inspiração nas formas menos arriscadas e já convencionalmente aceites e aprovadas...» (*Apontamentos*, p. 84, subl. nos.). Os temas são *enroucados* pelas formas: «esses temas, *enroucados* sob diversas formas, devem atingir as faculdades intelectuais e estéticas do leitor por meio de uma linguagem *ajazada* de certas qualidades» (*História*, I, p. 4, subl. nos.).

Nos casos excepcionais, da verdadeira obra literária, a forma «harmoniza-se» com o conteúdo, com o tema. Lê-se a propósito de António Ferreira: «Sem grandes recursos estilísticos, nele se *coaduna* sempre harmoniosamente o fundo com a forma, chegando a repetir palavras para tornar a ideia mais impressiva» (*Lições*, I, p. 357, subl. nos.); a propósito da poesia da *Fénix Renascida*: «a frivolidade dos temas é, pois, *acompanhada* e *servida* por uma abundância muitas vezes redundante da própria forma» (*Apontamentos*, p. 87, subl. nos.). É possível afirmar-se de Frei Luís de Sousa que «vale mais como disse do que pelo que disse» (*Lições*, II, 109). Concebe-se que a «mensagem» — palavra que surge frequentes ve-

zes em *Apontamentos* — possa ser prejudicada ou destruída pela «forma»: fala-se em «verdadeiro malabarismo verbal, cuja habilidade formal exclui qualquer possibilidade de mensagem». (*Apontamentos*, p. 83.)

4. A LINGUAGEM É UM INSTRUMENTO

A linguagem não poderá assim ser a própria literatura. Ela existe em si, tal qual, antes da obra literária. O autor serve-se dela como de uma caneta e começa por escolher um dos tipos de linguagem que tem no compartimento à sua disposição antes de iniciar a obra. *Usar, usar de e servir-se de* vão aparecer frequentemente referidos a linguagem ou a estilo: «ambos [G. Vicente e Bernardim] usaram de uma linguagem tradicional, de transição, esmaltada, aqui e além, de arcaísmos» (*Lições*, I, p. 331); «Ferreira usou os moldes estéticos italianos» (*História*, I, 389).

Ao falar-se de Camões: «além do estilo engenhoso, ele usou o estilo clássico, em que a palavra, mais do que um símbolo de uma ideia, passa a ser um recurso descritivo» (*Lições*, I, p. 393).

5. A TRADUÇÃO VOLUNTÁRIA DE

Liga-se a esta ideia de que a «linguagem», a «forma» é um instrumento, a concepção de que a função desse instrumento é *traduzir* uma realidade, em geral uma realidade psicológica:

— «[os sonetos de Antero] utilizam imagens pobres e rimas monótonas, talvez para traduzirem o desalento» (*Lições*, II, p. 438).

— «perfeita combinação de adjetivos a traduzirem:

- coisas luminosas e de pulcritude magnífica;
- coisas trágicas, ásperas e fúnebres;
- coisas bélicas» (*Lições*, I, p. 402).

— «Ainda além de tudo isto há o emprego das exclamações e das reticências para traduzirem a sensibilidade exagerada» (*Lições*, II, p. 225).

Nestas frases se vê um outro conceito ligado ao da linguagem-instrumento e ao da sua função de tradução da realidade psicológica. É a importância da *intenção consciente* do autor. O autor *emprega para*. Para exprimir, para mostrar, *para*. A obra é tanto melhor quanto o autor *conseguiu* realizar uma intenção e empregou os métodos adequados: «para dar realização concreta ao seu intento, Garrett escreveu o *Camões*, a *D. Branca*, a *Adozinda*» (*História*, II, p. 260). Ou:

— «A atmosfera fatalista de todo o livro e o seu tom oralizante são-nos sugeridos por um estilo e linguagem *apropriados* para obterem tal fim» (*Lições*, I, p. 329, subl. nos.).

— «Foi assim, num ambiente destes, que apareceu a requintada galanteria do amor cortês, e, *para expressá-lo*, a chamada cantiga de amor» (*Lições*, I, p. 80, subl. nos.).

— «Toda esta floração poética de carácter lírico que para exprimir-se usava de uma arte severa, arte pela arte (!), irá fenecer» (*Lições*, I, p. 82).

Segundo estes livros, a produção

poética, a produção literária não só se passa a um nível de consciência elevado, como visa sempre uma finalidade. Todos os autores têm a sua intenção específica (exprimir isto ou aquilo) que corresponde sempre à realidade da obra. As características da obra residem na sua *intenção*. Há intenções «melhores» do que outras. «Como vemos, a intenção destes escritos é *meramente* pragmática e a sua construção é singelíssima, não *contendo* qualquer intuito literário ou narrativo» (*Apontamentos*, 18).

E assim reduzem-se problemas literários dos mais complexos a problemas de *teimosia*: «Em toda esta enorme galeria de tipos, Gil Vicente teimou ignorar os problemas da burguesia urbana, assim como os dos assalariados citadinos e os do trabalhador artesanal» (*Lições*, I, p. 289).

6. AS CAUSAS SÃO DIRECTAS

Como a obra literária é a tradução através de um determinado instrumento de uma realidade existente no autor, todas as relações são muito simples e as *causas* das obras, a *explicação da razão* das obras de uma extraordinária facilidade. *Explica-se*, em primeiro lugar, pela vida ou pelo temperamento do autor. E assim vai haver autores mais privilegiados do que outros neste tipo de explicação:

Sobre Bocage:

«Bocage foi um homem do seu tempo. Freqüentador do *Botequim das Parras*, quartel-general da boémia literária da segunda metade do século XVIII, do *Agulheiro dos Sábios* e do *Café Nicola*, foi permeável aos ventos do agnosticismo semeados pela Enciclopédia Francesa. Por isso canta a liberdade, surge-se contra o Despotismo» (*Lições*, II, p. 211). Ou seja:

Freqüência do *Botequim das Parras*, do *Agulheiro dos Sábios* e do *Café Nicola* —> permeabilidade aos ventos do agnosticismo —> cantar a liberdade e insurgir-se contra o despotismo.

«No polimorfismo do seu génio, Bocage revela-se-nos, pois, como um dos nossos mais ardentes e angustiados poetas líricos em que a frustração pessoal deu origem à expansão poética de um talento verdadeiramente excepcional» (*Apontamentos*, p. 117). Ou seja:

Frustração pessoal —> expansão poética de um talento verdadeiramente excepcional.

Sobre Nicolau Tolentino:

«A penúria e as dificuldades materiais com que lutou fizeram dele um espírito azedado, reflectido na sua obra através de um amargor pessimista que se expande nas suas sátiras violentas e por vezes contundentes.»

Ou seja:

Penúria e dificuldades materiais —> espírito azedado —> sátiras violentas e por vezes contundentes com amargor pessimista.

Deste modo, são fáceis de explicar as diferenças entre autores de uma mesma época:

«*Le style c'est l'homme* — disse Buffon e com verdade. Vidas diferentes, estilos diferentes.

Vieira foi político e homem de acção e, por isso, o seu estilo é eloquente, nervoso e convincente. Bernardes foi um contemplativo que

viveu 36 anos por detrás das grades de um convento, rezando e burlando frases simples, claras e cheias de suavidade e unção religiosas» (*Lições*, II, p. 104).

Ou seja:

Político e homem de acção —> estilo eloquente, nervoso, convincente.

Ao contrário:

Contemplativo que viveu 36 anos por detrás das grades de um convento rezando —> frases buriladas, simples, claras e cheias de suavidade e unção religiosas.

7. A MARCHA PARA A PERFEIÇÃO

Aliás a necessidade de apresentar causas, de *explicar* pouco surge. Primeiro, têm que ser «evidentes» para poderem ser mencionadas. Depois, parte-se do princípio que a literatura *vai melhorando* com o andar dos tempos. Toda e qualquer apreciação pressupõe isto mesmo e não que a literatura *muda* pura e simplesmente. Assim, considera-se que a prosa começa por ser *má* (infantil) e se vai tornando *melhor* (adulta) com o decorrer dos séculos. «Titubeante na actividade monástica anónima, com raros momentos de leveza, foi-se pouco a pouco desvendando das peias arcaicas que lhe prendiam os movimentos incipientes para atingir uma certa desenvoltura e masculinidade nas produções individuais do século XV» (*Lições*, I, p. 171). Ideia que vai reaparecer no seguinte passo: «Os chamados prosadores do século XVI desempenharam um papel de primeiríssima ordem no aperfeiçoamento da língua portuguesa. Disciplinaram-na, batendo-a na bigorna, laminando-a, polindo-a para exprimir com justeza os mais altos conceitos morais e filosóficos» (*História*, I, p. 608).

Como a «prosa», com a «prosa», a literatura começa por ser «primitiva» e vai-se «enriquecendo»: fala-se de uma «manifestação literária (não) do tipo primitivo, mas já enriquecida de um conjunto de valores que pressupõem uma considerável antiguidade» (*Apontamentos*, p. 11). Daí a abundância do *já* na exposição das várias formas literárias e do *ainda* quando se contrapõem ao que vai surgir.

A literatura é assim concebida como uma *marcha triunfal* para a perfeição. O que se fez em 1700 é em princípio mais «perfeito» do que o que se fez em 1500. Por isso se torna quase inexplicável isto: «ainda hoje se lê a *Marília de Dirceu* com certo agrado» (*Lições*, II, p. 221), hoje, época em que *já* se fazem obras tão *perfeitas*.

