

crítica

n.º 9

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

Comenta-se pouco a imprensa portuguesa: os dedos de uma mão — talvez até os dedos de uma mão mutilada — serão por certo suficientes para contar as análises medianamente informadas que, nos últimos doze meses, procuraram compreender e explicar a imprensa portuguesa.

Não nos espantamos muito com isso. Analisar a imprensa que se vai fazendo parecerá tão estranho, tão pouco habitual, tão anormal como — por exemplo — aprender no ensino secundário a ler os meios de comunicação de massa (a edição, a rádio, a imprensa, a televi-

tivos ao ano passado confirmam — cifram — estas impressões.

Vejamos. A Sociedade Gráfica de A Capital, para 21 208 contos de vendas (incluindo, como nos casos restantes, a venda dos jornais e a venda de espaço publicitário), teve 9327 contos de prejuízo. A Sociedade Nacional de Tipografia, cujas vendas globais desconhecemos, registou um prejuízo da ordem dos seis mil contos — sem que se saiba a qual ou quais das suas publicações («O Século», «Vida Mundial», «Modas & Bordados», «Jacto») são imputáveis estes resultados. A União Gráfica, editora das «Novi-

presas jornalísticas, estes são um afloramento daquela e, inversamente, a natureza das publicações lucrativas é outra manifestação dessa mesma crise.

Que crise? Importa mais, por agora, começar por constatar o facto do que tentar equacioná-lo globalmente. A explicação quase unânime das empresas é simples: os custos aumentaram, o papel subiu, os salários aumentaram também; e subentende-se, não o explicando por vezes, que ou os custos não sobem ou os preços dos jornais aumentam — o que, aliás, é sempre uma medida arriscada.

fazer jornais

são, sobretudo), a utilizá-los sem por eles sermos utilizados.

Mas esta análise, de cuja necessidade não suspeitamos, que culturalmente nos parece exótica, surge-nos coloquialmente necessária: porque, se não se escreve sobre os jornais, fala-se dos jornais.

Não há olhos nem ouvidos do imperador que saibam, de saber certo, o que deles se diz. Mas, para resumir tudo numa palavra, essa palavra seria: insatisfação. Dos jornais da manhã pouco se espera: cristalizados em modelos tradicionais, sem imaginação — sem poderem ter imaginação — parecem ser um caso perdido entre telegramas de agências e anúncios (de cinemas, de empregos), entre as torradas e o café com leite. Com excepção do «Jornal de Notícias», que usa de manhã o estilo «tabloide» que dantes se consumia só à tarde.

Em relação aos jornais da tarde — de Lisboa, naturalmente — a insatisfação resulta, provavelmente, das expectativas que nasceram há três anos e não foram entretanto preenchidas.

Não será por isso muito arriscado dizer que a imprensa diária atravessa um período crítico ou, menos delicadamente, uma fase de crise. E, com mais ou menos qualificações, a adjectivação poderia aplicar-se às revistas mensais e semanais.

A crise não se materializa exclusivamente em algumas impressões de conversas; os relatórios de algumas empresas jornalísticas rela-

ções» e da «Flama», teve 6929 contos de saldo negativo para 54 701 contos de receitas totais. Num plano de prejuízos mais modesto, mas mais tradicional, cite-se a Companhia Nacional Editora (proprietária do «Diário da Manhã» e, hoje, da «Época») que obteve 866 contos de prejuízos (receitas de 25 968 contos) e, a começar, Verbo — Publicações periódicas, que edita o «Observador», e averbou 150 contos de prejuízos para 18 920 de receitas.

A Editorial República registou 686 contos de saldo negativo e quase cinco mil de vendas, num ano que foi de arranque. A Renascença Gráfica (editora do «Diário de Lisboa» e do «Motor») teve lucros de 94 contos para vendas de quase cinquenta mil. E a Empresa do «Jornal de Notícias», em ano de grandes investimentos, teve um pequeno prejuízo de quase trezentos contos.

A crise da imprensa não se identifica, naturalmente, com resultados negativos: a contabilidade e os balanços não são as sagradas escrituras (muito pelo contrário, às vezes), um ano só é pouco, e houve empresas jornalísticas lucrativas: caso da Empresa Nacional de Publicidade (proprietária do «Anuário Comercial» e cujo principal título é o «Diário de Notícias»), da Empresa de «O Primeiro de Janeiro», da Sociedade Industrial de Imprensa (que edita sobretudo o «Diário Popular»).

Se a crise da Imprensa não se identifica com prejuízos de em-

presas jornalísticas, estes são um afloramento daquela e, inversamente, a natureza das publicações lucrativas é outra manifestação dessa mesma crise.

E verdade que os custos de produção aumentaram. Mas perspectivar o problema da forma acima resumida é aceitar o imobilismo. Porque não perguntar antes a razão porque não sobem as tiragens? Algumas empresas, no recôndito dos seus lares, por certo se fazem tal pergunta. E a concorrência que se movem os vespertinos de Lisboa é uma prova disto. E é também uma prova da crise: pois, com excepção da «República», não é claro que a qualidade tenha melhorado com o aumento da concorrência. Pelo contrário, os restantes três jornais aproximam-se bastante da mistura de sensacionalismo que fez a receita do pior «Diário Popular». E se a qualidade não melhorou, não parece que as finanças estejam em ascensão.

Para lá dos custos de produção há, pois, uma crise. E sem falar nos factores que são exógenos à imprensa, parece que podemos detectar políticas erradas na definição do tipo de jornal que o público procura e um excesso de títulos a que não corresponde um aumento das possibilidades reais de escolha. E para lá disto: uma qualidade geralmente insuficiente, uma insuficiente preocupação com o que, nos limites do possível, é a necessidade de informação. E para lá disto: a mudança flou dos limites do possível. E para lá disto ainda: as razões que historicamente impediram o desenvolvimento da imprensa em Portugal, que aqui, hoje, naturalmente não cabem.

Neste número :

- fazer jornais
- dinossauro excelentíssimo
- a atenção ao mundo
- os repertórios
- esplendores e misérias do «marketing»
- ao correr dos dias
- aquele grande rio eufrates
- 2 sanchos, 2 quixotes
- a partilha de áfrica
- entrevista com jorge peixinho: II-a música em português
- ciências humanas e epistemologia
- cartas
- uma teoria da decomposição
- o fosso
- a 10.ª turista
- estrela para um epitáfio e jardim público
- livros recebidos
- sublinhados nossos.





A ATENÇÃO AO MUNDO

Sophia de Mello Breyner Andresen

DUAL

Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1972

O exercício da linguagem é, por excelência, a forma de estar atento ao mundo, onde cada coisa nomeada se recorta com clareza e nitidez.

Esta paráfrase de alguns versos de Sophia de Mello Breyner Andresen sintetiza a sua arte poética, tal como é largamente desenvolvida nas páginas de *Dual*.

Mas cada coisa surge nomeada

Clara e nítida

Como se a mão do instante a recortasse

A lição dos gregos, que nos ensinaram a olhar, presente, desde o primeiro livro, na poesia de Sophia de Mello Breyner é repetidamente invocada nesta homenagem à Grécia sem paralelo em toda a poesia portuguesa. A temática grega (ou, por extensão, latina) não é, nestes poemas, decorativa nem folclórica. Sophia de Mello Breyner não faz aqui mais do que explicitar uma presença intrínseca a toda a sua poesia. Fernando Pessoa é evocado e invocado em Hydra como um poeta grego (*Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua / Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua / Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo que é olhado por um deus*), Ricardo Reis o heterónimo escolhido para uma homenagem. As relações de Sophia de Mello Breyner com a poesia anterior, seja a de Hölderlin, seja a de Fernando Pessoa, estabelecem-se em função de uma comum fidelidade a esse real a que os deuses (...) presidem (*O seu olhar ensina o nosso olhar: / Nossa atenção ao mundo / É o culto que pedem.*), onde tudo é divino, solenemente exacto, de uma mesma tendência para a harmonia, para um equilíbrio que é atribuído do sagrado: *Porque acreditei que o mundo era sagrado / E tinha um centro / Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado.* Este é, contudo, apenas um dos termos da dialéctica harmonia-desarmonia, equilíbrio-destruição. Porque: *Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído / As águias tinham-se*

ocultado no lugar da sombra mais antiga / A língua torceu-se na boca de Sibila / A água que primeiro eu escutei já não se ouvia. E Antinoos surge, por fim, no poema IV de «Delphica», a que estes versos pertencem, como uma síntese, que é ainda uma forma de harmonia (entre os contrários): *Só Antinoos mostrou o seu corpo assombrado / Seu nocturno meio-dia.* Antinoos, de quem trata o poema III de «Delphica», é a verdadeira harmonia, a harmonia que não é sinónimo de claridade ou de limpidez, porque é a fusão do dia e da noite (*Noite diurna*), a limpidez do instinto, o divino celebrado no terrestre. Em Antinoos se resolve o problema da dualidade, embora de uma forma provisória, pois, como diz Adriano depois da morte de Antinoos: *E contigo morreu o meu projecto de viver a condição divina.* Nisto se afasta a versão de Sophia de Mello Breyner da de Fernando Pessoa («Antinoos»), que faz Adriano dizer:

Were no Olympus yet for thee, my love
Would make thee one, where thou sole god
[mightst prove,
And I thy sole adorer, glad to be
Thy sole adorer through infinity.
That were a universe divine enough
For love and me and what to me thou art.
To have thee is a thing made of gods' stuff
And to look on thee eternity's best part.

Segundo Fernando Pessoa, o projecto de viver a condição divina não é anulado pela morte: (...) *The god / thou art now is a body made by me.* A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen fala-nos da instabilidade de tudo, inclusivamente da síntese que Antinoos representa. Desta grande poesia do nosso tempo poderíamos dizer que *a lucidez da sua forma oculta a embriaguez / a sua claridade conduz-nos ao encontro da noite / a sua rectidão de coluna preside à imanenência dos desastres*, ou ainda que nela medida amor e fúria se combinam. *Dual* é uma explicitação, uma explicação, das origens e da natureza do classicismo de Sophia de Mello Breyner.

GASTÃO CRUZ

DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO de José Cardoso Pires, ilustrações de João Abel Manta, Arcádia, Lisboa, 1972.

Uma fábula? Em rigor, talvez não se possa chamar a *Dinossauro Excelentíssimo* uma fábula. Mas lá está a história (a ascensão e decadência de Dinossauro I, imperador do Reino do Mexilhão), lá está a história que quer dizer aquilo e outra coisa (as personagens que são aquelas e outras), os símbolos que se entendem bem, lá está a irrealidade à letra da história, uma história «fantástica», lá está o tom oral e popular (que, como nas fábulas, é escrito e culto). Se terá moral?

Tem de qualquer modo uma «Ritinha» que escuta como o Delfim deveria escutar as fábulas de Lafontaine.

Que fábula? De que «género» será esta fábula em prosa talvez sem moral (pelo menos aparente), talvez sem animais, mas com monstros?

- Do género que «diz a verdade».
- Do género que «faz rir».
- Do género que «dá prazer».

Mas donde vem o prazer? Será da fábula que vem o «prazer» ou do facto de se «fabular» esta realidade e ainda do reconhecimento da realidade «fabulada»? Problema idêntico, aliás, põe-se em relação às ilustrações: o «prazer» virá do desenho de João Abel Manta ou do reconhecimento das relações entre certos elementos e a realidade?

Ou seja: se não conhecêssemos a realidade ou não a odiássemos, o prazer seria o mesmo? Haveria sequer prazer?

Ou seja: as palavras da fábula serão tão fortes como as palavras da realidade que atormentavam o imperador «que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entredado com a paralisia da mentira»? O prazer virá da própria fábula?

Porque quase não da fábula? Claro que vem dela em parte. Porque as frases são claras, certas, seguras. Porque é o autor de *O Hóspede de Job* que escreve. Porque há uma ideia-base com muita graça: a identificação duma odiada personagem da realidade com um monstro imaginário e o escrever-se a sua vida de modo a que certas pessoas não possam deixar de perceber e outras certas pessoas tenham que fingir que não perceberam. Mas não haverá uma ideia só?

Que imaginação? No fundo, num livro todo ele imaginário e fantástico, todo ele «fabuloso» parece haver pouca invenção e pouca imaginação. É que, por um lado a imaginação inscreve-se muito claramente numa «tradição», talvez a encruzilhada de *As Aventuras de João sem Medo* de José Gomes Ferreira, de *A Palavra é de Ouro* de Abelaira e do misto de *Almanaque* e de *Mosca*, por outro lado há poucas ideias «secundárias» (do tipo da câmara de torturar palavras ou da estátua).

Esperaria mais «trouvailles» como as que andam à volta do «tema das palavras», sem dúvida o mais trabalhado: «Certa manhã estava ele muito sossegadinho a ver se ouvia, caiu um substantivo na rede: Pim! De braço no ar, investiu contra a palavra, pronto a destroçá-la. Viu-a passar no circuito, singrando, explodindo, renascendo, enquanto a fita do registo anotava:

Ormed... Oredm... Derom... Mored (pp. 70-71).

Será Mored, que se desdobra em ordem, morde e medo.