Aliás essa marcha triunfal parece ter tido momentos de quebra. É o caso da poesia do século XVII ou do ultra-romantismo: «assimilando porém os elementos estéticos dessa escola, vai *descaindo* para o Ultra-romantismo» (*Apontamentos*, p. 131). E tem também momentos em que inexplicavelmente (ou pelo menos inexplicadamente) a «perfeição» chega a ser atingida. É o caso da poesia do século XVI. Por isso tem tanta importância nesta corrida para a perfeição o primeiro que fez: «Já vimos que cabe a Sá de Miranda a honra da primeira comédia clássica portuguesa» (*Lições*, I, p. 347), Sá de Miranda a quem o

(*Continua na pág. 12*)

«FALTA POR AQUI UMA GRANDE RAZÃO»

(Mário Cesariny)

Mário Cesariny de Vasconcelos
«ILUMINAÇÕES. UMA CERVEJA NO INFERNO»
de Jean-Arthur Rimbaud
Colecção Mocho, Estúdios Cor, Lisboa, 1972

I—A envolver a capa do livro vem uma cinta azul na qual se lê, a branco: «o livro negro / de um / iluminado». Há vários tipos de cintas: umas dizem que o autor do livro ganhou o prémio tal, outras que se trata do autor do livro tal que já recebeu os favores do público, outras ainda cantam algumas qualidades do livro com adjectivos de propaganda fácil. Esta revela a presença de um «calão» estilístico, de um reconhecível discurso sobre a «Poesia», de uma «atitude mental». Muitos leitores não se deterão nela; as palavras «negro» e «iluminado» já são conhecidas, sabe-se o que significam, o que representam, já são sentidas como «clichés». Mas detenhamo-nos nós: leia-se o «slogan»: «negro» liga-se a «maldito», a «descida aos infernos» (como se lê a propósito de Nerval na «orelha» da contra-capas); «negro» significa que o livro se opõe a uma claridade que é sinónima de mediania consentida, de limites impostos que se respeitam. E liga-se ainda a «iluminado» que por sua vez se liga a «inspiração», a «visionário», a «destino exemplar», a uma biografia mitificável e mitificada. Trata-se, em suma, de sinais de um certo idealismo, que mais do que apontarem para uma realidade que pretendem designar, se exibem como emblemas de família. Dessorados pelo seu uso confuso, eclético e arbitrário, lugares-comuns de uma «atitude», estes sinais pretendem nomear uma realidade que não contém, que tentam conter, mas que antes escondem, exibindo apenas a atitude mitificadora dessa «nomeação». Porquê? Porque a força ou a pertinência do que dizem se perdeu, porque o que ainda dizem é incapaz de «mostrar» o que faz a diferença do objecto a que se apõem, e antes o escondem, porque, enfim, são sinais valorizadores, antes de serem sinais de uma leitura, e sobretudo sinais valorizadores de um nós maniqueísta e esclerosado. Devemos, pois, ler nesses sinais um lirismo pseudo-violento da inspiração (maneira mística de pôr o problema autor-texto), uma incapacidade de considerar os textos como um trabalho de linguagem(ns), uma incapacidade de estudar o problema das «rupturas» nessa prática historicamente considerada, estudo esse que é substituído por um «folclore» inofensivo, inconsequente ao nível de uma luta ideológica, e talvez mais do que inconsequente porquanto de raiz idealista. Lê-se no «prefácio» de Cesariny: «A poesia escrita deve às 'Iluminações' um terreno limite que muita gente explora, mas para além do qual ainda ninguém atravessou, talvez porque a sua continuidade deixou de depender da evolução ou involução literárias para existir na probabilidade de descoberta de outras, novas ou remotas, civilizações». Ao falar-se de «terreno limite» parece tocar-se o problema da ruptura numa produção específica (a das linguagens ditas literárias), mas a valorização feita falha imediatamente o problema, ao cristalizar essa fronteira em Rimbaud (permitindo no texto de Cesariny apenas os nomes de Artaud e de Schwitters-Hausmann). O problema não está como adiante se pretende na existência de um «neo-Rimbaud» ou de um «anti-Rimbaud», o que é uma pobre «dialéctica» e uma pobre noção de «história». Porque o que será fecundo estudar é a existência de várias fronteiras de uma ruptura exemplarmente semelhante. Donde vem essa cristalização então? Da construção de uma galeria mítica, para

serviço de um surrealismo numa decadente fase monopolista, e sobretudo da incapacidade de ler, estudar, mostrar em que consiste de facto esse terreno limite, essa ruptura. E ainda do desconhecimento de que estabelecer essa ruptura é sobretudo uma tarefa «táctica» de uma maneira de ler, hoje, de uma leitura que a si própria saiba fundamentar-se teoricamente, em vez de se arrimar ao bordão de uma qualquer inefável «inspiração» ou «iluminação» (divina?). (Lembremo-nos por exemplo do mesmo valor de «iluminado» que o «bom» Claudel dava a Rimbaud, esse «mystique à l'état sauvage»). Também ao falar da probabilidade de descoberta de «outras... civilizações», o problema real parece deslocar-se perigosamente para o folclore de um exotismo pequenamente messiânico. O problema estará muito mais num descentramento ideológico em relação ao sujeito e à prática contidos nos limites da racionalidade das sociedades capitalistas, e essa descoberta não será nem um regresso (a uma mítica Idade de Ouro), nem um progresso linear, mas sim um trabalho de transformação situado na (fazendo a) história. É evidente que nada disto significa retirar importância a Rimbaud, mas um apelo a que ela seja seriamente determinada, para o que, um trabalho que situe a sua obra em relação à de Baudelaire poderá ser um primeiro e fecundo passo, permitindo já verificar uma radical diferença nos processos de trabalho, até mesmo na poesia em verso (por ex.: estudo da diferença entre «Le Voyage» e «Le Bateau Ivre»).

II—Traduzir Rimbaud, para quê? porquê?

—Para dar a conhecer a pessoas que, em francês, a ele não têm acesso? Quem verdadeiramente o queira (ou possa) conhecer não o lerá em francês? A tradução trar-lhe-á mais leitores? O problema não estará em determinados condicionamentos socioculturais que limitam fortemente a possibilidade de algumas pessoas se interessarem por ler Rimbaud? A tradução altera esses condicionamentos? É de crer que não; porque não está numa tradução o podê-lo.

—Por folclore?

—Por homenagem. Nesse caso, a melhor homenagem de Cesariny não terá sido a sua poesia? Não terá sido esse trabalho sobre o «metal fundente» que nesta tradução é dito na página 110?

—Por exercício verbal, sedução legítima mas arriscada.

III—Digamos que uma tradução é uma leitura que reescreve (reproduz) o texto lido, num outro espaço linguístico, portanto lidando com outras regras, outros valores. Então, temos que se trata de produzir um texto (na língua para a qual se traduz), mas que essa produção é reprodução de um outro texto, portanto a ele se deve, adequada, homóloga.

Por reacção a uma maneira mecânica de «reproduzir» tem-se insistido muito no carácter de produção e na consequente liberdade de iniciativa. Talvez convenha agora acentuar que se não pode esquecer o texto que se traduz, que se trata sempre de uma liberdade «obrigada». É nessa aceitação de limites que a liberdade se deverá exercer, e é aí que surgem as dificuldades sérias, mais ou menos conhecidas, as que importa e interessa vencer. As que são o sal da tentativa.

Fala-se em tradução literal, em tradução livre, em versão e pressupõe-se uma ordem crescente dessa liberdade de iniciativa. É preciso, no entanto, não nos deixarmos enleiar na distinção entre tradução literal e tradução livre, pois falar de tradução não literal, mas «fiel ao

PÁGINAS DE POLÍTICA (1) de Raul Proença, prefácio de Câmara Reys, *Obra Política*, vol. I, 281 páginas, Seara Nova, Lisboa, 1972.

Reúne esta reedição — datava a primeira de 1938 — dois conjuntos de artigos publicados na revista Seara Nova: «Acerca do Integralismo Lusitano» e «Para um evangelho dum acção idealista no mundo real (A propósito de *La Trahison des Clercs*, de Julien Benda)». Se os conjuntos são dois, o livro divide-se efectivamente em três partes: a primeira de crítica às doutrinas do Integralismo Lusitano, publicada entre 24-12-1921 e 1-7-1922, forma um bloco homogéneo em que Proença depois de expor, racionalizando, as doutrinas que ia combater, centrava o seu ataque nas contradições teóricas internas dos seus adversários que, dizendo-se partidários das «verdades portuguesas» plagiavam a *Action Française*, afirmando-se defensores da tradição contra o racionalismo afastavam as tradições que não lhes agradavam (utilizando uma qualquer razão), erigindo-se em adeptos da política do facto, desconheciam um facto «capital», «a natureza essencialmente racional do homem».

O segundo núcleo é formado pela crítica ao livro de Benda, com que se inicia o «evangelho» de Proença: afirmava Benda que os intelectuais tinham traído porque se colocavam ao serviço de interesses nacionais ou de classe e não da razão universal, e concluía que os intelectuais (os «clerics») deviam, para não traírem, refugiarem-se numa torre de marfim. Proença concordava que tinha havido traição, mas não que os intelectuais não deveriam combater. (artigos publicados entre 1-2-1928 e 1-11-1928).

Deviam combater — pois o isolamento seria a pior traição. Mas como? Com que bandeira? Para responder, Proença escreverá uma série de artigos, estreitamente ligados entre si, sobre a defesa da democracia e a necessidade prévia de a defender das suas aberrações (publicados entre 25-4-1929 e 6-11-1930). O letrado deveria intervir na vida da cidade para defender a democracia — ou o liberalismo, pois para o Autor a democracia reside no primado da liberdade individual — e propor a realização das liberdades efectivas sem a qual a democracia não existe (a liberdade de ensino, a liberdade de imprensa e a liberdade económica — liberdades reais e não apenas jurídico-políticas).

Quarenta anos depois, como leremos Proença? Por certo que o leremos com gosto: se, antes de criticar (Benda, os integralistas), o Autor procura racionalizar (até ao pretensiosismo) as ideias que combate, o rigor analítico com que expõe as contradições dos adversários agrada-nos: desejaríamos que fosse nosso contemporâneo, e nada tem a ver com a retórica do primeiro quartel do século. E com o raciocínio rigoroso vai a imagem provocante ou a metáfora incisiva — Proença escreve prosa de ideias de que não está excluído o vigor nem a qualidade literária. Pelo menos, lê-lo-emos com gosto.

Já não é pouco. Será tudo?

Poderemos, também, lê-lo como história: como história portuguesa (e a continuação das «obras políticas» mais acentuará este aspecto), como história cultural portuguesa — e leremos então um expoente do radicalismo português —, poderemos lê-lo como história das ideias políticas europeias — onde caberá a sua crítica a Rousseau ou, por exemplo, a análise que faz da identidade entre civilização e prosperidade.

Ficar-nos-emos por aqui — ou Proença dir-nos-á alguma coisa para hoje? A primeira vista a resposta é negativa: a direita de hoje não é integralista, Benda passou e ninguém pensa (ou gosta de pensar) que o homem «por um lado é um animal que obedece à lei da Carne, por outro um ser que se desenvolve segundo a lei do espírito». Noutro nível, dir-se-á que Proença vive com os filósofos políticos do século XVIII — e que é sua a problemática deles, como por exemplo a propósito do estado de natureza —, que depois deles se ficou pelos racionalistas franceses menores (Guyau, Alain), que ignora Hegel («não me sinto com disposição para cair de cócoras perante a história») e desconhece os post-hegelianos. Para ele a luta de classes é um facto importante mas que não desempenha um papel de importância no raciocínio, ou no método: admite que os intelectuais sirvam a burguesia para ganhar dinheiro (pois é ela quem compra), mas não lhe passa pela cabeça um assomo de análise ideológica, uma correlação orgânica entre os intelectuais e uma classe, entre o discurso dito e a estruturação classista da sociedade.

Que, sendo assim, escreva páginas como as 164-166 ou 210-212, é interessante — mas mais para a história das ideias que para nós.

Num ponto, para lá da lei da carne, Proença permanece contemporâneo: quando pensa «pensamento» político. Proença é aqui inconclusivo — e significativamente os seus dois ensaios não terminam: não tratou, no primeiro, da competência na democracia; estacou, no último, quando abordava o problema do controle no Estado. Tratando de

política, Proença abunda no dever ser — e assim fez «pensamento» político. Tendemos hoje para analisar apenas o que julgamos ser — mas não chega. Por isso podemos hoje ler Proença.

L. A. P.

2

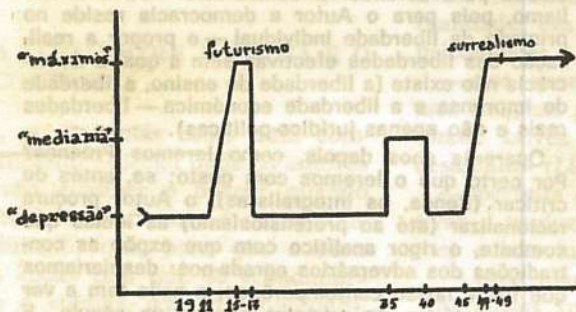
A ARTE E A SOCIEDADE PORTUGUESA NO SÉCULO XX, de José Augusto França, 109 páginas., Col. Horizonte, n.º 14, Livros Horizonte.

Este livro começa por ser o resumo actualizado até 1970 de uma tese apresentada em 1963 na 6.ª secção (Ciências Sociais) da École Pratique des Hautes Études, de Paris, e realizada sob a direcção de Pierre Francastel.

Depois, apresenta-se dividido em cinco partes, que seriam outros tantos períodos da arte portuguesa contemporânea: de 1911 (exposição de «arte livre») a 1918 (morte de Amadeo Souza-Cardoso e Santa-Rita), de 1918 a 1935 (criação do S. P. N., antecessor do S. N. I. e da actual S. E. I. T.), de 1935 a 1945 (vitória dos aliados), de 1945 a 1960 (mutações no seio da sociedade portuguesa) e de 1960 a 1970.

Com esta periodização segue um enunciado sumário das gerações que fizeram os períodos e, sobretudo, a colocação de duas hipóteses que, demonstradas, se transformam em teses: uma, sobre a actualização da arte portuguesa perante as correntes de vanguarda europeias (em que o Autor conclui que viveríamos um tempo diferente do europeu, mas que as diferenças diminuiriam a partir dos anos cinquenta); outra sobre as relações entre a evolução da arte e a da sociedade portuguesa.

A respeito deste último ponto, o Autor propõe um gráfico (que a seguir executamos) e diz que «os dois períodos de depressão correspondem a decadências de sistemas institucionais», em 1918-35 e em 1940-45, e que «a decadência social acorda-se, portanto, à decadência artística». E diz também que «a sociedade se enriquece artisticamente em momentos de crise aguda».



Sem discutir a eventual ambiguidade na terminologia (crise aguda, decadência de sistemas institucionais), tomando por boa a caracterização social que o Autor opera, considerando certos os seus máximos, médios e depressões da criação artística (em ordenadas), parece que o critério falha: pois por certo não houve crise aguda quando Amadeo produziu, nem a houve nos anos cinquenta em que existe, para o Autor, um enriquecimento artístico.

E falha, ao que nos parece, porque o Autor não distingue uma sociologia da criação (ou da produção) artística duma sociologia da difusão das obras culturais e porque, a propósito daquela primeira, não considera os «time lags» entre os factos sociais «stricto sensu» e a produção de obras culturais: se, para analisar a política de encomendas do S. P. N. não nos interessar muito aqueles «desfasamentos cronológicos», eles já serão um elemento essencial da análise — caso queiramos evitar um mecanicismo modernizado — logo que se estudem fenómenos de produção cultural não submetidos a uma programação encomendada. Noutra perspectiva, diga-se que a análise de outras artes (que não as plásticas) seria sempre necessária para fundamentar as conclusões que o Autor pretende alcançar.

Outros pontos merecem algum destaque neste livro: a periodização é duvidosa (o próprio Autor diz que em 1951 começa um novo período) e as referências às gerações são confusas, pois que elas não são exaustivamente nomeadas nem é claro qual o critério que as define.

A massificação dos produtores de arte depois de 1945 não tem o relevo que parece merecer. Em contrapartida há uma sobrevalorização não justificada do surrealismo (cf. p. 101) e a omissão do nome do Autor como criador dentro desse movimento.

Aliás, esta sobrevalorização do surrealismo insere-se num certo descaramento com que o Autor promove a posteriori as actividades a que esteve mais directamente ligado (a II exposição Gulbenkian, o encontro de críticos de arte, por exemplo).

Este facto, junto com um estilo por demais elíptico e frequentemente pedante — o «problema ultramarino» é «equivoco», o 28 de Maio é «algo

(Continua na pág. 11)

«FALTA POR AQUI UMA GRANDE RAZÃO»

espírito do texto» é ambíguo, e, talvez mais, inutilmente confuso. Pois que não há «espírito» fora do corpo da letra. Pois que o sentido não se esconde sob a letra, em profundidades indistintas, misteriosas e míticas. O sentido produz-se através do trabalho sobre as palavras. E é esse trabalho, então, que se trata de reproduzir, literalmente, de reescrever. É claro que aqui literal não significa mecânico, mas reproduzir por uma metáfora o que o não era, não é sinal de liberdade, é sinal de que se faz um texto sem qualquer relação com aquele que, assim, serve apenas de pretexto.

Haverá, pois, uma decisão inicial a tomar quando se vai «traduzir». Há possibilidade de escolha, mas consoante for a decisão, assim será ou não tradução o que se vai fazer. O que não pode haver é oscilação entre decisões diferentes consoante os momentos do trabalho. Ou será uma tradução, ou uma glosa, ou uma versão.

Em relação ao conjunto do seu trabalho, poder-se-á talvez dizer que Cesariny optou (excepto em três poemas de «L'Alchimie du verbe») por uma tradução «literal», ou seja, por uma tradução em que a liberdade se «obriga». E fez bem. Mas. Mas essa decisão nem sempre é mantida (o título «Uma cerveja no inferno» já o indica). Os «desvios» são inúmeros sem no entanto transformarem num outro o propósito global de «literalidade», criando, portanto, uma incoerência processual. Não quer isto dizer, acentue-se de novo, que devesse traduzir mecanicamente «palavra por palavra» (até porque isso é a impossibilidade pura); mas que, tomada uma decisão de literalidade, se mantivesse uma coerência, e se ficasse obrigado à correspondência ou adequação das palavras, sintagmas, frases, e dos seus «valores» semânticos e estilísticos. Ora é isto que muitas vezes não acontece. Para lá do «desvio» inevitável e que decorre da diferença de «espaços» linguísticos, havia que manter o propósito «inicial» de não alteração.

Nalguns casos, — a) — não se vislumbra sequer a pertinência do «desvio» em relação à palavra ou palavras que se poderiam utilizar. Noutros, — b) — há uma intenção claramente legível na versão portuguesa pela qual se optou; ou melhor, o funcionamento desse texto revela um valor estilístico marcadamente diferente do texto francês. Trata-se de um desvio onde uma certa intencionalidade se lê. Em a) encontramos muitas vezes um nítido empobrecimento, para além do que seria axiomáticamente inevitável. Em b) encontramos esse mesmo empobrecimento, mas mais significativamente (revelando mais claramente essa intencionalidade), um pretenso «enriquecimento». Surge, então, uma vontade de «melhorar», de «aprofundar», de «radicalizar» o texto de Rimbaud. Trata-se da intenção de fazer Rimbaud representar melhor o papel que se lhe quer fazer representar. Na maior parte dos casos trata-se de «aumentar» ou sublinhar a audácia das imagens do original, de fazer com que Rimbaud seja mais «surrealista». Noutros casos a manifestação coincide com a muito nítida justaposição de uma «interpretação» do texto. Se isto poderia representar uma vontade de sublinhar o lugar histórico da poesia de Rimbaud, em função de uma certa leitura, acaba por ser uma deformação, um «pastiche», um folclore (ausência de «razão») semelhante àquele a que nos referimos em I.