Uma obra menor? Talvez não seja a mania da seriedade e a incapacidade de «dar o salto» para o reino da «libertação» onde o vocabulário passa a ser «funambulesco», «comboio fantasma», «dentaduras postiças» (cf. «Antologia do Humor»), etc., etc. (é Vítor Silva Tavares que escreve a «badana» do livro) que (me) faça considerar este livro de José Cardoso Pires uma «obra menor» do autor de *O Anjo Ancorado*, *O Render dos Heróis*, *O Hóspede de Job*.

Não podem «escritores maiores» escrever «obras menores»? Fazer aqueles «divertissements» que acabam às vezes por ser eles as obras-primas? Pois podem. Mas há o momento e há a situação. *Dinossauro Excelentíssimo* aparece num momento particularmente mau, em que não surgem romancistas novos e muitos «consagrados», talvez fartos de tanto escreverem sem serem lidos, se sentem atraídos por «brincadeiras» (de vários géneros). E pergunta-se: se as pessoas que podem não fazem, quem fará?

E. D.

PLÁTANO EDITORA

MANUEL FERREIRA

TERRA TRAZIDA

«Cabo Verde existe. Lendo Manuel Ferreira, sei-o; e nunca estive lá.»

JOSÉ CARDOSO PIRES

Cof. Polledro — n.º 1 — 50\$00

EDUARDA DIONISIO

COMENTE O SEGUINTE TEXTO:

«Um livro rico, acrescentarei, para quem souber comentá-lo.»

AUGUSTO ABELAIRA

Col. Polledro — n.º 2 — 45\$00

PAOLO MONTELEONE

VIDA SEXUAL PRÉ-CONJUGAL

Com este volume inicia-se a publicação da *Biblioteca da Educação Sexual* que será composta de 22 volumes.

1.º vol. cartonado — 45\$00

Avenida de Berna, 31, 2.º-Esq.º — LISBOA

As perguntas

os repertórios

Passam os anos pelos teatros de Lisboa, vão os actores de companhia em companhia, surgem colecções de teatro propondo um (o) repertório para o nosso tempo, recuperam-se no estrangeiro clássicos esquecidos ou clássicos muito lembrados, baseia-se na montagem dos clássicos a maior parte das mais interessantes teorias do teatro-espectáculo, é o século XX o século em que o passado, inteiro e pujante, toma a voz sobre as tábuas dos inúmeros Teatros Populares. Passam os anos pelos teatros de Lisboa e mais coisa menos coisa estamos no repertório do António Pedro quando estamos tão bem, mais coisa menos coisa estamos com um repertório de meia-idade, com as peças que andam na *Avant-Scène* ou no *Primer Acto* (desde que o Vasco vai a Madrid), com as peças possíveis de que se houve falar.

O teatro clássico deixamo-lo para os livros, deixamo-lo para as Faculdades, deixamo-lo de toda a forma. E saberemos nós que foi o teatro clássico o que melhor falou a língua do nosso século nas tábuas do T. N. P., na caixa de Villeur-

banne, no Piccolo de Milano? Saberemos nós que nesses clássicos que não representamos deixamos esquecidas mil admiráveis descobertas sobre nós próprios?

Os repertórios, como são feitos? No meio de trinta contingências, o medo e a ambição, o gosto e o material disponível, o dinheiro, etc. Mas porque se faz este teatro e não se propõem os clássicos? Que dificuldades levantaria uma comédia de Plauto (nem sequer muitos actores, à volta de cinco) ou Terêncio? Que dificuldades levantaria Ben Jonson, Farquhar, Wycherley, Regnard, Goldoni, Calderón? Porque nos esquecemos tanto deles e nos lembramos sempre dos mesmos (quantos *Tartufos* em Portugal nos últimos dez anos? Quantos *Inspectores-Gerais*? Quantos *Ursos*, *Pedidos de Casamento*, *Malefícios do Tabaco*?)

Porque nos esquecemos? Porque desistimos de os encenar (de os chamar ao nosso tempo)? Porque nos esquecemos de que no palco a encenação põe um texto a falar? Porque nos esquecemos de procurar nos textos aquilo que nos

interessa? Ou apenas porque nunca ouvimos falar disso e não conhecemos?

Ou porque não queremos?

Mas: Quem escolhe os repertórios das companhias? E se os critérios não são coisa para se perguntar por eles (quem sabe disso?) o mesmo não direi das razões. Porque se esquecem os clássicos?

Porque não vemos Feydeau nas nossas tábuas? Nem Marlowe? Nem Ariosto? Nem Sá de Miranda? Nem Aristófanes? Nem Webster? Nem Ford? Nem Marivaux? Nem Gil Vicente? Nem Cruz e Silva? Nem Beaumarchais? Nem Ibsen? Nem Gorky? Nem...

Se é bem verdade que cada momento histórico se define também pela tradição que a si próprio chama, pelo corte que realiza no seu passado, qual a tradição que nos vai nomear? E que teatro é este de portas tão fechadas ao enorme e admirável prazer da História?

J. S. M.

ESPLENDORES E MISÉRIA DO «MARKETING»

Fernando Namora

Publ. Europa-América, 340 pp.

1.^a ed.: 10 000 exemplares

O leitor lê o título do livro, vê a capa, e pensa...

Entretanto Fernando Namora joga em três «frentes»:

1

O romance procura desesperadamente a «modernidade», lançando mãos de técnicas já codificadas, mas falha-a porque se enreda em várias incoerências processuais, que vêm de uma deficiente aprendizagem das técnicas que tenta «utilizar», da acumulação dos tiques de uma escrita incompatível com essa utilização, da tentativa de «facilitar» a leitura, impondo «bordões» que dissolvem, confundem e empobrecem o rigor possível da construção. O erro principal vem de se tentar transpor mecânicamente determinadas técnicas, sem se compreender a existência das suas regras vinculadoras e o necessário carácter de coesão do processo de escrita, caindo assim na confusão de regras de diferentes discursos narrativos.

No primeiro capítulo, a personagem entra num quarto onde permanecerá até ao fim do romance. Dele sairá, apenas em pensamento, através de recordações. Há portanto, subjacente, uma espécie de unidade básica de espaço e de tempo. As «saídas», operadas em flash-back, levam-nos para outros lugares em diferentes momentos do passado (e até para o mesmo quarto, em alturas diferentes). (Lembremo-nos por exemplo de «La Modification», ou cá, de «Não há morte nem princípio»). Esse tempo (tempo de espera — espera da amante), preenchido por essa recordação-revisão irá levar, um tanto arbitrariamente, a uma decisão que de certa maneira transformará a personagem, representando talvez uma libertação. Volta-se continuamente ao quarto depois dos flashes-back, e durante os primeiros capítulos encontraremos

mesmo uma alternância claramente determinável entre os que começam «no quarto» e os que começam já em plena recordação (por vezes explicitamente apresentada como tal, não vá o leitor perder-se, o que enfraquece o rigor da construção). Essa simetria (que aliás nem sempre se manterá), «disciplina» a liberdade, que o jogo com os vários tempos permitiria, espartilhando-o e empobrecendo-o. Este empobrecimento, que é também inabilidade processual, agrava-se com as «indicações» que amável e desnecessariamente nos são fornecidas (prescindir dessas indicações era uma regra a seguir, porque são excrescentes do ponto de vista da composição, mas disso não se apercebe o autor, dispondo-as como se sobrepusesse a um primeiro discurso romanesco o folclore de um guia turístico). Exemplos: «Como pudera chegar àquilo? Como principiara, Vasco? § Um ano antes. § Na casa de campo do Malafaia.» — fim de capítulo (p. 25.) — «A casa de campo do Malafaia era uma espécie de república;» (p. 26.) // «Sentado pois no quarto de Bárbara.» (p. 81.), (sub. nos.). Por vezes, as recordações são prévia e ordeiramente escolhidas e apresentadas, o que é de novo uma excrescência. Por exemplo: «... A outras recordações. § As que, por exemplo, tinham o Alberto como personagem principal.» (p. 56.), (sub. nos.). (São «as políticas» compreenderá o leitor, porque isto está muito bem «arrumado»).

Como se sabe, o jogo com os vários planos temporais pode representar um meio de reconstrução (produção na escrita romanesca) da complexidade do tempo psicológico real, mas aqui essa sua força possível perde-se graças às «balizas» que, mecânica e excrescentemente, colam os vários movimentos, «prendendo-os», e chocando com as regras da liberdade da restituição da «corrente da consciência», revelando uma enxertia de processos. Esses movimentos no tempo podem encontrar a sua maior necessidade e verosimilhança quando se trata do monólogo interior. Ora neste livro também existe um arremedo de monólogo interior, que seria aliás plenamente justificado em função da «situa-

ção» básica: num quarto, um homem pensa. Mas isso obrigaria à utilização consequente da 1.^a pessoa e a uma certa verosimilhança de carácter psicológico (havendo, como é o caso, uma intenção «realista»). Mas surge a confusão: quem narra? — Um narrador que se refere a uma personagem na 3.^a pessoa, não coincidindo com ela de maneira nenhuma, guardando portanto a distância criador-criatura? Um narrador que coincide com a personagem, funcionando a 3.^a pessoa como uma dimensionação íntima dessa personagem? — Oscila-se entre as duas soluções, agravando-se a não resolução coerente do problema do narrador, quando ele surge sabendo aquilo que não deveria saber. A personagem pensa em pose, ou melhor, um narrador exterior a ela («fazendo estilo», exibindo «imagens literárias») pensa por ela. A intenção principal seria a de nos fazer crer que estamos a assistir a momentos da vida de um homem, como se estivéssemos na sua cabeça, mas nem sempre é assim. Há uma embrulhada entre duas verosimilhanças diferentes. O problema do narrador não é coerentemente resolvido, o que se agrava com a presença de um «fantasma» do «escritor» que conta histórias com imagens que mostram que ele «tem estilo». Pedindo desculpa da formulação, é como se Fernando Namora escrevesse o que pensa uma personagem (um escultor), que pensa como Fernando Namora escreve (!), e isto, querendo respeitar uma verosimilhança psicológica, e querendo ao mesmo tempo mostrar ao leitor que está a ler «literatura», «prosa da boa» (não se tratando, no entanto, note-se, da escrita se revelar como tal, de o romance se revelar como ficção).

Surge então a presença desse «estilo» que se exhibe, e que é inábil, rebuscando-se no seio da banalidade e do lugar comum, procurando penosamente a «ousadia» das comparações e das metáforas: Exs.:

— (Devia haver uma escola ali perto, aquela hora da tarde seria o restolho das aulas)» (p. 9)

— «...onde talvez a mão de uma gulosa da vida alheia...» (p. 10)

— «...e mais ainda as lavas da fadiga, o

remorso das abdições, que acidulavam os constrangimentos...» (p. 11)

— «...um cúmplice cujos olhos eram dois fogações furtivos e a boca uma fenda de dor e de impiedade (...) o coração transido que nem assim se deslassava:» (p. 15)

— «Quinto andar, frente, um botão que era um mamilo enegrecido pelo uso», (p. 15)

— «Era um espectáculo vê-lo nessa briga com o espaço virgem, terrível na sua dimensão de deserto, que ele a bem ou a mal, acabaria por habitar de manchas estriadas, que pareciam bandarilhas de múltiplas cores no dorso de um touro bravo. Uma briga...» (p.27-28)

— «...e depois os rapazes e as raparigas emergiam, um a um, voltavam a mergulhar, focas num número de circo.» (p. 34)

(E seria um nunca mais acabar!)

Ligadas à confusão e inabilidade acima referidas, surgem, desnecessárias e indigentes, as «explicações» de carácter «psicológico» ou «sociológico». Essas intromissões derivam de uma insegurança de feitura, são mais um sinal da não coerência da «posição» do narrador, e sobrecarregam com a sua banalidade a daquilo que querem «explicar».