Se a tradução de «O saisons, ô châteaux!» se pode dizer que resulta (e não é pelas razões «eruditamente» ditas em nota), o mesmo já não acontece com o título «Uma cerveja no inferno» («Une saison en enfer»). Mesmo aceitando o que se diz em nota para a tradução

de «saison» no poema «O saisons, ô châteaux», haverá a dizer que a tradução do título não funciona de maneira nenhuma, e que o sentido do texto francês é irremediavelmente «alterado», por um disparatado folclore biografista (e voltamos ao que se disse em I). Aliás, saliente-se que em 1960 (em livro publicado noutra editora), Cesariny, embora traduzindo já «Esta cerveja, esta rua», ainda não descobrira a «necessidade» de traduzir «Uma cerveja no inferno». Por que razão o faz agora?

Em relação aos poemas traduzidos por «paranóia fonética» (como amavelmente nos é dito em nota), há que referir ser uma designação «excessiva» e inadequada em relação ao que de facto é feito (jogos, cuja pertinência ou «razão» se não vislumbra, com o som de algumas palavras). Como versões muito livres, revelam por vezes a reconhecida agilidade verbal de Cesariny, mas quebram fortemente a coerência referida, até porque alteram muito nitidamente as relações de sentido dos poemas de Rimbaud, em relação aos quais funcionam, por vezes, muito deficientemente.

Apresentem-se agora alguns (de entre muitos outros possíveis) exemplos dos desvios de que se falou, apresentando em b) sobretudo os casos de pretenso «enriquecimento».

a) — «ácido sabor» (p. 32) por «saveur forcénée»;

— «Numa incursão magnífica, assistido por todo o Oriente» (p. 35) por «Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier»;

— «Num tronco arrastado pelas inundações do mês precedente para um sítio bastante alto...» por «Dans une flache laissée par l'inondation à un sentier assez haut...»;

— «é feita de aço artístico» (p. 55) por «est une armature d'acier artistique»;

— «rendas» (p. 59) por «des taillis de dentelle»;

— «estava a deusa» (p. 61) por «j'ai reconnu la déesse»;

— «batem à» (p. 22) por «se jettent à»;

— «Foi pelo coração que recebi o indulto:» (p. 114) por «J'ai reçu au cœur le coup de grâce»;

b) — «... o menino girou os braços arrebatando os cataventos...» (p. 14) por «...l'enfant tourne ses bras, compris des girouettes...»;

— «e as élogos saloios grunhindo ao vergel» (p. 15) por «et les élogues en sabots grognant dans le vergel»;

— «o pequenino servo prolongando a álea» (p. 22) por «le petit valet suivant l'allée»;

— «os nervos vão já pôr-se à cata» (p. 81) por «les nerfs vont vite chasser»;

— «mas perfarás este trabalho» (p. 82) por «mais tu te mettras au travail»;

— «aves misteriosas» (p. 85) por «des oiseaux des mystères»;

— «o infortúnio foi o meu vero deus» (p. 105) por «le malheur a été mon dieu»;

— «para neste horizonte e no cristianismo o fio da minha memória» (p. 109) por «je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme»;

— «oh! a ciência! cose roupa velha» (p. 109) por «oh la science! on a tout repris»;

— «viver à míngua, de excesso, já não é comigo» (p. 115) por «l'ennui n'est plus mon amour»;

— «queimou-se-me de vez a futilaria toda» (p. 116) por «les goûts frivoles m'ont quitté»;

— «estou prenha» (p. 123) por «je suis impure»;

— «imaginar o inferno é ser inferno» (p. 118) por «je me crois en enfer, donc j'y suis»;

— «viscosa e insípida» (p. 127) por «terne et lâche»;

— «que casal ventoso!» (p. 130) por «drôle de ménage!».

MANUEL GUSMÃO

TRÊS CRÍTICAS

Todos os dias se faz, todos os dias se lê crítica de cinema. Nesses milhares de letras que continuamente vamos digerindo, muitas ideias por discutir: uma instituição. A crítica de cinema tem sido assim, porque é assim. Porque «O PASSADO E O PRESENTE» mereceu críticas mais atentas (ou, pelo menos, mais longas) do que a grande maioria dos filmes estreados por esta Lisboa, e porque parece importante abrir (pôr em aberto) os problemas reais (materiais) da crítica cinematográfica, são três delas que me parece importante ver.

A) Assim, a 26 de Fevereiro, Afonso Cautela publica, na rubrica **Cinema de A Capital** um longo texto (1/2 página) em que se debruça sobre:

a) A importância dos mordomos no passado;

b) o facto de isto ser uma escolha do crítico («Para provar o que no filme de Manuel de Oliveira é uma recriação em linguagem visual da peça prévia»);

c) o segundo plano do filme; que o crítico diz tratar-se de um plano que foi visto pela criada e que por isso «compreendemos então». (Neste parágrafo o crítico refere-se a «Marta», personagem que não existe no filme mas que tudo leva a supor tratar-se de «Vanda»);

d) o facto de Manuel de Oliveira ter dado a palavra à criada;

e) o facto de isto ser «cinema e o resto antigas»;

f) o facto de Manuel de Oliveira ser «o nosso cineasta universal de raiz portuguesa» (e de ter recuperado «um dramaturgo completamente olvidado»);

g) o facto de «a raiz portuguesa de «O Passado e o Presente» consistir na glosa de um mote que se considera muito luso, muito nosso: a saudade» (Seguem-se considerações sobre a saudade);

h) a importância da saudade na «super-estrutura ideológica» da história portuguesa; o facto de Oliveira ter incidido as suas «baterias» e outras coisas sobre a saudade; alguns signos que afirma serem explorados «em grandes-planos em travelingues baléticos de envolvente fôlego»;

i) uma prova real da «modernidade estilística» em que «a fundo mergulha» o autor; outras provas;

j) outras afirmações da modernidade do génio de Oliveira: a ironia e a «resolução brechtiana da proposta»;

k) a importância fundamental deste último ponto;

l) a importância do humor negro; a interpretação da veneração de Vanda pelos maridos; a importância de Vicente Sanches;

m) Vicente Sanches e Brecht; a má qualidade do título «O Passado e o Presente»; outros títulos melhores;

n) a saudade, Lefebvre, Vicente Sanches e Manuel de Oliveira;

o) Vanda, a morte, os «mortos-vivos que aí vemos»;

p) o valor do filme: «elogio daquilo que está vivo»;

q) a importância da ironia sobre a morte;

r) a importância da visão do filme (convite exortativo).

B) No dia 3 de Março, Lauro António dedica uma página e meia do **Diário de Lisboa** para falar de:

a) A obra de Manuel de Oliveira;

b) a Cooperativa de Cinema; a peça de Vicente Sanches; a má qualidade dos actores portugueses; e o filme (que considera «obra pessoal»);

c) a intriga; autores afins (Rohmer e Buñuel); a história; a moral da história («Só em liberdade nos cumprimos a nós mesmos. Esta a lição de «O Passado e o Presente»);

d) Os meios que Manuel de Oliveira tem contra a hipocrisia:

— põe a claro o artificialismo;

— assume o lado melodramático;

— assume o pretensiosismo e a retórica dos diálogos;

— assume a ênfase dos actores.

Ou seja: transforma «o melodrama em ópera cómica». Porque assim a ironia funciona como um «bisturi que penetra na carne de meia dúzia de títeres»;

e) a ironia (que, como as ruas de Lisboa, «nasce no enfatuado das falas e prolonga-se pelo movimento irreverente de uma câmara pouco dada ao imobilismo»);

f) alguns exemplos de manifestações do génio;

g) o trabalho do operador, do som (advertências gerais), dos actores;

h) a necessidade de falar deste filme e a necessidade de ver este filme (convite exortativo).

C) A 8 de Março, no suplemento **Literatura & Arte de A Capital**, é

tagmáticos das histórias» seguido da análise das «relações paradigmáticas entre os três casos em questão»;

e) outros pontos;

f) a importância dos criados («De um ponto de visto técnico eles constituem os elementos do mecanismo cénico que põem as personagens em movimento introduzindo-as e controlando-as»);

g) «esquemas muito conhecidos»;

h) os cinco elementos que, «portanto» reúnem numa só ficção as três histórias;

i) dois méritos; a agilidade da câmara e a multiplicação dos pontos de vista;

j) a existência de «uma estrutura de envolvimento que alguns raccords acentuam com um rigor exemplar»;

k) a pluralidade de perspectivas; os planos subjectivos; meditação: há assim «um espaço filmico que surge com uma conotação libertina e ateológica»;

l) a diferença de tratamento de Vicente Sanches e de Manuel de Oliveira: um processo de des-dramatização;

m) a definição da arte de Oliveira: «A arte de Manuel de Oliveira consiste, acima de tudo, em descentrar cada



Eduardo Prado Coelho quem se pronuncia: e o seu texto ocupa uma página menos um poema. Fala-se aqui de:

a) o momento excepcional do cinema português;

b) a distância do texto ao filme («A peça deixa-nos perplexos e parcialmente decepcionados» / «O filme convence-nos plenamente»). (Segue-se uma análise da peça). A passagem para o cinema: Manuel de Oliveira «teve de criar um espaço, um ritmo e uma linguagem. Isto é, teve de produzir a narrativa que as ideias base de Vicente Sanches sugeriam.»

c) a ficção como reflexão;

d) a história (análise da história, ou melhor: análise dos «percursos sin-

plano ou cada sequência segundo um processo metonímico extremamente elaborado»; descrição do processo metonímico; conclusão: «daí que o espectador deva perseguir a leitura das imagens entrando inevitavelmente na sua dança e alegria»;

n) quatro ou cinco recordações («Recorde-se... Lembre-se... Ou...»);

o) conclusão: «O Passado e o Presente é seguramente uma obra-prima do cinema português.»

PALAVRAS DIFÍCEIS

Antes de qualquer trabalho sobre estes três textos que em muitos pontos coincidem, seria necessário sublinhar as expressões que, ou por um

emprego incorrecto, ou por uma má escrita, ou apenas pela simples ausência de qualquer explicação me parecem incompreensíveis. Assim:

A. Em Afonso Cautela, que quer dizer:

a) «Ao recuperar um dramaturgo completamente olvidado o autor de «Aniki-Bobo» devolveu, de bandeja e uma assentada ao património português dois dos seus mais preciosos valores». Quais dois? Que valores?

b) «mobiliza todos os signos visuais que a saudade pode assumir» e a sua justificação: «porque é um cineasta e não um literato?»

c) «signos explorados em grandes planos, em travelingues?»

d) «travelingues baléticos»?

e) «a modernidade estilística em que a fundo mergulha o nosso primeiro homem de cinema»? Mergulha?

g) «a resolução brechtiana da proposta»? Que resolução? Que proposta?

h) «uma obra-prima de superação dialéctica da matéria que narra»? Narra-se matéria? e narra-se no teatro de Vicente Sanches? Não é o teatro «dramático» em oposição ao romance que é «narrativo»?

B. Em Lauro António, que quer dizer:

a) «joga-se a peça de Vicente Sanches num naturalismo seródio»? Refere-se o crítico ao envelhecimento das teorias de Strindberg e Zola? Estaremos nós na peça de Vicente Sanches perante a análise de um caso cientificamente descrito como se propunha o naturalismo? Estaremos perante um caso? E como se fala de «naturalismo» se duas linhas abaixo se fala de «comédia palaciana»? Ou se se fala a seguir do lado melodramático da intriga (que se entende por melodramático? «Operático»? Ou qualquer coisa a ver com o drama ultra-romântico? Este não, dado que se fala atrás de naturalismo e ao lado da comédia; aquela também não porque duas linhas abaixo — apaixonantes as evoluções semânticas — se fala de uma passagem do «melodrama à ópera cómica»). Em que ficamos com tantas épocas misturadas neste simples manusear de palavras a que ainda se junta uma comparação entre esta comédia palaciana e o amor de perdição debitado por amadores? Em que ficamos?

b) uma «ironia que nasce no enfatuado das falas e se prolonga pelo movimento irreverente de uma câmara». Que quer isto dizer? Ou não «nascerá» a ironia no movimento irreverente e se prolonga no enfatuado, o que quer portanto dizer que não nasce nem aí nem na serra de Guadarrama?

C. E em Eduardo Prado Coelho, que quer dizer:

a) «ter de criar um espaço, um ritmo e uma linguagem, isto é, ter de produzir a narração»? Será produzir a narração, como o emprego de «isto é» o faz supor, igual a criar um espaço, um ritmo e uma linguagem? E que é criar essas três coisas? Como é que se faz? E sobretudo: qual espaço? qual ritmo? qual linguagem?

b) «A criação deste universo duplo, com a absoluta separação entre padrões e criados confere ao filme (o que é conferir ao filme?) um tom de comédia tradicional dentro de esquemas muito conhecidos (quais?). A restituição dessa tradição (qual restituição?) vai atribuir à obra (atribuir?) uma leveza e uma vivacidade que tem uma data e um estilo (qual? quais?). A música não é indiferente (como é

que é ser diferente?) ao processo. A casa, com o seu traçado aristocratizante (porquê aristocratizante e não aristocrático?) (...) funciona (como?) no mesmo (qual?) registo (que é?)»

c) «o ponto em que o filme atinge o seu máximo de liberdade e movimentação (o que é?), materialidade e sentido (o que é?)»

d) «uma conotação libertina e ateuológica?»

e) «O discurso fílmico abre-se num só gesto?»

f) «uma estrutura de envolvimento que alguns raccords acentuam (então os raccords acentuam? E quais?) com um rigor (que é?) exemplar (que é?)»

UM ERRO DE FACTO

Mas se tudo isto se não percebe, há ainda todo o resto. O que se percebe. E um dos factos mais engraçados de que me lembro na crítica de cinema portuguesa.

É o caso do segundo plano do filme. A câmara mostra Vanda sentada a uma escrivaninha, escrevendo um bilhete. A certa altura Vanda olha para a esquerda da câmara e chama alguém. Pouco depois a câmara roda para a direita e surge a criada que se vem colocar mais ou menos na posição 1 da câmara. Porque Afonso Cautela não viu o olhar de Vanda (a quem aliás chama Marta), o plano pareceu-lhe «subjectivo»: «vemos Marta que, à sua escrivaninha, manuscreeve nervosamente qualquer coisa. Alguns minutos de um silêncio em ligeiro «contre-plongée», silêncio ligeiramente enervante por demorado. Gratuito, estamos nós a pique de pensar. Tempo demais, resmungaremos. Um «travelling» circunda Marta, detém-se atrás desta e em frente ao ponto onde há pouco estava a câmara. Compreendemos então: no lugar desta vemos a criada, fardada, que aguarda em silêncio (em sentido) as ordens de sua dona e senhora.»

Semanas depois, e não tendo visto o olhar de Vanda, Eduardo Prado Coelho afirma que «desde a sequência em pré-genérico, em que a imagem inicial de Vanda corresponde ao ponto de vista da criada, há ao longo de todo

o filme um grande número de planos «subjectivos».

O que é interessante notar será:

a) a transmissão da ideia;

b) a fascinação que uma ideia engraçada pode exercer num crítico fazendo-o esquecer a própria materialidade da coisa de que fala: e o facto é que, na primeira posição da câmara Vanda define muito claramente o espaço onde se encontra a criada: à esquerda e não no local da câmara como seria necessário para que o plano fosse subjectivo e para que ambos os críticos tivessem «acertado»;

c) a importância que este facto imaginado por Afonso Cautela e Eduardo Prado Coelho tem nas afirmações que estão a fazer: «Se mais nenhuns exemplos houvesse (e há) a garantir a qualidade de linguagem e o génio cinematográfico de Manuel de Oliveira, bastar-me-iam os seus terríveis mordomos. Que não têm voz nem talvez ouvidos: mas têm olhos, vorazes olhos para tudo». (Afonso Cautela).

«A multiplicação de perspectivas no filme tem efeitos curiosos: não há uma subjectividade privilegiada, mas uma circulação incessante de olhares que anulam qualquer centro ou onisciência; cada olhar parece sempre poder ser olhado por outro olhar, num mecanismo de espelhos que o cenário aponta e prolonga.» (Eduardo Prado Coelho).

Sobre um vazio, portanto, sobre um conhecimento mediocre do objecto, com uma linguagem imprecisa e não justificada.

UMA EXPLICAÇÃO QUE FOGE SEMPRE

E talvez por isso mesmo, as explicações desaparecem geralmente. Assim, Afonso Cautela fala de uma «resolução brechtiana da proposta». A seguir afirma que será este «o ponto-chave para compreender o que há no filme de mais valioso: o que há de simultaneamente português e universal, tradicional e futurizante, historicista e prospectivo, de cómico e de trágico». Perante a dificuldade de precisar a afirmação anterior, o crítico recorre a uma chusma de conceitos

opostos que afirmam inegavelmente a importância da «descoberta»: mas como eu, muitos leitores devem ignorar o que seja, em «O Passado e o Presente» essa tão fulcral «resolução brechtiana». Aliás: não será também esta explicação primeira um recurso desesperado a um nome perante o qual se julga inútil desfibrar as «denotações»?

Assim, Lauro António recorre a justificações deste género: afirma tratar-se de «Saborear o ridículo de tudo aquilo (que não está ali por acaso, mas sim premeditadamente)». E perante este argumento nada a fazer: mas seria saber se era por acaso ou premeditadamente que interessava? Ou não estava a afirmação a pedir uma outra justificação: saborear, como? o ridículo, qual?

Assim, Eduardo Prado Coelho, perante a dificuldade de explicitar o que será «um trabalho surpreendente e admirável» (mas qual foi então o trabalho?), incapaz de precisar o «projecto metonímico de arte de Oliveira» — o que diz, «sempre que os elementos que constituem um plano começam a convergir em determinado sentido surge um elemento inesperado que desvia a cena em sentido diferente» é francamente insuficiente para caracterizar a «arte» de Oliveira dado que caracteriza dois mil anos de teatro e pelos menos 60 anos de cinema — tira apressadamente uma conclusão: «Daí que o espectador deve perseguir a leitura das imagens (daí: donde? perseguir: o que é? a leitura: o que é?) entrando — inevitavelmente (eis o advérbio de autoridade) — na sua dança (qual?) e alegria (qual?)».

E O CINEMA, ONDE ESTÁ?

E o problema volta a pôr-se quando os críticos falam do que se vê. Vejamos Lauro António:

«Verdadeiramente genial é toda a sequência final, passada numa igreja, com a Marcha Nupcial por pano de fundo. «O que ele uniu o homem não pode separar... o vosso amor e a vossa fidelidade...» Vanda e Ricardo procuram um lugar para se integrarem nesta ordem estabelecida. Superiormente.»

Genial e verdadeiramente, é o que se percebe. E a «moral».

Ou Eduardo Prado Coelho:

«Recorde-se a sequência da ida de Firmino ao quarto de Vanda: o tom inicial é erótico, pela presença abandonada do corpo de Vanda; mas as manobras de aproximação de Firmino são travadas por um olhar furtivo de Vanda que as espreita; a faca de papel que Firmino empunha, ameaçando-nos com um crime possível, abre a hipótese trágica que um novo olhar de Vanda, frio e irónico, apaga em absoluto.»

De que se fala? Da sequência — ou daquilo que se passa dentro dos planos, daquilo que se passa no plateau se cortarmos a câmara?

E O CINEMA, ONDE ESTÁ?

E assim se fala de cinema. Dos raccords diz-se que «acentuam» qualquer coisa «com um rigor exemplar». Dos travellingues diz-se que são «balísticos», da câmara diz-se que «se envolve», do cinema diz-se que «sublinha, atenua, acentua, confere, atribui, que tem «um ritmo, (adjectivo? alucinante, lento, prodigioso, sei lá), uma linguagem (adjectivo? rigorosa, precisa), um espaço (fílmico)».

Trata-se sempre de uma história que os críticos percebem ou não e de que falam. E na semana seguinte reparam que se esqueceram de falar da «beleza das formas».