2

O livro pretende dar presença à dimensão erótica das relações e das pessoas humanas e ao mesmo tempo mostrar como ela é reprimida, clandestinizada («essa degradação escondia-se numa zona de clandestinidade onde revoltas e ascos, velados por ardis, raramente chegavam a explodir.» — p. 14. «surge a clandestinidade» — p. 46.). Pretende-se transpor para o romance aquilo que, antes de ele ser escrito, é problema contemporaneamente estudado (e motivação oportunista da venda de subprodutos ensaísticos ou artísticos). Mas a transposição só se opera ao nível da intenção, através de referências explícitas, e não consegue funcionar dinamicamente na escrita deste romance. A linguagem que narra falha sistematicamente a presença de Eros e revela transparentemente os tiques de um discurso pervertido pelos «fantasmas» do moralismo repressivo a que se queria fugir e por uma auto-censura que se manifesta precisamente quando se procura (e pensa afirmar-se) uma libertação crítica. Assim Jacinta, a amante que se espera, será adjectivada ou referida (pelo narrador? pela personagem?) como «devassa», «perversa», «depravada», «a doida», «a sabida», «mulher experimentada», «a mulher de noitadas». Há que concordar que é demais para uma pessoa só. Mas há mais; a narração utiliza os chavões da pior literatura «do género» e, mesmo quando se pretende ser ousado, persiste-se na utilização de uma linguagem que revela todos os vícios de um obscurantismo, a que em princípio se queria fugir:

— «...lançando-lhe o isco com uma voz uterina:» (p.15)

— «as narinas a rebentar de cio no espelho que lhe reflectia a nudez, a carne a saborear a tortura do adiamento.» (p. 24-25)

— «...a intranquilidade que obriga os nervos ao requinte do sobressalto.» (p. 43)

— «...uma ternura despojada de sexo» (p.43)

— «A frase obsessiva de um demente: — Beija-me, querido, beija-me!» (p. 54)

— «...do vácuo que se abre depois dos sentidos saciados.» (p. 116)

— «...posse embravecida no estúdio, prenúncio de outras luxúrias mais escravizadoras.» (p. 221)

— «...um cristo martirizado, de um metro de altura, assistia ao pecado sem poder castigá-lo» (p. 223)

(E os diálogos repetem e agravam os lugares comuns das novelas baratas)

O ridículo torna-se por vezes insuportável e a incapacidade verbal alia-se à presença não reconvertida dos sinais de uma censura que se pretende esconder, pensando atingir aquilo que nem sequer se vislumbra como uma outra realidade (não é percebido que o erotismo não tem que ver com «carne», que isso de carnes é para o talho; não é percebido que não se trata de tentar jogar a carne com a alma, porque os termos, não inocentes, já determinam o falhanço do problema; não se sabe...). E essa presença não aparece irónicamente jogada, mas sim como transparência, que só interessa como documento de uma confusão histórica e socialmente explícita.

3

Outro «ingrediente» («tema» degradado) é a «coisa política». Mas também aqui este romance falha aquilo que gostaria de ser, aquilo para que o título e a capa demagógicamente apontam. Digamos que nem chega a ser «tema» e se fica em ser motivo exterior, objecto não organizado, não produzido pelo texto, o que é aliás sintoma da demissão desta escrita e da demissão ideológica (correspondente à que na obra obsessivamente se diz). Essa «coisa política» funciona apenas como material bruto, amontoado mas não-trabalhado, não-transformado (sem ser dotado de um sentido dinâmico). Contam-se histórias reais, mas trata-se só de uma espécie de «flagrantes da vida real» e não de um trabalho romanesco (político), ou seja, não de uma escrita que invente-conheça esse real, e o dê a ler «em movimento». O que existe é a passividade ideológica de um reflexo mecânico que, ainda por cima, surge como exploração capitalizadora de uma necessidade real. Assiste-se a uma acumulação de factos, de pormenores, de referências (que, além disso, mutilam a realidade para que o título aponte), tentando-se que, pela quantidade da coisa «posta» no romance, não se note tanto essa ausência de um verdadeiro trabalho literário (político) que a organize e se vincule.

Creio que se sabe que o real só se torna objecto de conhecimento ou elemento de relação textual, quando objecto de um trabalho específico quer de conceptualização quer de estruturação textual do imaginário. A coisa em si é um dado anterior ao sentido, porque anterior ao trabalho que o produz. A realidade histórico-social tem que ser trabalhada pela linguagem para poder surgir significativamente no texto. De maneiras diferentes, muita literatura mostrou compreendê-lo, muitos teóricos o repetiram mas, aqui, parece que em vão. O trabalho romanesco, que se quer interessado nesse real e se quer ligado à teoria (e prática) que o pode conhecer, tem sempre problemas a resolver, mas neste livro parece não se dar conta disso: é uma satisfação desenvoltura (?). Há também sátira social, ou melhor, tenta-se que haja, e então aparecem todos os mais fáceis e usados objectos, e segundo as receitas mais fáceis de cozinhar. Mas não é sátira, é farsa requentada, anedota fossilizada, folclore coxo, visitado por um turismo alegremente irresponsável: ele são os intelectuais, os burgueses médios e grandes, os artistas alienados, os marialvas, as esposas dos burgueses, ele é o vazio, a incomunicabilidade, etc.

Há talvez, apesar de tudo, uma escolha do que se conta e de como se conta, mas só revela demissão e oportunismo paternalista, que se permite um olhar benévolo sobre o que, aliás confusamente (claro!), pode parecer o contraponto: «Porque motivo ele podia sentir-se grotesco e Alberto não? Outra força, outra pureza, e também outra simplicidade.» (p. 332.).

Ganha-se (mantém-se) a boa-consciência pela acumulação de complexos de culpa e de má-consciência. Pensar-se-á que se trata de uma negatividade «situada», crítica, mas tal não acontece, porque isso teria de ser fruto de um trabalho de formalização que não existe. A confusão da coincidência-distância entre narrador e personagem dificulta já por si a existência dessa distância dinâmica que fosse espaço de transformações fecundas. Assim o livro degrada-se em documento de um falhanço romanesco que é também falência ideológica.

Será que também se pode usar o adjectivo «suja» para esta situação (que o título aponta), colocada aliás em confuso paralelo com a outra (a clandestinidade sexual)? Quais os valores que nestas coisas contadas se constroem? São só valores de sofrimento, coragem e sofrimento, ainda por cima «iluminados» por um olhar passadista, e fechado para um presente que é bloqueado? Esses valores, assim deseparados, não surgem para forjar um alibi? Não surgirão apenas como exploração emocional de uma frustração concreta? O que é que de dinâmico no livro se move? O que é que se pretende que no leitor se mova? Para quê o título? E a capa? Para pôr a render essa emoção e a expectativa dos leitores? Estas perguntas são descabidas? Então para quê meter-se a falar de coisas sérias se não se sabe fazê-lo?

Em última instância, dir-se-á que se trata de um livro amargo... Mas como, se os truques e os tiques revelam claramente esse falhanço e/ou oportunismo literário e ideológico?

Recapitulando:

- 1 — Uma «modernidade» romanesca procurada por empréstimo, empobrecida e sem rigor;
- 2 — a exploração inábil, reaccionária (apesar da intenção contrária) da importância da sexualidade e do erotismo;
- 3 — a exploração não formalizadora (não produtora de sentido), demissionária e oportunista de uma realidade política.

Fernando Namora já deve saber que o seu nome se vende bem, e deve igualmente saber como escrever livros que se vendam bem. Mas neste livro esmerou-se (?). Escolheu um título sugestivo e pôs-se a fazê-lo render. A capa ajuda o engodo; as badanas do livro secundam esse esforço de «marketing»: «Pela primeira vez, entre nós, um escritor tem a ousadia de situar as suas personagens não só sobre o fundo cinzento de uma realidade tecida num quotidiano frustrante e traumatizador, mas também (e simultaneamente) no seu anverso, nos não menos reais subterrâneos dessa mesma realidade.» (sub. nos.). Se aceitarmos perceber este naco de saborosa prosa, espantar-nos-emos com a falta de leituras de quem o escreveu, falta essa perdoável se não escrevesse badanas destas. E a falta de pudor? E a falta de respeito pelo leitor? (Por exemplo, não leu: «Contos Vermelhos», «Nevoeiro na Cidade», «Podem Chamar-me Eurídice», etc., etc.).

E parece que se vende: esplendores e misérias do «marketing»!

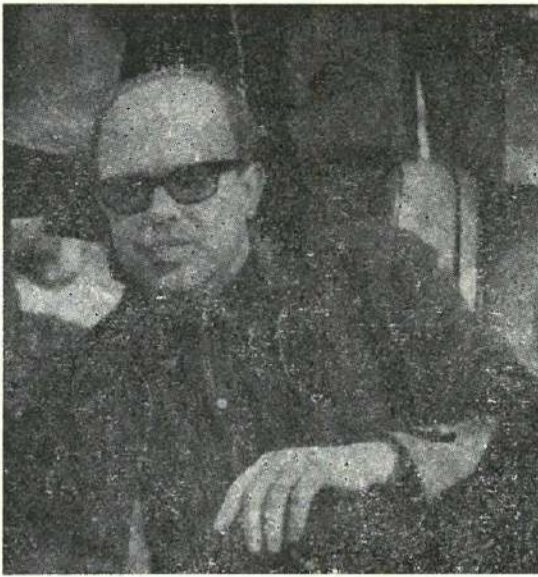
MANUEL GUSMÃO

«Crítica» não se publica em Agosto e Setembro. Recomeçaremos em Outubro. As assinaturas são contadas por números e não por meses.

Ao escrever, e independentemente do valor do que escrevo, tenho a vaga consciência de que contribuo, embora modestamente, para o aperfeiçoamento desta terra onde um dia nasci para nela morrer um dia para sempre. Dou palavras um pouco como as árvores dão frutos, embora de uma forma pouco natural e até anti-natural porque, sendo a poesia uma forma de cultura, representa uma alteração, um desvio e até uma violência exercida sobre a natureza. Mas, ao escrever, dou à terra, que para mim é tudo, um pouco do que é da terra. Nesse sentido, escrever é para mim morrer um pouco, antecipar um regresso definitivo à terra. Escrevo como vivo, como amo, destruindo-me. Suicido-me nas palavras. Violento-me. Altero uma ordem, uma harmonia, uma paz que, mais que a paz invocada como instrumento de opressão, mais que a paz dos cemitérios, é a paz, a harmonia das repartições públicas, dos desfiles militares, da concórdia doméstica, das instituições de benemérita. Ao escrever mato-me e mato. A poesia é um acto de insubordinação a todos os níveis, desde o nível da linguagem como instrumento de comunicação, até ao nível do conformismo, da convivência com a ordem, qualquer ordem estabelecida.

O poeta deve surpreender-se e surpreender, recusar-se como instituição, fugir da integração, da reforma que mesmo pessoas e grupos aparentemente progressivos lhe começam subtilmente a impor o mais tardar aos trinta anos. Abaixo o oportunismo, a demagogia, seja a que pretexto for. O poeta deve desconfiar dos aplausos, do êxito e até abominar o que escreveu depois de o ter escrito. Numa sociedade onde quase todos, pertencentes a quase todos os sec-

Ao correr dos dias



tores procuram afinal instalar-se o mais cedo possível, permanecer fiel à imagem que de si próprios criaram pessoalmente ou por interpostas pessoas, o poeta denuncia-se e denuncia, introduz a intranquilidade nas consciências, nas correntes literárias ou ideológicas, na ordem pública, nas organizações patrióticas ou nas patrióticas organizações.

Escrever é desconcertar, perturbar, agredir. Alguém se encarregará de institucionalizar o escritor, desde os amigos, os conterrâneos, os

companheiros de luta, até todas aquelas pessoas ou coisas que abominou e combateu. Acabarão por lhe encontrar coerência, evolução harmoniosa, enquadramento numa tradição. Servir-se-ão dele, utilizá-lo-ão, homenageá-lo-ão. Sabem que assim o conseguirão calar, amordaçar, reduzir.

É claro que falo do poeta e não do poetairo, do industrial e comerciante de poemas, do promotor da venda das palavras que proferiu. Falo do homem que nunca repousou sobre o que escreveu, que se recusou a servir-se a si e a servir, que constantemente se sublevoou.

Falo do homem que, ombro-a-ombro com os oprimidos, empunhando a palavra como uma enxada ou uma arma, encontrou ou procurou na linguagem um contorno para o silêncio que há no vento, no mar, nos campos.

O poeta, sensível e até mais sensível que os outros homens, imolou o coração à palavra fugiu da auto-biografia, tentou evitar a vida privada. Ai dele se não desceu à rua, se não sujou as mãos nos problemas do seu tempo, mas ai dele também se, sem esperar por uma imortalidade incompatível com a sua condição mortal, não teve sempre os olhos postos no futuro, no dia de amanhã, quando houver mais justiça, mais beleza sobre esta terra sob a qual jazerá, finalmente tranquilo, finalmente pacífico, finalmente adormecido, finalmente senhor do silêncio que em vão tentou apreender com palavras, finalmente disponível não já para os sinos mas para os guizos e chocalhos dos animais que comem a erva que pode crescer no solo que ele, apodrecendo, adubou com o seu corpo merecidamente morto e sepultado.

RUY BELO

AQUELE GRANDE RIO EUFRATES

de Ruy Belo

Moraes Editores, Col. Círculo de Poesia, Lisboa, 1972 (2.ª edição)

Em 1961 apareceu nas livrarias, em edição da Ática, um volume de poemas intitulado «Aquele Grande Rio Eufrates». Seu autor, Ruy Belo — livro de estreia. Em 1972, e desta vez através da Moraes, conhece esse livro a sua segunda edição. Entretanto, nesse intervalo de onze anos — e o registo será de tanto maior interesse para muitos leitores quanto é certo a nova edição ser por inteiro omissa a tal respeito — o mesmo autor publicou, respectivamente em 1962, 1966 e 1970, os seguintes três livros de poesia: «O Problema da Habitação», «Boca Bilingue» e «Homem de Palavra(s)».

Tendo em conta, por um lado, uma evolução espiritual muito próxima da que caracterizou um sector intelectual, entre nós influente e activo, que arrancou de um catolicismo sociológico interveniente e talvez demasiado confiante nas capacidades auto-reformadoras da sua Igreja, para chegar a posições de irreversível cepticismo e até de corte radical em relação ao ponto de partida, e não esquecendo, por outro, uma trajectória estética pessoal que vai de uma discursividade predominantemente linearizada (de pendor intimista e também especulativo) para uma discursividade mais aberta e ambígua (e mais voltada para o registo do quotidiano, para a verdade prática), entendeu Ruy Belo introduzir algumas alterações nesta segunda edição. Com tais alterações — principalmente a eliminação das maiúsculas (*Deus* passou a *deus*, *Senhor* a *senhor*, etc.), a redução da pontuação, a troca de vocábulos e a substituição da epígrafe inicial — pretendeu o autor, dentro de certos e comedidos limites, acertar o passo com o que actualmente considera dever ser a forma e o sentido do seu discurso poético. Tudo isso, aliás, nos é explicado no prefácio — outra das novidades da nova versão — que o autor resolveu escrever para o seu volume. Assim, a eliminação de maiúsculas teria obedecido à intenção «de que palavra alguma levante a cabeça no meio

da frase, por mais carregada de sagrado que a história no-la tenha feito chegar». A redução da pontuação conformar-se-ia com o intuito de fornecer ao leitor um discurso com «o máximo de ambiguidade e de possibilidades de leitura». Finalmente, a troca de vocábulos e da epígrafe inicial teria derivado quer da actual (diferente) «posição ideológica» em que Ruy Belo se reconhece, quer das inapeláveis exigências de quem vai tendo cada vez mais viva consciência da «aventura de linguagem» que também a poesia é.

Será importante deixar dito que estas e outras alterações não vieram mudar substancialmente o quadro em que esta poesia se insere desde o seu primeiro aparecimento em público. O que se acorda, aliás, com as intenções do autor ao falar do seu esforço, em evitar que tais alterações fossem «ao ponto de obnubilar o clima onde se moveu e continua sem remédio a mover-se a organização verbal deste livro». Com efeito, continua o texto a mostrar, sem sensível desvio, o rosto do senhor por trás das suas palavras (p. 15), isto é, continua esse texto a ser o reflexo de uma consciência religiosa procurando a coerência, sempre em crise, sempre instável (*Oh que difícil não é criar um homem para deus*, p. 16), entre as assimetrias, os dramas, da existência e a harmonia que, pela ideia de Deus, se intenta e vislumbra recuperar. Tal como continua a ser a projecção do que, na marginalidade de uma prolongada «aventura mística», é, por exemplo, o «elogio da amada» ou, mais acentuadamente, a meditação sobre a natureza (quase sempre entrevista em colorações outonais) e sobre a «cidade» — palco movediço onde, menos pelos esplendores da vida do que pela certeza da morte (essa morte de que tanto aqui se fala), o quotidiano se nos desvenda em olhos vários, em vária emoção e humanidade:

*Que importa que morramos se a tarde é de sol
e o céu se abre às lágrimas
que sobre a cidade choras?
Esmagam-te lá longe contra a igreja as casas
aonde os homens nascem e aceitam
a grande humilhação da morte
onde as mulheres acenam tristemente panos
[sujos
de não dizerem adeus a nenhum barco*

*onde já ninguém sabe onde os anos começam
Pesadamente vão caindo os sinos
e tu a um e um desfolhas
os olhos sobre o tempo
O que trocamos são crostas de silêncio:
tivéssemos em teu reino o lugar
que esta folha de outono tem sobre o asfalto
e a espaços certa música na alma
Que importa que morramos se o passado está
[certo
se voltas para nós a mágoa que te molha a
[face
de virmos de tão longe tendo-te tão perto?*

(«Jerusalém, Jerusalém... ou Alto da Serafina»)

Em resumo, ao dar alguns retoques num texto que é testemunho, e testemunho pungente, de um passado que já não entende ou a que já não terá acesso, Ruy Belo pretendeu — sem trair, no essencial, tal testemunho — tornar esse texto mais legível perante o teor de significados (e de significantes) em predomínio no seu timbre actual.

Por certo que muito mais haveria a dizer de um livro que, no entanto, já foi dado a público há onze anos, a propósito do qual já se pronunciaram algumas outras vozes e sobre o qual, para nosso esclarecimento, mas também para nossa inibição, o prefácio agora escrito nos fornece uma muito razoável soma de elementos.

Mas o que não nos dispensamos de afirmar é que em «Aquele Grande Rio Eufrates» já se presentifica muito do que nos levou a escrever de Ruy Belo, ainda não há muito e a propósito de um outro dos seus livros, que «pela consciência artesanal exibida, como pela feição anti-convenção patente nos objectivos e quase sempre nos métodos, sabe fundir, como poucos, autenticidade e elaboração»⁽¹⁾. Em 1961, efectivamente, já se definem algumas daquelas condições — de destreza expositiva, de maleabilidade imagética e de vocação testemunhante — que, com o contributo, de facto decisivo, das obras posteriores, tornariam a poética de Ruy Belo um dos casos mais vivificantes e singularizáveis das últimas gerações.

JOÃO RUI DE SOUSA

(1) A Capital, Supl. Literatura & Arte, 8/4/1970.

2 SANCHOS, 2 QUIXOTES

A VIDA DO GRANDE D. QUIXOTE DE LA MANCHA E DO GORDO SANCHO PANÇA de António José da Silva.

— Pelo Grupo de Teatro do Campolide Atlético Clube, numa adaptação literária de Virgílio Martinho, encenação de Joaquim Benite.

— Pela Casa da Comédia, com «cantorias» de Natália Correia, encenação de Herlander Peyroteo. Nos jardins do Palácio Galveias.

AS SEMELHANÇAS

Ao levarem à cena, no mesmo Verão e mais ou menos na mesma altura, um mesmo texto de António José da Silva, Joaquim Benite e Herlander Peyroteo:

a. sentem a necessidade de *arranjar o texto*; recorrem a um colaborador literário: Virgílio Martinho e Natália Correia, respectivamente;

b. recusam os teatros vulgares;

c. recusam o teatro à italiana;

d. identificam visualmente e logo à partida alguns dos temas do texto com circunstâncias posteriores da vida portuguesa: e típico é o recurso a Bordalo em ambos os espectáculos;

e. recorrem a uma marcação marcada anteriormente (a revista em Benite, os palhaços em Peyroteo);

f. partem de uma concepção cromática que consiste na alacridade e na disparidade das cores; o *berrante* será um valor;

g. montam o espectáculo com uma muito evidente procura de «comunicabilidade».

AS DIFERENÇAS

No entanto, estas semelhanças — que são fundamentais — bifurcam-se nas práticas:

a. se a adaptação literária em Benite consiste acima de tudo em intercalar, substituir, colar, em Peyroteo trata-se, para além disto tudo, de *cortar*. Ou seja: em ambos o texto clássico necessita de uma *explicação verbal* moderna (em ambos as alterações funcionam como explicação daquilo que ambos temeram ter-se perdido com o andar dos séculos) em ambos essa explicação se localiza nos domínios do «cómico». É assim que em ambos são embutidas graças contemporâneas de um gosto saloio que ambos os directores supõem corresponder ao gosto do autor do texto. Com efeito, será fácil encontrarmos no texto do Judeu graças que correspondem mais ou menos àquelas que foram agora metidas (ambas serão «private jokes» com um «private» um bocado extenso). Infelizmente, a qualidade dos humoristas actuais é um bocado pior do que a de António José da Silva. E se este metia o riso pelo «private joke» numa estrutura bastante ampla, quer Benite quer Peyroteo limitam-se a fazer rir pela simples inserção de elementos actuais numa ficção que não escondem ser setecentista: o processo em ambos não difere em nada do dos humoristas do *Com Jeito Vai, Cleópatra* e acaba por diferir em tudo do do autor encenado. Para além da abdicação dos meios técnicos de encenação

que isto evidentemente reflecte (pois um encenador não conseguirá fazer rir sem meter a *BB em St Tropez* ou o *Leão da Estrela?*), há nestas «graças» um sentido diferente. E assim veremos que, enquanto Peyroteo se fica pela inserção do moderno no antigo como processo cómico, Benite tem um *sentido* nas suas «graças»: em vez de se ficar pela graça do anacronismo, trata-se de *puzar* aquele *exemplo* para o nosso lado cronológico. E se Sancho diz que a sua política é o trabalho é porque Benite sente a necessidade de com essa inserção *explicar melhor* o seu trabalho. E assim perceberemos porque Benite não corta substancialmente o texto como o faz Peyroteo: Benite tenta explicar (e portanto *substituir*), Peyroteo não se sabe bem o quê; e neste não conseguimos perceber a linha evolutiva do próprio espectáculo. A partir do intervalo, tudo se amontoa e nada se compreende em Peyroteo: tudo se explica e tudo se chama para a nossa actualidade social em Benite.

b. Se Peyroteo escolhe um lugar exótico para a apresentação do espectáculo, Benite desenha o seu espectáculo como *praticável*. No primeiro, uma forma fixa e complicada: no segundo, uma maneira «andarilha». E aqui se põem os problemas do público: para Peyroteo o ar livre não é uma forma diferente de atingir o público, trata-se apenas de uma forma diferente de fazer o espectáculo. Em Benite é a própria condição do espectáculo que determina a possibilidade de viajar. Ou seja: em Peyroteo estamos com o famoso «mesmo público»; em Benite com o não menos famoso «outro público».

c. Mas se ambos escolhem espaços evidentemente novos, nenhum deles sente como necessária a criação de uma língua específica. Em ambos os espectáculos trata-se de recorrer a outros meios para melhor *mostrar* aquilo que já se *explicou*. Assim, se é omnipresente a revista em Benite (até pelo sistema da cortina, mas sobretudo pela marcação frontal, pelas cantigas a que recorre, etc.) é o circo omnipresente em Peyroteo. O circo e manifestações afins (o Carnaval). Ou seja: nenhum dos encenadores, para este contacto novo, se sentiu na necessidade de criar um espaço diferente, de criar um espectáculo com as suas regras próprias. Ambos preferiram recorrer a mundos «malditos», recuperar ambos, e devolvê-los ao público recuperados e funcionando de outro modo. O trabalho do público limita-se a reconhecer a linguagem e a inserir-se nela. Como sempre acontece nestes empréstimos, a linguagem emprestada acaba por rebentar aqui e ali, acaba por estoirar ou fazer estoirar. E um caso exemplar é o do episódio dos gigantes em Peyroteo: a alacridade dos gigantes acaba por engolir a acção, a sua presença por se bastar como razão espectacular, e quando o episódio acaba sentimo-nos regressar a uma história de que andáramos divorciados durante aqueles tempos. Ou seja: Peyroteo acaba por ter entre mãos duas coisas distintas que não consegue unir (pois claro): a razão do texto e a razão do seu espectáculo. A páginas tantas terá de fechar a loja

com uns cortes apressados porque o seu castelo de cores começa a debotar. Da mesma maneira Benite terá de movimentar excessivamente o seu palco para manter pertinente a sua «descoberta» inicial: e o parti-pris do seu espectáculo começa a torna-se uma teimosia despropositada num segundo acto mal trabalhado e pouco pensado. Ou seja: por muito diferentes que sejam (e são), as descobertas dos dois encenadores acabam por ser uma *boutade* e por não poder funcionar. E ambos, por caminhos diversos, incorrem num mesmo esquecimento: a de que um teatro novo necessita de um teatro novo e não (e não) de ideias brilhantes para a cena de abertura.

d. Ambos os encenadores escolhem as muitas cores, o desenho caricatural, aquele mau gosto recuperado que começa já a dar o salto para o mau gosto propriamente dito à força de tantas recuperações. Mas se em Peyroteo esse desregramento cromático se limita a vestir uma incapacidade cénica, em Benite esse desregramento corresponde a uma visão do público, corresponde a uma ideia de comunicação.

DOIS ESPECTACULOS

Erá assim que com dados muito semelhantes encontramos dois espectáculos não só diferentes como inimigos.

E teremos o espectáculo de Joaquim Benite, um espectáculo amador, que se pretende popular e que em nome desse teatro popular se propõe grosseiro e mal acabado, que em nome desse público se faz adaptado e adaptável, que em nome da sua função pensa os seus meios e escolhe o seu caminho.

E temos o espectáculo de Herlander Peyroteo, um disparate dispendioso e sem cabeça, sem uma linha fixa a não ser a sua furiosa misoginia sem uma simples razão espectacular.

Ou seja: ficamos com um espectáculo.

O ESPECTACULO DE CAMPOLIDE

Um espectáculo sério e meditado que, se cai muitas vezes numa demagogia da comunicabilidade, se incorre muitas vezes em perigos malditos e que confrangem, talvez não possa deixar de ter caído neles, ter encontrado um meio.

Mas:

— não será um espectáculo que pensa o «povo» como os actores portugueses o apresentam: de mão na anca, chinela no pé e bilha a encher?

— não será um espectáculo que recorre a truques dos mais baratos do mais vulgar dos teatros profissionais em vez de, como seria justo, procurar uma linguagem própria e um caminho só seu?

— será um espectáculo claro ou apenas confuso e alegre pela quantidade de coisas?

— ou seja: será na verdade um espectáculo popular? ou só um espectáculo convencionalmente popular? um espectáculo popular com uma «bem burguesa» ideia de povo?