E foi do cinema que se falou?

Foi da dificuldade de colocar uma câmara (e há dias em que cinco centímetros para aqui, cinco para ali são a razão da vida), foi da dificuldade de colar um plano (idem), foi da dificuldade de acertar uma palavra (idem)? Isto é: foi do filme que foi feito e de que nem sequer dois dos críticos se lembram de conferir a existência do segundo plano? Ou foi de si próprios, alunos complexos com testes de Rorschach?

Um pergunta ainda: para que serviu fazer estas críticas? A quem aproveitou? Ao leitor? Ao autor? Ao crítico?

JORGE SILVA MELO

cartas

A propósito da mesa redonda sobre «Ensino da Literatura» publicada no n.º 6 de «Crítica» recebemos a seguinte carta de Manuel da Costa Leite, que transcrevemos por nela se levantarem alguns problemas que nos parecem de interesse:

«Na parte final («Ensinar Literatura: Para quê?») algo suscitou o meu desejo de resposta; já que, eu, vivendo numa mediotopia de leitura, dialogava como fosse a 5.ª pessoa da mesa.

A opinião discordante (melhor: de esclarecimento ou complementaridade) é relativa à pergunta de E. D. «Porquê a literatura?» e ao retorno imediatamente posterior ao mesmo conjunto problemático «Como se faz essa passagem?» (referindo-se à aplicação da técnica de conhecimento ministrada pelo ensino da literatura, aos restantes conhecimentos da totalidade do real).

Vejo que neste campo de ideias, se pode colocar paralelamente à técnica da linguagem especificamente literária, a técnica de um outro tipo de linguagem: a matemática, por exemplo. E deste modo me parece muito oportuna a pergunta de E. D. — quanto ao porquê da literatura.

Estas ideias parecem concorrer para a conclusão da existência de uma metodologia, que poderá ser literária, como matemática, e que será a convergência de metodologias de que fala M. G. Sobre isto ainda ficaria que o ensino da literatura talvez fosse o aplicar da metodologia à especificidade do caso Literatura, e não o contrário.

Porém, o conhecimento adquirido através do ensino da literatura, que pode ser a aplicação da metodologia genérica pré-conhecida ou a sua desco-

berta por generalização, é um concorrente mais para a interpretação da totalidade do real referida.

Outra coisa importante que me chamou a atenção foi uma afirmação de O. M. (na sua penúltima intervenção): «Suponho que se não tivesse direito a ela não tinha a possibilidade de o atingir».

Parece-me que fazer corresponder «ter direito a» a «ter possibilidades de alcançar» é criar uma relação de equivalência que não creio existir.

É uma expressão que me surge como ambígua, já que não longe dela se pode ver contida uma conclusão metafísica; a menos que O. M. pretendesse dizer que a única limitação do «direito a» era a própria possibilidade em atingi-la.

Estes os pontos discordantes. Quanto ao resto do texto, e o decorrer das opiniões, surgiram-me como geralmente certas.

Com amizade, cumprimentos

a) Manuel da Costa Leite»

Também referente ao n.º 6, recebemos, com pedido de publicação, a propósito da crítica ao espectáculo «A Casa de de Bernarda Alba», uma carta aberta do seu encenador Angel Facio:

CRÍTICA DA CRÍTICA CARTA ABERTA AO EX.º SENHOR J. S. M.

Ex.º Senhor:

Tenho sobre a minha mesa um exemplar do número 6 da Revista «Crítica» em que, além de outras divagações, se digna V. Ex.º fazer certas considerações sobre o espectáculo que, devo confessá-lo humildemente, tive a ousadia de apresentar há algumas semanas no Teatro Capitólio de Lisboa: «A Casa de Bernarda Alba».

Antes de mais nada os meus agradecimentos. Que tão insigne personalidade das letras portuguesas, nada menos que J. S. M., desça a tais por-

menores é algo que não se pode deixar de ter em conta. O seu imponderável juízo, pleno de agudeza e de razões contundentes, indicará o rumo, será a bússola inapreciável que orientará os meus trabalhos posteriores. Uma vez mais obrigado, mestre!

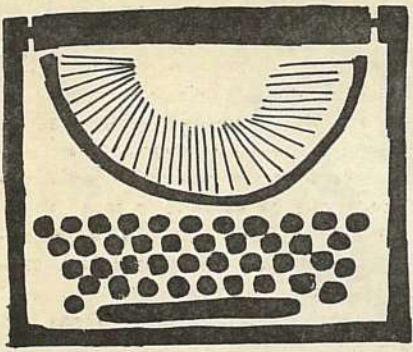
Um elementar sentido cartesiano, certo desassossego recôndito me obriga, sem embargo, a propor-lhe uma série de perguntas com a certeza absoluta de que V. Ex.º saberá e quererá responder-me. Nessas esperanças lhe escrevo estas linhas.

Para fazer o espectáculo lancei mão de uma ideia, de uma única ideia que, articulada em dois conceitos — aqui esqueceu-se V. Ex.º de falar da dialéctica —, torturou o resignado público durante duas horas consecutivas. E para desenvolvê-la, melhor dizendo, para não a desenvolver — não é assim senhor J. S. M.! — servi-me de «algumas coisas» próprias dum «stripper» de Pigalle. Evidente.

PRIMEIRA PERGUNTA:

Já viu V. Ex.º algum strip em Pigalle, ou apenas os conhece por referência? Eu, que nunca entrei num cabaré parisiense — quem é pobre quando vai a Paris gasta os seus tostões para ver teatro — tenho tido o cuidado de informar-me recorrendo a alguns amigos mais afortunados. E veja lá que nenhum, absolutamente nenhum, pôde confirmar-me que nos referidos locais de perdição, se utilizem outros adereços que não sejam os consabidos li-gueiros, as sedas «made in Ceylon», os saltos de 15 cm, as meias rendadas pretas, as cuéquinhas na sua mínima expressão, isso sim, carne, carne por inteiro. Graças a Deus! Claro que ao senhor J. S. M., que é um finório, não lhe escapa uma. Pois é evidente que os meus amigos poderão pôr-se do meu lado, ou também não estarem suficientemente familiarizados com o Strip-Tease de Pigalle... Não há fuga possível. Abrindo os olhos à

(Continua na pág. 12)



entrevista com jorge peixinho

I — UM PANORAMA DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

C.— Dado o reduzido contacto que existe em Portugal, mesmo entre o público virtualmente interessado, com a música de um modo geral e em particular com a música contemporânea, justificar-se-ia que começassem por nos dar uma ideia do que é a música hoje. Por exemplo, não terá voltado a haver nos últimos anos uma maior utilização dos instrumentos tradicionais e da voz humana do que nos primeiros tempos da música concreta e electrónica?

J. P.— Convém começar por distinguir entre música electrónica e música concreta. A música electrónica estava muito mais ligada a todo o movimento serial, era um sector especial dessa corrente, situava-se dentro das coordenadas estéticas da herança da escola vienesa, em primeiro lugar de Webern. De modo que o que aconteceu foi que a música electrónica, porque tinha uma muito maior riqueza de perspectivas do ponto de vista estético e portanto uma visão do mundo musical, do mundo sonoro, muito mais ampla, muito mais aberta, englobou, logo desde os primeiros anos, os fenómenos sonoros previamente existentes (sons vocais e instrumentais, ruídos vários), estreitamente assimilados aos sons electrónicos puros. Portanto, pode-se dizer que a música electrónica «pura», baseada exclusivamente nos sons electrónicos, viveu uma fase relativamente curta. O primeiro estúdio de música electrónica constituiu-se em Colónia em 1953 e já em 55-56 Stockhausen realiza o *Gesang der Junglinge*, em que utiliza uma voz de criança juntamente com sons electrónicos. Logo a seguir, em 1958, no Estúdio de Fonologia de Milão, Luciano Berio compõe o *Omaggio a Joyce*, abrindo caminho aquilo que hoje se pode considerar quase como uma nova cor-

rente, a música electro-acústica. Hoje em dia, já não há propriamente uma dicotomia entre música electrónica e música instrumental, na medida em que existe uma espécie de síntese a que se convencionou chamar exactamente a música electro-acústica, com predominância electrónica ou com predominância instrumental conforme os casos, mas tendo em vista unicamente o alargamento do mundo sonoro. Portanto, concretizando: houve realmente no início duas escolas da chamada música experimental não instrumental, sintética, que teve como principais centros Paris (música concreta) e Colónia (música electrónica) a qual começou depois a irradiar por vários países...

C.— A música concreta seria uma música mais programática...

J. P.— Sim. Não é por acaso que eles utilizaram logo uma música ligada aos meios de comunicação, por exemplo ao rádio, e também ao bailado; não é por acaso que, por exemplo, Maurice Béjart trabalhou durante os primeiros anos da música concreta directamente com o Pierre Henry e o Pierre Schaeffer. A música electrónica, a escola electrónica, teve em Colónia dois compositores que constituíram o núcleo desse movimento, Wolfgang Eimert e Stockhausen, a que se juntaram imediatamente outros, entre os quais Gottfried Michael Koenig. Ora a música electrónica inscrevia-se, como já disse, directamente num movimento musical saído do pós-guerra, o movimento musical serialista, se quisermos utilizar essa designação, enfim de descendência pós-weberniana; portanto a música electrónica seria a última consequência de uma determinada tendência serial ultra-determinista, portanto com um muito maior vigor estético e uma muito maior universalidade do que a música

concreta — e uma universalidade não só pelas suas propostas de ordem técnica e estética, muito mais ricas que as possibilidades da música concreta, mas também porque se situava dialécticamente em oposição a uma certa música tradicional, corroborando perfeitamente todas as conquistas que a música instrumental dessa época, a música instrumental serial, acabava de realizar. Quer dizer: dentro do esforço de pesquisa, a música electrónica constituía uma espécie de cúpula mais radical. Mas nunca houve aquilo que os primeiros detractores da música electrónica pretendiam combater, argumentando que se propugnava a extinção da música instrumental, que a breve tempo se pretendia terminar com a música instrumental, como uma coisa do passado, para se chegar a uma música perfeitamente sintética. De facto, em determinado momento, pareceu que poderia ter sido esse o caminho, se não houvesse a reintegração do intérprete e de todos os valores por assim dizer «humanos» inerentes à presença viva do intérprete. O executante passou a ser reintegrado de uma maneira mais humanista do que o intérprete tradicional, em que havia um dualismo sempre latente entre o fazedor de música e o grande virtuose, segundo a concepção romântica. Os virtuosos hoje continuam a existir mas não tanto como tal, como uma achega ao mito do virtuose, mas como uma possibilidade extrema da utilização do ser humano como recriador de uma obra musical. E nesse aspecto creio que justamente, voltando ao que disse há pouco, a música electrónica acabou por englobar todos os elementos da música concreta, acabou por alargar o seu universo antes circunscrito apenas ao âmbito electrónico, primeiro começando por integrar sons

não electrónicos, embora trabalhados electrónicamente, tais como os sons vocais, os sons instrumentais, e enfim todos os ruídos, todos os sons do mundo quotidiano que tinham sido já utilizados na música concreta, embora de uma maneira um pouco superficial.