Mas como todos andamos a começar este teatro que só por defeito terá a ver com aquele que estamos a acabar, mais não é possível fazer do que esperar as respostas da própria vida deste espectáculo — que eu consideraria penoso e mau mas que me responderá talvez com a força do seu público.

JORGE SILVA MELO

2

A PARTILHA DE ÁFRICA, de Henri Brunschwig, tradução de António Pescada, 141 páginas, Col. Os Homens e a História, n.º 1, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1972.

O livro com que se inicia esta colecção — que será, ao que supomos, composta por traduções portuguesas das «Questions d'histoire», da Flammarion — é uma curta monografia sobre a divisão da África que as potências europeias realizaram no último quartel do século passado.

A introdução salienta que, até 1870-1880, o continente africano foi para as potências europeias (que eram as potências *tout court*) um «teatro de operações secundárias». Naquela data alguma coisa mudou — e começa a corrida africana, enca-

beçada pela França, pela Inglaterra, pela Alemanha de Bismarck e por Leopoldo da Bélgica. Em cinquenta páginas, o Autor sumariza a história diplomática do Congo, da conferência de Berlim e dos principais tratados de partilha entre as três maiores nações europeias de então. Quarenta páginas de documentos — entre os quais as actas, mais citadas que lidas, da conferência de Berlim — apoiam a descrição dos «factos».

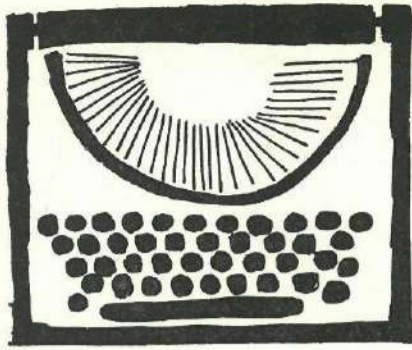
A parte mais heterogénea — e menos útil — do livro é o capítulo intitulado «problemas e querelas de interpretação»; nele se discutem questões filológicas e, por exemplo, considera-se que se tem exagerado a pressão colonialista da opinião pública europeia oitocentista porque os jornais mais lidos de Paris, em 16 de Fevereiro de 1905, consagravam notícias secundárias ao «escândalo do Congo». O argumento parece tão parco como a notícia. Uma cronologia e uma biografia comentada completam (em francês e inglês) o *dossier*.

O livro (ou o *dossier*) de H. Brunschwig quer ser essencialmente factológico. Por isso é uma boa

introdução ao problema que, para portugueses, tem a vantagem de ser escrita numa perspectiva europeia (isto é, das potências dominantes na cena internacional do fim do século XIX); vantagem como antídoto para a perspectiva mais vulgarizada, é também uma desvantagem, pois o que diz respeito ao Portugal oitocentista, mesmo quando revelador ou internacionalmente relevante, é insuficientemente analisado e descrito. Uma introdução para começar, portanto.

A preocupação factológica do Autor leva-o a concluir pouco, e a pouco explicar: se minimiza, talvez excessivamente, a conferência de Berlim, se claramente afirma que a partilha de África obedeceu «ao jogo das alianças e rivalidades da Europa», já é muito menos evidente que «a aceleração da partilha» tenha sido só «função dos nacionalismos e do progresso técnico na Europa». Faltam aqui vários factos, que a preocupação factológica frequentemente omite. Uma introdução para começar, portanto.

A. S. R.



entrevista com jorge peixinho

II — A MÚSICA EM PORTUGAL

C. — No fundo estive a falar de compositores da tua geração...

J. P. — São compositores que vieram alguns anos depois de Boulez... Eu nasci quinze anos depois de Boulez.

C. — Quanto à tua formação?

J. P. — Foi em Roma, em 59, que tive um conhecimento directo da música contemporânea. Nessa época, desconhecia praticamente Schönberg, totalmente Webern, creio mesmo que de nome, conhecia muito mal Stravinsky e Bartok.

C. — De qualquer modo, já antes tinhas um interesse pela música, evidentemente...

J. P. — Cá, tinha seguido o Conservatório, tinha feito os cursos de composição e de piano. Estava em Roma com uma bolsa da Gulbenkian e essa bolsa só podia ser obtida por quem já possuísse os canudos. É claro que se houvesse uma selecção rigorosa, eu não teria merecido essa bolsa. Simplesmente, foi bom que a Gulbenkian funcionasse mal e me concedesse a bolsa... Aliás, ninguém nessa altura teria merecido bolsas... Mas era preciso começar por qualquer lado... O Conservatório era o principal responsável pelo nosso analfabetismo musical: uns ficaram com o seu analfabetismo, outras lá se foram cultivando um bocadito, lá se foram alfabetizando a pouco e pouco...

C. — Mas voltando a esse ano de 59...

J. P. — Foi nesse ano de 59 que tive as primeiras experiências, os primeiros contactos, o primeiro impacto com a música contemporânea e que comecei a trabalhar nesse sentido. As primeiras obras minhas dessa época são ainda uma tentativa de aplicação da técnica dodecafónica; além disso fui extremamente sensível às influências de ordem pedagógica que fui tendo entre 59 e 63, sobretudo de Petrassi,

Nono, e depois Boulez e Stockhausen, muito embora, em 62-63, não tivesse maturidade suficiente para assimilar ainda as propostas de Stockhausen. O salto foi demasiado brusco. De qualquer modo, posso dizer exactamente que há um primeiro período de fins de 59 a 62 em que se trata exactamente de uma formação de uma técnica que começou por um dodecafonismo bastante singelo até a uma aplicação de uma técnica serial já mais evoluída (entre as *5 Pequenas peças para piano* e a *Collage para dois pianos*). A primeira viragem data de 63 com a *Diafonia* e aí já a influência de Stockhausen, embora não completamente assimilada, me serviu para abrir os meus horizontes e me encontrar a mim próprio de uma maneira mais autêntica. A *Diafonia* é uma obra mais acentuadamente pessoal do que as anteriores, o que é já uma consequência de uma técnica de escrita mais elaborada. Ou pelo menos assimilada a um determinado nível. Esta fase vai culminar em 66. Tenho uma obra em 65 que considero, dentro da minha produção, importante: são as *Kinetofonias para 25 instrumentos de cordas* em que faço uso de uma técnica serial bastante rigorosa, mas ao mesmo tempo suficientemente aberta; pela primeira vez realizei uma experiência de polifonia de acontecimentos sonoros simultâneos, não só a polifonia de linhas, mas a polifonia de volumes. Em 66, aparece o primeiro momento de ultrapassagem dessa fase em que procuro novos meios de expressão; não exactamente no caso das *Situações 66*, que é uma obra ainda bastante vinculada ao universo serial, mas é dessa época que data a primeira versão ainda incompleta de *Coração Habitado*, sobre poemas de Eugénio de Andrade, e os primeiros esboços de *Recitativo III* que vie-

ram a ser compostos em 69 e a sofrer ainda uma revisão já em 1970. Em 67, há um momento de crise, de contradições internas de linguagem e de perspectivas estéticas com *Nomos para orquestra*. Esta obra foi executada há poucos dias e creio que poderei falar dela de certo modo desapassionadamente; senti ao escutá-la um clima bastante unificador, homogéneo, e que é específico da obra. Em 68, dá-se uma viragem decisiva; compus uma peça que é até à data a minha obra de maiores ambições e de maiores dimensões para coro e orquestra — *Eurídice Reamada* — em que eu procuro uma renovação de linguagem, de processos, e de uma forma no tempo bastante diferenciada, quer dizer, procuro diversas concepções de tempo dentro da própria obra. E datam exactamente desse ano os primeiros esboços de *As Quatro Estações* que é, depois de *Eurídice Reamada*, a outra obra de maiores dimensões e de maiores ambições — o que não quer dizer que as ambições estejam sempre de acordo com a duração! — *As Quatro Estações* são a peça em que até hoje mais mexi e remexi a ponto de não fazer só revisões, mas sim o que chamo decomposição, descomposição e recomposição. Justamente acabo de terminar a obra pelo menos na versão que considero provisoriamente definitiva e que vai ser apresentada no princípio do mês de Julho em Lisboa. Ao contrário da *Eurídice Reamada*, que tinha um efectivo monstruoso, um grande coro, solistas vocais e uma grande orquestra, esta peça é apenas para quatro instrumentos, se bem que amplificados — trompete, violoncelo, harpa e piano. Depois, há uma série de obras que gravitam entre estes dois pólos mais significativos, entre 68 e 72... Há obras marginais que serviram de estudo sobre determi-

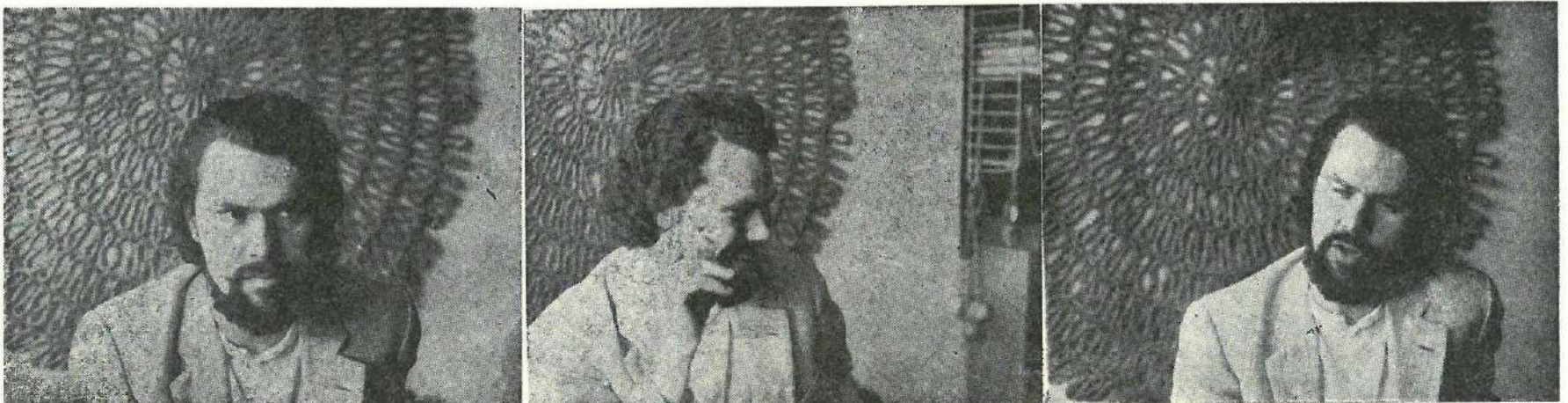
nados problemas que foram desenvolvidos nestas duas obras, entre os quais os *Harmónicos*, a composição definitiva do *Recitativo III*, a CDE e sobretudo o *Recitativo II*.

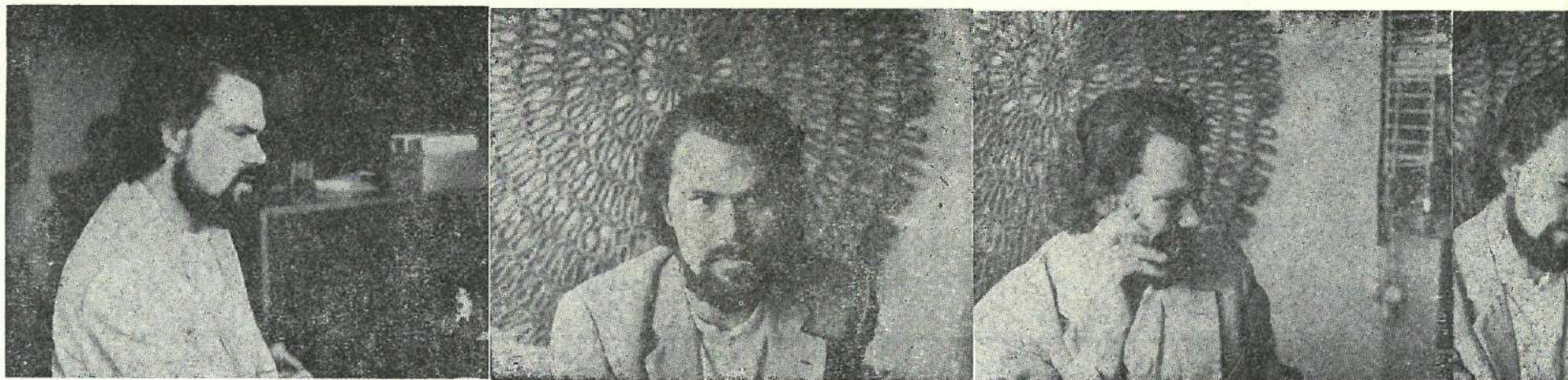
O GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA

C. — Quanto à actividade ligada ao Grupo de Música Contemporânea...

J. P. — A minha integração no meio cultural português tornou-se mais efectiva desde que, a par da minha actividade de compositor, fundei, com alguns músicos portugueses em 1970 o «Grupo de Música Contemporânea de Lisboa». Claro que isto já tinha antecedentes. Alguns dos músicos já tinham colaborado comigo anteriormente, conhecia-os bastante bem e esporadicamente tinha havido várias sessões de trabalho experimentais. Foi uma série de concertos realizados na Gulbenkian em 1970 que nos decidiu a formar um grupo estável com uma certa autonomia, embora a estrutura das instituições portuguesas combata todo o sentimento de autonomia. É um problema muito complexo porque a nossa, a minha concepção de autonomia vai implicar exactamente com um sistema em que os músicos estão integrados e em que em última análise eu próprio me vejo integrado. O grupo teve várias actuações, vários problemas internos, várias vicissitudes, alguns músicos saíram. Neste momento é um grupo aberto que engloba vários outros. Saíram dois elementos (e uma foi uma saída decidida) mas em compensação tivemos a entrada de novos elementos que estão em regime, digamos, de associação, isto é, associados intimamente às realizações do grupo.

C. — Quantos membros mais ou menos tem o grupo?





J. P.—O grupo tem como membros digamos fundadores, cinco, eu, a Clotilde Rosa (harpista), o Carlos Franco (flautista), o António Oliveira e Silva (violetista) e o António Reis Gomes (trompetista), e depois estão associados ao grupo a compositora Constança Capdeville, o guitarrista Lopes e Silva, o trombonista Emílio Coutinho, a violoncelista Luísa Vasconcelos e o violonista Manuel João Afonso e alguns outros mais esporadicamente.

O momento máximo na nossa «história» foi a apresentação no festival de Royan, este ano, sob o patrocínio da Fundação Gulbenkian em que interpretámos uma série de obras: uma minha em primeira audição, *Ma fin est mon commencement*, sobre materiais de Machaut, na versão completa; a obra de Constança Capdeville, *Momento I*; de Filipe Pires, *Figurações I, II, IV*; e depois *Rosa, Rosae* de Tomás Marco e uma obra escolhida pelo festival (*Le Lit de Procuste*, do compositor romeno Cornel Taranu). O êxito que alcançámos em Royan foi decisivo para uma consciencialização do grupo e uma consciencialização, esperemos que também (!), das entidades responsáveis pela nossa liberdade de acção. Tivemos em seguida convites para a bienal de Veneza para o próximo ano e para actuarmos numa semana no *Museu de Arte Moderna de Paris* entre outras coisas.

«GOSTARIA QUE O GRUPO PUDESSE SER ACTUANTE»

A actuação dentro do grupo é aquilo que hoje em dia mais me liga a Portugal, na medida em que não só é um prazer muito grande para mim poder contar com músicos da qualidade dos meus colegas em que há uma ideia comum e um desejo de aperfeiçoamento, um esforço de pesquisa e uma atitude profissional extraordinária e ao mesmo tempo, uma amizade, um tipo de relações humanas extremamente frutuoso, extremamente agra-

dável. Isto do ponto de vista interno. Do ponto de vista externo, gostaria que o Grupo pudesse ser *actuante* não só no meio musical português, mas no meio português em geral: levar a música contemporânea a todos os públicos, a todas as pessoas. Desejaríamos poder actuar em fábricas, em escolas e não só nos santuários da música como actualmente existem: a Gulbenkian, o S. Luís, etc... Isso, é claro, implica um esforço muito grande e uma alteração de certos condicionalismos a que estamos sujeitos neste momento. Para já, iremos no próximo mês participar nas Primeiras Jornadas de Música Contemporânea na Madeira e portanto vamos ter que nos apresentar perante um público que desconhecemos por completo e isso ao mesmo tempo é uma experiência extremamente interessante, porque vamos ver que tipo de público irá acorrer aos nossos concertos. Esperemos que não sejam simplesmente a alta e a média burguesia que costumam aparecer uma vez por ano em um ou dois concertos que normalmente se fazem na ilha, mas que se forme um novo público, diferente, e que comece a exigir *música* e não só música contemporânea, que comece a sentir necessidade de música como deve ter necessidade de cultura, de ler um bom livro, de ver um bom filme, de ir ao teatro... Só assim é que a nossa música, a música do nosso tempo poderá ter uma função social e sair do seu *ghetto* donde já saiu há muito tempo nos outros países da Europa. Mas em Portugal ainda estamos a assistir a isto. É preciso que a música seja como todas as artes uma fonte de desalienação do homem e uma fonte de consciencialização, não de uma maneira, é evidente, imediata, superficial, grosseira, de ser o motor de uma revolução, mas que seja uma consciencialização e desalienação ao nível individual de cada ouvinte, de cada fruidor.

«HA O CASO DE LOPES-GRAÇA»

C.—No aspecto da composição, o que é que te parece que vale a pena salientar no que se faz actualmente em Portugal?

J. P.—Para já, das gerações anteriores a nós, há o caso de Lopes-Graça, embora já no eclipse da sua carreira, da sua evolução. Estimo muito Lopes-Graça e algumas das suas composições, estimo-o como homem e a sua posição cimeira no meio cultural português, mas estou em crer que Lopes-Graça já não corresponde a uma actualidade

actuante. Poder-se-ia dizer que Lopes-Graça à escala nacional seria um compositor conservador que nada interessaria à Europa actualmente, mas que em Portugal teria a sua razão de ser e o seu momento, ou seja que corresponderia ainda à actualidade portuguesa. Ora eu não comungo de maneira nenhuma com essa ideia e penso que o próprio Lopes-Graça deve ter muito a consciência aguda do seu completo isolamento. Ele não corresponde a uma actualidade a nível europeu, a nível histórico — 1972 — mas também não corresponde à actualidade portuguesa e não é por acaso que Lopes-Graça se tornou hoje um mito de que é de bom tom falar quando se fala da atitude corajosa que ele manteve ao longo da sua vida — e isso é extremamente louvável —, mas também — e isso deixa de ser louvável e é perigoso — o facto de se ir construir o mito Lopes-Graça para se ir defender os subditos da subcultura, da submúsica que hoje está muito em moda entre nós, das baladas, das canções ditas populares, ditas actantes, etc... Ora nada mais irritaria Lopes-Graça do que ser precursor de toda essa actividade gesticulante. Até porque Lopes-Graça foi sempre e continua a ser, independentemente de ser um grande ou um pequeno compositor, um inegável profissional, senhor do seu ofício e nunca poderia por conseguinte ser apresentado como precursor de analfabetos. Mas estou em crer que a actualidade portuguesa não se reflecte profundamente na obra de Lopes-Graça, nem Lopes-Graça na actualidade portuguesa. A actualidade portuguesa é extremamente contraditória, há valores ou subvalores do passado que estão fossilizados e que persistem em perpetuar e que Lopes-Graça já no momento em que era perfeitamente actuante combateu. Esses subvalores ou pseudovalores continuam a existir. E depois, a um nível económico, um caminho cada vez mais dirigido pela ditadura tecnocrática a que Lopes-Graça está completamente alheio. Acho que neste momento histórico, Lopes-Graça não corresponde a nenhuma das forças conservadoras, pseudo-progressistas ou progressistas mesmo. Conservadoras, não poderia corresponder por uma questão óbvia, ideológica, e progressistas também não, na medida em que elas se situam além dos valores que Lopes-Graça tem defendido e que procura defender ainda. Ele queixa-se actualmente de um certo ostracismo a que é votado, ao mesmo tempo que é considerado

um mito, o que não deixa de ser sintomático das contradições em que este país se debate, porque se promove alguém a mito sem se conhecer a obra. Se se conhecesse a obra, não seria um mito, mas um compositor com as suas qualidades e os seus defeitos, mas sempre um compositor discutido.

C.—De qualquer forma, houve pelo menos uma fase da obra de Lopes-Graça que teve uma certa adesão por parte da geração mais jovem...

J. P.—Exactamente. *O Canto de Amor e de Morte e 14 Anotações*, obras em que Lopes-Graça levou mais longe as suas pesquisas de linguagem, em que Lopes-Graça fez crer não propriamente numa reviravolta da sua actividade compositora e dos seus objectivos estéticos, mas de qualquer modo numa renovação e num aprofundamento de determinados valores. Ora isso não se verificou em obras subsequentes. Ao mesmo tempo que escrevia o *Canto de Amor e de Morte*, depois *14 Anotações* e, mais tarde, as *5 Lembranças para Vieira da Silva*, Lopes-Graça escrevia obras bastante afastadas da directriz que ele prometia com as composições que acabei de citar. É o caso de *Gabriela, Cravo e Canela, Cosmorama*, etc. Por outro lado, as próprias declarações de Lopes-Graça mostravam exactamente que não havia da parte dele uma vontade deliberada de evolução no sentido de um alargamento do seu universo estético, pois não creio que lhe interessasse fundamentalmente investigar os caminhos mais potencialmente relevantes.

C.—Qual seria o lugar do *Concerto para Violoncelo*?

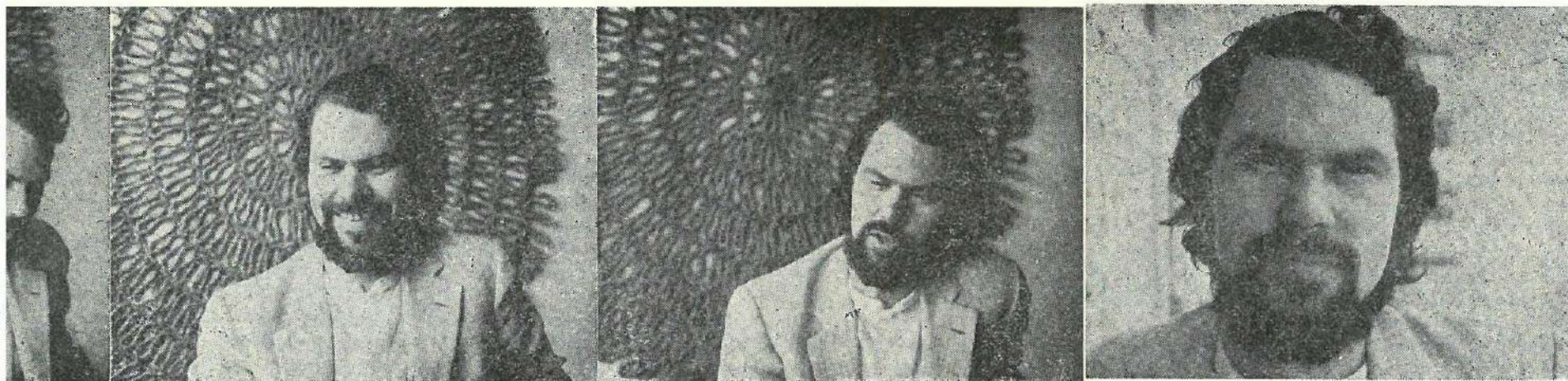
J. P.—É uma obra um pouco de compromisso entre uma linha que vem do *Canto de Amor e de Morte* e outra linha mais conservadora ligada justamente a uma forma do concerto tradicional. Por isso é uma obra que, se bem que seja de inegável qualidade, veio de certo modo abortar a linha evolutiva do *Canto de Amor e de Morte* e das *14 Anotações*.

«OS COMPOSITORES DA MINHA GERAÇÃO»

C.—E em relação aos compositores da tua geração?

J. P.—Em relação aos compositores da minha geração, o mais coerente e verdadeiramente criador é, na minha opinião, o Emanuel Nunes, que vive em Paris e de que se estreou uma peça recentemente em Portugal, *Purlieu*, que é de facto uma obra extremamente interes-





sante. Aliás, já nas *Litanies du Feu et de la Mer* e noutras composições se notava isso. Emanuel Nunes aspira a que todas as suas obras constituam uma só obra. Há uma série de obras autónomas compostas em momentos diferentes que podem ser tocadas simultaneamente. Dentro dos compositores residentes em Portugal devo fazer uma referência a Constança Capdeville, cuja obra *Momento I* é das obras mais interessantes compostas em Portugal nos últimos anos. Depois temos Filipe Pires que tem seguido uma linha muito mais sinuosa, mais contraditória, e que partiu de uma base «escolástica», neoclássica; a sua obra mais representativa será talvez *Figurações para flauta e para piano*. Há um compositor estabelecido no Canadá, o Armando Santiago, que deixou duas obras com uma técnica de escrita bastante evoluída dentro de um linha serial, mas não conheço mais nada da sua produção desde a sua partida para o Canadá.

C.—Então estão no estrangeiro quase todos os compositores portugueses...

J. P.—O que é dramático não é tanto a maior parte dos compositores portugueses mais jovens viverem no estrangeiro, mas sim o facto de não aparecerem novos valores na música, numa época em que os jovens compositores começam a multiplicar-se por todos os lados, uns com mais possibilidades outros com menos, uns com propostas mais ricas do que outros, mas com uma técnica já bastante evoluída qualquer deles. Em Portugal continuamos nós ainda a ser os mais jovens compositores do país já com trinta e tantos anos. É espantoso como na idade dos 20 anos não aparece ninguém. Por este caminho —claro que este aspecto não é o único, mas não deixa de ser significativo— poderíamos concluir que a música está a acabar neste país, apesar da Fundação Gulbenkian, apesar dos vários organismos, apesar dos vários optimismos.

«...SISTEMAS DE ENSINO PERFEITAMENTE INADEQUADOS»

C.—Não estará isso relacionado com o ensino da música? Como é que ele é feito? Poder-se-á aprender música em Portugal? Ter-se-á que ir forçosamente para o estrangeiro?