«COMEÇOU A HAVER UMA MULTIPLICAÇÃO DAS PESQUISAS ELECTRONICAS

Até do ponto de vista geográfico houve essa universalidade: a partir de certo momento começou a haver uma multiplicação das pesquisas electrónicas por toda a Europa e E. U. A. e finalmente por todos os países tecnicamente mais avançados como é o caso do Japão. E na Europa, não só no Ocidente, mas também na Europa Oriental. Hoje em dia, pode-se dizer que se contam várias dezenas de estúdios electrónicos e mesmo em países pequenos como a Bélgica e a Holanda existem mais do que um estúdio electrónico. Só em Portugal é que não existe e nem sequer se fala no assunto...

C.— Mesmo em Espanha também existe, ou não?

J. P.— Em Espanha existe um pequeno estúdio já bastante bem equipado, que pertence ao Grupo Alea, em Madrid e creio que se está neste momento a organizar um segundo estúdio em Barcelona.

C.— Os lugares onde hoje se está a fazer a música do nosso tempo estão relacionados com o desenvolvimento técnico dos países, com o equipamento electrónico. Será impossível aparecer um grande compositor contemporâneo sem ter ao seu dispor uma quantidade de meios...

J. P.— Bom, tudo isso será na verdade quase uma condição *sine qua non*, pois creio que quanto maiores





- | | | | |
|---|---|---|---|
| <p>59 — 5 PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO</p> <p>— FASCINAÇÃO (soprano, flauta e clarinete)</p> <p>— ALBA (soprano, melo-soprano, coro feminino e 11 Instrumentos)</p> <p>59-60 — ...E JÁ QUE DE MINHAS QUEIXAS (soprano, trío de cordas e pequena orquestra)</p> | <p>60 — SOBREPOSIÇÕES (orquestra)</p> <p>— EPISÓDIOS (quarteto de cordas)</p> <p>— A CABEÇA DO GRIFO (soprano, bandolim e piano)</p> <p>— POLÍPTICO — 1960 (orquestra de câmara)</p> <p>61 — CONCERTO PARA SAXOFONE E ORQUESTRA</p> <p>— SUCESSÕES SIMÉTRICAS (plano)</p> | <p>— IMAGENS SONORAS (duas harpas)</p> <p>62 — ESTRELA (soprano ou barítono e piano)</p> <p>— COLLAGE (dois pianos)</p> <p>63 — DIAFONIA (harpa, celesta, cravo e piano, percussão e 12 cordas)</p> <p>64-68 — CROMOMORFOSE (12 Instrumentos)</p> | <p>64 — DOMINÓ (flauta em sol e 3 grupos de percussão)</p> <p>— SEQUÊNCIA (flauta em sol, celesta e percussão)</p> <p>65 — KINETOFONIAS (25 Instrumentos de cordas)</p> <p>66 — CORAÇÃO HABITADO (1.ª parte) — (melo-soprano, flauta, violoncelo e piano)</p> |
|---|---|---|---|

forem realmente os meios instrumentais, técnicos, que um compositor tem à sua disposição, tantas mais possibilidades terá de se revelar e de poder de facto desenvolver, digamos, a sua actividade e por isso podemos quase considerar como regra que quanto mais evoluído for o país, não só do ponto de vista técnico ou tecnológico, mas também do ponto de vista cultural, mais possibilidades haverá de constituir uma corrente musicalmente forte, musicalmente actuante no panorama musical contemporâneo. Por isso, na Alemanha haverá muito mais possibilidade de surgirem compositores representativos do momento actual do que em Portugal, como em Portugal haverá talvez mais possibilidades do que em certos países africanos...

C. — Portanto, dois dos grandes centros da música contemporânea serão seguramente a Alemanha e a França, não achas?

J. P. — Sim, embora a França atravessa neste momento um período de crise, ao mesmo tempo uma crise de decadência e uma crise de crescimento. Por exemplo, Boulez situa a sua actividade entre a Inglaterra e a América.

C. — E qual a situação da música concreta, neste momento?

J. P. — A música concreta esteve de certo modo sujeita à influência directa e quase exclusiva do Pierre Schaeffer que tinha construído, digamos assim, um sistema seu, baseado na manipulação de objectos musicais que ele tinha produzido sinteticamente, com base em sons ou ruídos preexistentes e devidamente catalogados, portanto preexistentes à própria criação de uma obra. Actualmente a música concreta sofreu um influxo extremamente poderoso da música electrónica e conseguiu de certo modo sair do seu *ghetto* e da sua posição de alternativa. Neste momento, pode-se dizer que há uma confluência da música concreta na música electrónica, que veio a absorver algumas das suas características de base. Por outro lado assistiu-se a um desenvolvimento interno da música concreta por via do Pierre Henry,

que entretanto teve uma cisão com o Pierre Schaeffer. O Pierre Henry saiu do grupo da Recherche e actualmente está a procurar uma espécie de continuidade da música electrónica bastante pessoal, mas um pouco afastada exactamente dos problemas mais candentes, mais significativos da música contemporânea.

«TEMOS QUE NOS ENTENDER SOBRE O CONCEITO DE RUÍDO»

C. — Voltando à questão da música concreta, parece-me que um dos seus aspectos mais característicos terá sido o aproveitamento do ruído.

J. P. — Sim, a música concreta foi de facto uma experiência radical da integração do ruído.

C. — E tenho impressão que também isso se atenuou um pouco nas experiências mais recentes, ou não?

J. P. — Não creio. Bom, temos de nos entender primeiro sobre o conceito do ruído. Para já, a figura que mais contribuiu para a emancipação do ruído foi Edgar Varèse, e depois a música concreta e a música electrónica, destruindo exactamente essa dicotomia tradicional entre o som dito musical, isto é, o produto de vibrações regulares e isócronas e o som «não musical», produto de vibrações não regulares. Ora, acontece que exactamente as pesquisas electro-acústicas e electrónicas vieram provar a arbitrariedade dessa divisão, divisão essa que tinha sido aceite secularmente por razões de ordem estética ou por razões de ordem puramente teórica. Mas, evidentemente, temos de nos entender exactamente sobre o que é o ruído. Há toda uma infinidade de ruídos, desde os mais caóticos, desde o extremo, que é o ruído branco, a soma total de todas as frequências, até aos ruídos «coloridos» e aos ruídos propriamente instrumentais, que já existiam mesmo na orquestra clássica, através dos instrumentos de percussão ou de efeitos de percussão nos instrumentos tradicionais. Basta ver que um *pizzicato* de violino é simultaneamente um som musical com uma

frequência determinada mas com um coeficiente de ruído extremamente importante. E depois, há os vários tipos de *pizzicato*; por exemplo o *pizzicato* bartokiano, com dois dedos fazendo bater a corda sobre o ponto, é um *pizzicato* com um muito maior coeficiente de ruído do que um *pizzicato* vulgar. Também um instrumento de percussão como um timbale tem um som determinado, que se pode afinar perfeitamente e controlar a afinação, e no entanto possui um coeficiente de ruído extremamente vasto que o aproxima de outros instrumentos da mesma espécie com som indeterminado, como os tambores e o bombo. Portanto, há toda uma variadíssima gama de ruídos, desde os instrumentais produzidos pelos instrumentos tradicionais, e toda uma tipologia de ruídos do mesmo tipo, produzidos por instrumentos não tradicionais inclusivamente utilizados hoje na percussão juntamente com instrumentos tradicionais (alguns mais aperfeiçoados, outros mais grosseiros, inclusivamente uma tábua de madeira, tudo que produza um som, um som audível) até, por exemplo, aos ruídos «naturais», o ruído do vento, o ruído do mar, ou o ruído de um motor, todos os ruídos de uma grande cidade, etc. E que no fundo são tudo formas de ruídos mais ou menos complexos. Mas nós sabemos que, por exemplo, electrónicamente consegue-se a partir do ruído branco, por filtragens sucessivas, chegar a um som tão puro quase como um som sinusoidal, aproximando as faixas de filtragem de frequência mais ou menos próximas. Em determinado momento, se eu estou a filtrar o ruído branco entre mil ciclos e mil e dois ciclos, passo a ter uma frequência perfeitamente determinada, um som musical com um pequeno batimento provocado pelas interferências de dois ciclos, embora a sua proveniência seja totalmente diferente do som proveniente das ondas sinusoidais. No caso da música contemporânea, acho que ultrapassou essa ruptura latente que existia entre o som musical e o ruído de uma maneira completa, tal como tem ultra-

passado todas as outras antinomias que eram produto, no fundo, de uma concepção dualista do mundo, como, por exemplo, a música tonal e a não tonal. Hoje em dia, atingiu-se a superação desta antinomia, transformando-se em realidade, numa realidade verdadeiramente nova, o sonho que Schönberg de certo modo acalentava nas últimas obras, embora dentro de um contexto histórico que ainda o não permitia. E é por isso que nas últimas obras de Schönberg se assiste a uma música estilisticamente híbrida, porque ele procura recuperar a tonalidade através de toda a sua experiência atonal e serial dodecafónica. O mundo sonoro contemporâneo está hoje liberto dos condicionamentos tradicionais da ordem tonal, e hoje em dia uma polarização tonal é tão perfeitamente integrável numa obra como um ruído extremamente complexo.