J. P.—Quando me refiro à inexistência de jovens compositores em Portugal, e digo isto porque já não me considero «jovem compositor», uma das grandes causas é o estado catastrófico a que chegaram as ins-

tuições de ensino em Portugal e principalmente de ensino da composição — ensino da composição como síntese das matérias teóricas e práticas. Todas as matérias práticas eram mal dadas e as teóricas inexistentes. As práticas eram dadas sob uma orientação teórica e as teóricas não existiam. De modo que todo esse sistema de contradições se foi avolumando a ponto de hoje em dia não se ensinar música em Portugal, não se ensinar composição em Portugal. Pessoas não preparadas, sistemas de ensino perfeitamente inadequados. E se existe em todo o mundo uma crise nas instituições escolares, em Portugal essa crise é extremamente mais aguda e em relação às outras instituições escolares o Conservatório era, toda a gente já sabia, a instituição mesmo mais decadente. Até porque nos outros estabelecimentos havia uma hipótese de vida e o Conservatório era um autêntico museu. Sendo o Conservatório de Lisboa, aliás o único Nacional, um museu doente, todos os outros conservatórios tinham que sofrer as consequências; eram portanto pequenos museus doentes. Por outro lado, há hoje uma maior consciencialização por parte dos músicos, verificando-se o aparecimento de uma pequena *élite* já relativamente consciente e um progresso no ensino de vários instrumentos, até porque esses músicos beneficiaram de bolsas no estrangeiro. O nível das orquestras melhorou também um pouco em Portugal (especialmente a Orquestra Gulbenkian). Não obstante a reacção de todas as chamadas autoridades responsáveis, teve de haver uma aproximação da Europa, inevitável, embora numa dimensão reduzidíssima, quando nós sabíamos que ela devia ir até à integração.

C.—Mas em relação ao que disseste há pouco: um ensino defeituoso será a única explicação para o facto de não haver novos compositores em Portugal?

J. P.—Esse é realmente um dos aspectos que servem para explicar o fenómeno de não haver hoje em dia novos compositores em Portugal. Mas há muitos outros. Em primeiro lugar, a falta de estímulo que um músico tem para seguir a sua profissão, a falta de hipóteses de trabalho, a falta de garantias que lhe permitam a sobrevivência. Por outro lado, o facto de o ensino da música em estabelecimentos de ensino geral, no liceu por exemplo, ser catastrófico ou inexistente, ou passar-se em condições perfeitamente deploráveis fazia o aluno de canto coral — e é espantoso como

num país em que não existe uma disciplina de *música* obrigatória, como a matemática, a física, etc., exista um «canto coral» com os «tiroliroliros», e essas chachadas — afastar-se da música. Por outro lado, o facto de se permitir a entrada no Conservatório Nacional — não se sabe se para aliciamento dos atrasados mentais — com a instrução primária servia para os indivíduos que foram para um curso de composição, na maior parte dos casos, serem aqueles que nem jeito tinham para tocar um instrumento, além de já estarem condicionados pela falta daquele mínimo de instrução básica que deveriam ter. É por conseguinte uma geração frustrada.

«PARA PROMOVER NÃO UMA REFORMA...»

Bom. Falemos de um ponto de vista construtivo. Estou absolutamente fora do que se está a fazer agora no Conservatório, do que é essa famigerada reforma fantasma do Conservatório, visto que não participei em nada na elaboração da dita reforma. De qualquer modo, o que eu acho é que se deve encontrar um sistema flexível para, a nível geral, integrar a música — e não só a música, todas as disciplinas artísticas — no ensino genérico e para que se possa transitar de um curso que inicialmente se tenha escolhido para outro, sem ter que se perder anos de vida, e dinheiro, e tudo isso. De modo que um indivíduo que entra para o Conservatório não tenha que forçosamente ser um mau músico toda a vida em vez de seguir uma outra profissão e da mesma maneira alguém que entre para o liceu e tenha vocação e possibilidades de ser um músico o possa ser. É preciso encontrar um sistema flexível em que não haja estas alternativas estanques. Por outro lado, as escolas de música devem ser a vários níveis, não haver somente conservatórios; a música deve ser integrada na Universidade. Primeiro, é preciso que a Universidade exista e que funcione, e que seja democrática e autogerida; e depois é preciso que a música aí participe, constituindo uma faculdade autónoma ou um instituto especializado. Antes disso, o Conservatório deve ser uma escola média que prepare os futuros músicos universitários não com uma cultura geral, como se costuma dizer, mas com uma cultura «universal». Para já, com todas as disciplinas que de perto ou de longe estão ligadas à música: por

um lado, a estética, evidentemente, a filosofia, o estudo da literatura, as artes plásticas, a história de arte, etc. Não faz sentido que um músico desconheça tudo o que se passa na literatura, no cinema, nas artes plásticas. É perfeitamente aberrante que não tenha os mínimos conhecimentos de estética — e neste momento não existe uma cadeira de estética no Conservatório —, que a história da música seja perfeitamente separada da história geral da arte, da história geral da cultura e da história universal de que um indivíduo não pode ter conhecimento, visto que só fez a 4.ª classe. E depois uma série de disciplinas, principalmente científicas, a sociologia, a psicologia, a física, a matemática, etc., que são realmente fundamentais hoje em dia. E creio que com possibilidade de opção deveria haver o estudo da fonética, da linguística, da biologia, da cibernética, matérias ligadas de uma maneira ou de outra à música no momento presente.

Por outro lado, do ponto de vista musical, é preciso que o ensino procure uma integração perfeita — sei que é difícil, mas é preciso lutar por isso, realizar pesquisas e experiências sobre isso — dos aspectos teóricos e práticos na música: um aprofundamento teórico está ligado a uma cada vez maior prática instrumental, prática de fa-

publicações JULHO dom quixote

EDUCAÇÃO PELA LIBERDADE

Herb Snitzer

A liberdade funciona — dizem de Summerhill, Inglaterra, onde as crianças forjam a sua própria educação.

Col. O Mundo da Criança, n.º 1

125\$00

QUANDO HITLER ATACOU A LESTE

Pierre Rondière

Tal como Napoleão, também Hitler pensou que poderia ocupar a Rússia. O sonho durou seis meses.

Col. Os Homens e a História, n.º 3

90\$00

TEORIA DA FALA

Gostão Cruz

Da boca aos ouvidos, um som — o som da fala, que é igualmente o do corpo, da vida, do amor.

Col. Cadernos de Poesia, n.º 24

25\$00

GUERRA QUÍMICA E BACTERIOLÓGICA

Seymour Hersh, Nguyen-Dang Tam e outros

Gases dos nervos, herbicidas, desfolhantes, aerosóis... ou o mais «moderno» dos arsenais.

Col. Cadernos D. Quixote, n.º 49

30\$00

PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE
RUA LUCIANO CORDEIRO, 119 LISBOA

zer música em conjunto, prática de criação espontânea, prática de improvisação. Acho que as carreiras de executantes «exímios» se devem deixar para os especialistas — há especialistas em todos os ramos — e amanhã, um pianista virtuose, por exemplo, será um especialista. Deve-se procurar que um músico seja muito menos especialista de um instrumento e muito mais polivalente no ponto de vista prático, que possa tocar mais do que um instrumento, que possa realizar de qualquer objecto ou de si próprio um instrumento, uma fonte de criação, e que possa meditar muito mais sobre o fenómeno musical, em função de um fenómeno vivencial, de um fenómeno social, de que não se pode dissociar.

Tudo isto são propostas muito abstractas mas são princípios que se devem ter em conta para pro-

mover não uma reforma, mas uma revolução do ensino artístico em Portugal.

«SE OS CRÍTICOS QUEREM JULGAR PROFISSIONAIS, TÊM DE SER PROFISSIONAIS ELES PRÓPRIOS»

C. — Portanto, aquele que *faz* música tem de *saber* música. De uma maneira geral, nota-se que os músicos sabem mais de que é feita a música do que muitos escritores sabem de que é feita a escrita. No domínio da literatura, há muito o mito de que saber e fazer são duas coisas diferentes. Os músicos parecem saber «descrever» muito melhor o que fazem. Falam muito em técnica. Isso criará necessariamente uma relação diferente com a crítica, visto que se pressupõe que, ao contrário dos escritores, eles têm, em princípio, os conhecimentos de um crítico. Um compositor poderá ser crítico sendo «apenas» compositor? Quem faz crítica musical? Como é feita?

J. J. — Em Portugal falta-nos uma crítica musical a nível estrutural. Existe toda uma crítica impressionista. Para já a vida musical portuguesa até este momento — agora creio que as coisas podem começar a alterar-se um bocadinho — não permitia outra espécie de crítica, que até aqui tem sido bastante indigente. Havia sempre que dizer a mesma coisa sobre a Traviata, os estudos de Chopin tocados pelo pianista x, sobre a orquestra da E. N. tocando sempre o mesmo repertório, etc. ... Uma vez que o panorama musical tende a alterar-se ligeiramente — embora haja tendência a tomar-se a nuvem por Juno e não se topar que alguns acontecimentos extraordinários, como os recentes concertos na Gulbenkian, na sua excepcionalidade, não passam de «crises» passageiras da mediocridade reinante — essa crítica já se vê em sérios apuros e o melhor que tem a fazer é demitir-se. O mais curioso é que uns críticos dizem bem, outros dizem mal, pondo sempre como ponto fundamental o profissionalismo dos músicos. Ora, tem-se verificado que os críticos em Portugal não são de forma nenhuma profissionais, faltam aos concertos com interesse, faltam quando muito bem lhes apetece. O único caso que constitui uma excepção é a Francine Benoît que vai a todos os concertos. Não há o mínimo espírito profissional na crítica portuguesa, e o crítico julga-se no seu pleníssimo direito de não ir assistir a um concerto quando o considera mau *a priori* e até de não ir quando prevê que é bom. O crítico, aliás, não tem que prever *a priori* que é bom, nem tem que prever *a priori* que é mau. A sua função é ouvir tudo. Também não se compreende que um músico falte a um concerto. Seria irradiado, despedido, não lhe pagavam o ordenado; seria posto na rua como qualquer empregado que faltasse ao emprego. Mas o crítico pode perfeitamente dar-se ao luxo de faltar.

Mas agora pergunta-se: os músicos têm um patrão, os operários, os empregados de escritório têm um patrão, infelizmente todos têm patrões; mas então o crítico não tem um patrão? Tem um patrão: é o director do jornal, o chefe de redac-

ção, etc. Mas esse está sempre satisfeitíssimo quando não há crítica de música, quando não tem que encher o jornal com essas coisas que não interessam a ninguém, quando a crítica não lhe vai estragar o arranjinho da promoção militante da baladazinha, quando não é obrigado a pagar mais duzentos escudinhos ao indivíduo, etc. De maneira que há uma irresponsabilidade, uma demissão total de parte a parte.

Uma crítica boa, bem feita pode pura e simplesmente não ser publicada ou ser publicada 15 dias depois, quando já perdeu toda a actualidade, todo o poder de impacto e torna-se então uma coisa perfeitamente caricata. Portanto, demissão total da crítica e dos responsáveis por ela. Isto logo a um nível primário da assiduidade às manifestações. Posso compreender que um crítico faça a escolha *a priori* das manifestações porque não pode ir a todas, mas o que é incrível é que deixe de aparecer às manifestações importantes, por razões fúteis ou por ser pressionado a isso. Há que consciencializar os críticos da importância disto: se querem julgar profissionais, têm de ser eles próprios profissionais. E se não são profissionais porque não lhes pagam para serem profissionais, devem lutar por isso, mesmo num contexto tão pouco propício a lutas como o nosso.

C. — E quanto ao tipo de crítica, ao tipo de «linguagem»...

«TRATA-SE DE CRÍTICA IMPRESSIONISTA»

J. P. — Trata-se de um tipo de crítica impressionista. Aliás, o repertório, como já disse, a isso leva.

A crítica musical tem objectivos diferentes da crítica de artes plásticas, por exemplo, ou da crítica de literatura, ou da crítica de cinema. Aí trata-se de coisas aparecidas na hora. Ninguém vai criticar *Os Lusíadas* — pode-se fazer um estudo sobre *Os Lusíadas*, mas isso já pertence a uma outra esfera. Enquanto que em Portugal continuam a criticar-se os *Estudos Sinfónicos*, as *Valkírias*, e a *Sinfonia Júpiter* e não sei que mais. A crítica musical passa a ser uma crítica de intérpretes e não uma crítica de obras. Isso tem feito ainda mais demitir a crítica, o que não quer dizer que não haja demissões em todos os outros ramos, mas o que acontece é que na música a demissão já é automaticamente aceite.

A crítica passa-se ao nível impressionista. No caso do Mário Vieira de Carvalho é uma crítica já com um maior alcance, uma crítica já com outros pressupostos de ordem sociológica e tudo isso; procura situar as obras, tanto do passado como do presente, num contexto epocal, histórico, que as condiciona de qualquer modo. É um tipo de crítica que realmente me interessa, se bem que não esteja de acordo com todas elas, porque justamente esses aspectos de ordem sociológica, histórica podem fracassar se forem aplicados de um modo mecanicista, mas isso já é um caso de aplicação. Acho em princípio uma crítica válida, aquela em que se pretende fazer uma interpretação à luz do materialismo dia-

léctico. As outras não têm qualquer ideologia subjacente e, então quando não «há» qualquer ideologia, quer dizer que esta existe e será sempre reaccionária. O seu principal interesse é o de encherem algumas folhas de papel e fazerem ganhar aos respectivos «assinadores de críticas» uma nota de cem escudos ou pouco mais.