C. — Mas nas obras que ouvimos recentemente em Lisboa pareceram-nos que havia uma nítida predominância dos sons ditos musicais sobre os ruídos...

J. P. — Possivelmente nestas obras que agora ouvimos em Lisboa, houve pouca percentagem de ruídos, até porque eram obras prevalentemente instrumentais. No caso de *Mantra* de Stockhausen há distorções de som, provocadas pelos moduladores a par da junção de sons sinusoidais produzidos por geradores, mas a base sonora são os sons do piano, portanto com frequências determinadas. Nesta obra de Stockhausen o som determinado tem uma função predominante, enquanto noutras obras como *Telemusik*, por exemplo, existem além dos sons determinados — provenientes em particular de materiais musicais preexistentes (ele serve-se realmente de excertos de música oriental e de fragmentos de música de outros pontos do mundo) — todos os sons de manipulação electrónica em que existe uma larga escala de possibilidades entre o som puro e o ruído.

C. — Nestes concertos, nota-se uma extraordinária diferença entre as obras de Berio e, por exemplo, *Mantra* de Stockhausen.



- SITUAÇÕES 66 (flauta, clarinete, trompete, harpa e viola)
- 67 — NOMOS (orquestra)
- HARMÓNICOS (piano(s) e gravadores)
- SINCRONIA—OBJECTO (três gravadores)
- 68 — EURÍDICE REAMADA (coro misto, solistas vocais e grande orquestra)
- 66-69 — RECITATIVO III (harpa, flauta e percussão)
- 69 — ESTUDO I («MÉMOIRE D'UNE PRESENCE ABSENTE») (piano)
- 70 — CDE (clarinete, violino, violoncelo e piano)
- RECITATIVO II (soprano, melo-soprano, harpa e percussão)
- MÚSICA PARA «A POUSADA DAS CHAGAS» — filme de Paulo Rocha (harpa, violino, espíneto, piano, órgão e percussão)
- 71 — SUCESSÕES SIMÉTRICAS II (orquestra)
- RECIT (violoncelo)
- 68-72 — AS QUATRO ESTAÇÕES (trompete, violoncelo, harpa e piano)
- 70-72 — ESTUDO II (SOBRE «AS 4 ESTAÇÕES») (piano)
- 66-72 — RECITATIVO I (harpa)
- 72 — «MA FIN EST MON COMMENT» (flautas de bisel e cornamusa, harpa, viola e viola, piano e celesta e trombone)

Em preparação: VOIX para orquestra de câmara

«HOUE UM REFAZER DA MÚSICA A PARTIR DE MUITO POUCO»

J. P. — O que é muito interessante verificar é que após um período em que se partiu de um núcleo originário extremamente restrito, quer dizer, houve uma espécie de refazer da música a partir não do zero mas de realmente muito pouco, um despojamento extremamente rigoroso e extremamente limitado de toda uma tradição musical partindo quase exclusivamente de Webern com contribuições de outros compositores, uns mais próximos como Schönberg e Berg, outros mais afastados a vários níveis, Varèse, Debussy, Stravinsky, Bartók mesmo, e também compositores de origem americana como um Charles Ives e mesmo um John Cage que foi um compositor de uma geração anterior àquela em que se vieram a revelar os grandes compositores da nossa época, a geração a que pertencem um Stockhausen, um Boulez, um Berio, um Nono, um Xenakis, etc. John Cage tinha iniciado realmente nos Estados Unidos, ainda antes da última guerra, uma via extremamente pessoal e extremamente experimental, no sentido mais puro da palavra, e foi descoberto relativamente tarde na Europa, justamente no momento em que as suas propostas vinham ao encontro de determinadas preocupações que a música europeia atravessava nessa altura (a segunda metade da década de 50) em que a música serial conheceu primeiro uma crise de crescimento, de expansão, e ao mesmo tempo uma crise de impasse. A partir desse momento, exerceu uma influência maior ou menor, sobre os compositores da Europa, que se verificou de um maneira diferente consoante a personalidade e a via em que cada compositor europeu se inseria, mas teve realmente uma influência indiscutível sobre Stockhausen, sobre Pousseur, sobre Kagel e mesmo indirectamente sobre Boulez e outros compositores.

C. — Mas então houve um período em que todos esses compositores da mesma geração se baseavam em premissas idênticas?

J. P. — O que eu queria dizer há pouco é que houve um núcleo de compositores dessa geração que começaram por um ponto comum a todos eles — a herança pós-weberniana. As pesquisas de linguagem, de nova estruturação musical, eram muito afins e houve um determinado momento em que a música desses compositores se aproxima bastante porque as preocupações de ordem técnica e estrutural eram extremamente fortes e importantes para uma libertação do passado, através da criação de uma linguagem que permitisse a cada um abrir novos universos. Ora o que acontece é que, de facto, a partir de um determinado momento, esses compositores começaram a bifurcar em vias distintas, a expandir a sua personalidade, os seus gostos e a sua visão do mundo de uma maneira extremamente diferenciada e a evolução de cada um destes compositores tornou-se prodigiosa e imprevisível para quem tivesse estudado o fenómeno nos anos 50. Além da história pessoal de cada um dos compositores, é muito importante verificar donde é que proveio cada um deles. Vejamos o caso de Boulez, Stockhausen, Berio e Nono.

BOULEZ

Boulez: francês, nasceu em 1925, estudou no Conservatório de Paris, seguiu mesmo os conselhos de Honnegger, trabalhou algum tempo com Leibowitz e depois com Messiaen. Desde muito novo, interessou-se pela escola de Viena que era quase desconhecida em França nesse momento, teve consciência não só da importância de Schönberg e de Berg, mas em particular da lição de Webern, de cuja obra teve um conhecimento muito profundo, assim como da de Stravinsky a partir das pesquisas de Messiaen e desde muito novo criticou o estado de extrema decadência a que tinha chegado a música francesa. Foi o primeiro compositor da sua geração não só a rebelar-se contra um determinado estado de coisas mas a propor uma nova estética e uma nova música, através de obras ver-

dadeiramente radicais e da maior fecundidade.

STOCKHAUSEN

Stockhausen: desde muito novo também, interessado na problemática científica com mais afinidades com as pesquisas musicais (estudou fonética e fonologia, por exemplo, em Bonn) com Meyer-Eppler. Trabalhou também composição com Messiaen em Paris. As suas primeiras composições constituíam uma espécie de exercícios de estilo. Mas a sua primeira obra *definida* é já marcadamente experimental e nova em relação à tradição (*Kreuzspiel*). É um compositor que nunca passou, a não ser num nível quase escolar, por uma fase de música tradicional. Boulez também não, mas as suas primeiras obras, sobretudo a sua 1.ª Sonata para piano partem já das últimas consequências de Webern e de Messiaen e portanto ainda estão na charneira entre uma música tradicional levada às últimas consequências e uma música que aponta para o futuro e para as suas obras posteriores.

Stockhausen apresenta o *Kreuzspiel* e depois os *Contrapontos*, que são obras marcadamente experimentais, e logo a seguir os primeiros estudos electrónicos (de 53-54).

BERIO

Berio: foi aluno de Dallapiccola e sofreu a sua influência, como era natural na medida em que este era o compositor italiano mais representativo da sua geração e tinha importado, digamos assim, a técnica dodecafónica com propostas bem inseridas dentro da tradição italiana. Embora a crítica impressionista tenha dissertado muito sobre a «música solar» e as características «mediterrânicas» do génio de Dallapiccola, e que se vão encontrar em Monteverdi, em Verdi...

C. — E que não são estranhas ao Berio, aliás...

J. P. — Que não são estranhas ao Berio sim, e que de qualquer modo correspondem a uma idiossincrasia e a uma tradição italiana. As primeiras obras de Berio podemos hoje considerá-las de características

tradicional como Chamber Music, embora fazendo uso de uma técnica perfeitamente liberta de condicionismos tonais e que a pouco e pouco foi aderindo à corrente serial de Boulez e Stockhausen, praticamente a partir de 53-54. É de 54 a *Serenata para flauta* e 14 instrumentos.

NONO

Luigi Nono foi discípulo de Maderna, um compositor um pouco mais velho do que os outros (nasceu em 1920) e que se revelou muito jovem como compositor. Maderna começou a sua carreira musical numa altura em que a herança weberniana ainda não era muito conhecida, de modo que a sua música situou-se sempre como uma espécie de compromisso entre uma música ligada ao passado mais recente com tendências neo-românticas e uma música serial. Nono estudou com Maderna e com Scherchen e abraçou desde as suas primeiras composições uma técnica serial. A sua primeira obra, *Polifonia-Monodia-Ritmica* é já bem característica dessa influência da escola de Viena. Mas além da influência inevitável de Webern, há a considerar uma particular influência de Schönberg, uma influência bastante nítida que se tem mantido em toda a obra de Nono. Em primeiro lugar, por uma razão ideológica, se bem que não no sentido estrito da palavra, uma vez que os dois tinham ideias bastante divergentes: Schönberg era judeu, profundamente religioso, mas ao mesmo tempo intervencionista; não era um místico, mas sim um artista profundamente empenhado nas relações entre os homens. Nono, pelo contrário, é um marxista que sempre assumiu uma posição extremamente definida, não só marxista teórico, mas também na qualidade de membro do partido comunista italiano. O seu empenhamento vital numa nova sociedade e em novas relações entre os homens e as forças de produção estão muito na linha das posições schönbergianas. Obras como *Moisés e Aarão* ou como o *Sobrevivente de Varsóvia*