C. — Mas também tens uma experiência de crítico...

J. P. — Sim, na *Seara Nova*. Mas não me pude afastar como queria — e foi isso que me fez desistir da função de crítico — das limitações por um lado do condicionalismo musical português, que não me dava possibilidades reais para formular juízos teóricos de alguma validade, que me interessassem a mim como músico de uma maneira mais íntima e mais vivencial, digamos, e por outro lado os condicionalismos da repressão, etc. De qualquer modo, isso serviu a necessidade prática de um certo aprofundamento de problemas teóricos que me vinham sendo postos principalmente em relação a um determinado repertório tradicional que era o que se apresentava nas salas de concertos em Portugal e que estava normalmente fora das minhas preocupações mais imediatas.

«...E ENTÃO NA PROVINCIA NÃO HA ABSOLUTAMENTE NADA»

C. — Mas haverá possibilidade de se fazer uma crítica com outro carácter em Portugal? Só em revistas da especialidade...

J. P. — Para isso é preciso que haja um público. Essas críticas já serão em princípio para revistas mais especializadas, mas essas revistas especializadas exigem também um público especial, não o «grande público» — e isto não corresponde a uma posição aristocrática da minha parte porque desejaria que o «pequeno público» fosse toda a gente — mas para aquilo que nos outros países é uma «élite», uma dupla «élite», uma «élite» musical, de músicos, e uma «élite» de intelectuais não-músicos que se interessam por música em determinado nível. Ora, em Portugal, não existem — excepto em casos esporádicos — nem uns, nem outros. Portanto, é lógico que não possa existir uma revista musical especializada.

C. — Mas existem bastantes manifestações musicais comparadas com o número de manifestações de outras artes. Há bastantes concertos em Lisboa...

J. P. — Sim, há épocas em que em Lisboa há muitos concertos. Nos outros países, há concertos e ópera *todo o ano*. Em Lisboa, talvez haja por habitante um número apreciável de concertos, mas no Porto isso não acontece, e então na província não há absolutamente nada.

C. — E em Lisboa é sempre o mesmo público. O aumento de número de concertos não significa que o público aumente.

J. P. — Pois. Este ano houve talvez um vislumbre de alteração, com o aparecimento de uma certa camada mais jovem. Mas nunca se sabe até que ponto tal movimento corresponde a uma real transformação sócio-cultural.



novos livros ESTAMPA

AGOSTO

A ECONOMIA MUNDIAL DE INICIATIVA PRIVADA
I — A Fase de Concorrência de Christian Palloix
Colecção «Teses»
N.º 1 — Preço 80\$00

ISRAEL
de Albano Lima
«Cadernos de Política Internacional»
N.º 3 — Preço 30\$00

UM VENEZIANO EM PARIS
de Casanova
Colecção «Clássicos de Bolso»
N.º 27/28/29 — Preço 50\$00

TEXTOS DE INTERVENÇÃO
de José de Almada Negreiros
«Obras Completas de Almada Negreiros»
N.º 6 — Preço 70\$00

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

CIÊNCIAS HUMANAS E EPISTEMOLOGIA

A. Sedas Nunes

QUESTÕES PRELIMINARES SOBRE CIÊNCIAS SOCIAIS

Col. *Análise Social*, n.º 3, 144 pp.

(e revista *Análise Social*, n.º 30-31)

Edição do Gabinete de Investigações Sociais
Lisboa, 1972

Vitorino Magalhães Godinho

HUMANISMO CIENTIFICO E REFLEXÃO FILOSÓFICA

Col. *Ensaio*, IV, 270 pp.

Livraria Sá da Costa Editora
Lisboa, 1971

Não é frequente a publicação, num intervalo de tempo relativamente breve, de dois livros portugueses em que se aborde a problemática das ciências sociais — e se adjectivássemos o que se afirma acima (dois livros *de qualidade*) não se restringiria o âmbito da afirmação, de tal modo é reduzida a nossa produção neste campo.

Por aqui começa a ser significativa aquela quase simultaneidade — que não corresponde, aliás, a simultaneidade de escrita, a identidade de estrutura, a paralelismo estreito de propósitos, a convergência de métodos.

«Humanismo científico e reflexão filosófica» é uma recolha de ensaios que se escalonam temporalmente entre 1940 e 1971; se o tempo muda, não é também uniforme a natureza dos ensaios compilados: o mais antigo, «Razão e História», foi a tese de licenciatura do Autor na Faculdade de Letras de Lisboa; o mais recente, um artigo escrito para a «Seara Nova» sobre António Sérgio.

«Questões preliminares sobre as ciências sociais» foi escrito a partir do curso de Introdução às Ciências Sociais, cadeira do «curriculum» do primeiro ano do Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras, em 1970-1971 — e, sem ser um livro de estudo no sentido clássico da palavra, foi escrito (ao menos em parte) para estudantes.

Não são, contudo, apenas estes aspectos a que poderíamos chamar externos que diferenciam — e em certa medida opõem — os dois livros a que nos referimos. E uma comparação, ainda que rápida, poderá ser elucidativa — elucidativa: situar-nos um pouco melhor em relação à problemática (portuguesa) das ciências sociais, que constitui o principal traço de ligação entre eles (na medida em que um conceito tão ambíguo como é o de problemática possa servir de ligação).

Com excepção de «Alguns problemas de formalização» (cujo tema principal é demonstrar que «o raciocínio por recorrência, como os restantes raciocínios de relação, é irreduzível à lógica clássica») e, em certa medida, o texto já referido sobre António Sérgio, todos os restantes ensaios reunidos em «Humanismo científico e reflexão filosófica» versam o que, com deliberada ambiguidade, chamámos problemática das ciências sociais: em «Razão e História», o prof. Magalhães Godinho opera uma fundamentação filosófica da história como ciência, demonstrando que a razão tem uma história e que desta historicidade não se pode deduzir a «contingência universal» e o livre arbítrio; e se não é aqui viável fazer uma análise dos pressupostos filosóficos da análise, importa sublinhar que o futuro historiador de «L'Economie

de l'Empire portugais aux XV-XVI Siècles», fundamentando a sua argumentação, traça uma história dos vários tipos de conhecimento e em particular das ciências «naturais» — aproximando-se, numa terminologia que não é a do Autor, da análise dos vários modos de produção dos conhecimentos. Após o que se opera o enquadramento filosófico dos materiais carreados.

Estávamos então em 1940 e procurava-se demonstrar a possibilidade da razão.

Entre os outros textos compilados são particularmente interessantes «Em torno de: o que é a ciência», o ensaio que dá o título ao volume e «As ciências humanas e um novo humanismo», todos escritos na década de sessenta, o que parece ter alguma importância.

Estranhar-se-á que num livro de reflexões de um historiador (de um cientista social, portanto) sejam relativamente escassas as referências a e as análises de ciências sociais. Terá nisso o seu papel a história pessoal: «quem estava talvez talhado para tirar matemática enveredou (...) pela História e Filosofia». Mas a conjuntura cultural portuguesa (e europeia) permitirá talvez compreender melhor esta ênfase: nos anos trinta sentiam-se ainda (e particularmente em Portugal) os efeitos do fracasso do cientismo positivista; e muitos, interessados, deitando a criança com a água do banho, enteravam com o positivismo a razão que se formara a partir das ciências então chamadas da natureza. E demonstrar a possibilidade da razão era então (ou podia ser) prioritário. E assim a filosofia da história assentará numa filosofia da ciência.

«Hoje — escreverá o prof. Godinho em 1965 — a reacção que a ciência suscita é outra: ligada a condições sociais determinadas, a ciência não passaria afinal de meio de opressão das camadas dominantes, de instrumento destinado a manter a sociedade na desigualdade. Teria, portanto, deixado de assentar na ciência a construção de um novo mundo humano.» Ou: se antes da guerra dominava a «falência» da razão que críticos ignorantes identificavam com o positivismo, nos anos sessenta o condicionamento social da ciência passará a ser a principal ameaça.

«Ou não passarão as ciências humanas de ideologia (...)?», pergunta mais ou menos na mesma altura o Autor. Mas a questão, se é levantada, não é resolvida nem equacionada com desenvolvimento paralelo ao que merecera, por exemplo, a análise das relações entre razão e história.

Em poucos pontos será tão nítida a oposição entre a perspectiva de Magalhães Godinho e a de A. Sedas Nunes: pois que este, ao introduzir as ciências sociais, faz essencialmente uma longa reflexão sobre as suas relações com a ideologia e a estrutura classista da sociedade.

Não se trata, naturalmente, de uma oposição de conclusões — e apeteceria dizer que Sedas Nunes começa onde Magalhães Godinho chega, não fora esta afirmação julgar «Humanismo Científico e Reflexão Filosófica» pelo que este livro não é, a saber, uma análise sistemática das ciências sociais.

A oposição situa-se antes na colocação das prioridades e nos referenciais adoptados: em Sedas Nunes escasseia a articulação entre as ciências sociais e as «naturais». E enquanto Sedas Nunes praticamente privilegia a indagação epistemológica em relação à prática das

cartas

Recebemos com pedido de publicação o texto de Eduardo Prado Coelho que a seguir transcrevemos:

A RESSACA

(comentário a uma crítica de Helena Domingos)

1. «Escrevo com a seriedade com que brinca uma criança», Jorge Luís Borges.

Afixar esta frase no limiar dum texto assinala a seriedade dum jogo e um espaço em que a própria seriedade se põe em jogo. É ainda a importância que o seu autor lhe atribui: muito? pouco? ou nada? (escrever é amar — outra metáfora?).

2. No número 7 do jornal *Crítica*, aparece um artigo de Helena Domingos intitulado «Críticas de maré» e dedicado ao livro *O Reino Flutuante*. Trata-se de um longo texto pontuado de espantos.

O que talvez me surpreenda na crítica de Helena Domingos pode-se resumir em poucas palavras:

a) O acolhimento feito ao livro pela parte do que designei de «crítica literária dominante» tem sido, até agora, extremamente favorável — embora por vezes, limitado à formulação simples duma opinião.

b) O texto de Helena Domingos é, sem dúvida, em relação a *O Reino Flutuante*, o comentário mais atento, mais reflectido, mais elaborado e mais sugestivo. Acrescentemos que é, de longe, o mais desfavorável, na medida em que é integralmente negativo. Mas os juízos de valor são secundários.

c) Verifica-se assim uma situação superficialmente paradoxal: é do sector crítico de que (apesar de tudo...) me sinto mais próximo que surge o texto aparentemente mais «incompreensivo».

3. Do que ficou dito poderíamos chegar a duas conclusões em alternativa:

A — Ou eu estou plenamente equivocado sobre as intenções e efeitos do meu livro, e suponho que ele se situa numa região teórica («nova crítica») a que ele é essencialmente estranho (e, nesse caso, o mérito de Helena Domingos consiste em vir lembrá-lo e demonstrá-lo).

B — Ou os factos indicados vêm confirmar a ideia de que, neste momento a contradição principal já não é entre «nova crítica» e «velha crítica», mas entre «crítica positivista-cientista-formalista» e «crítica materialista» (e, nesse caso, o texto de Helena Domingos é reflexo do problema sem ser reflexo sobre ele).

Donde resultará a minha principal reserva à crítica de Helena Domingos: ver apenas o que se indica em A e não ver (para não ver) o que se formula em B. Ou ainda: deslocando a contradição, Helena Domingos finge um espanto que só é possível exibir em A, e que se desvaneceria por completo se as questões fossem postas no seu legítimo terreno, que é o de B.

4. Isto é o essencial, evidentemente. Porque haveria observações marginais que só vale a pena mencionar. Por exemplo: que a nota da página 89 é, lamentavelmente, para ser lida sem demasiada ironia (nela apenas falta um nome que hoje se me afigura importante, e é o de Joffre Amaral Nogueira); que, na «Introdução», o adjectivo certo é mesmo «distanciado» e não «distante»; que, quando se discute divulgação cultural, se deve ter em conta «quem informa quem», porque só do nível de informação dos destinatários se poderá deduzir o maior ou menor «susto»; que a indicação do suicídio de Lucien Sebag me não parece despropositada (ou, pelo menos, não mais do que a sua menção por Helena Domingos); etc.

5. Mas não é isso que interessa. Recomeçemos. O principal espanto de Helena Domingos deriva da verificação da existência de graves incoerências entre a «teoria» e a «prática» (e ainda no interior da própria «teoria»).

Quer dizer:

a) Existe uma «teoria» defendida em *O Reino Flutuante*, e que, aliás, como Helena Domingos oportunamente acentua, não é muito original (não se põe o problema de saber, se, em Portugal, e no período considerado, a defesa dessa «teoria» era ou não uma atitude «original»).

b) Existe uma prática que se pretende «aplicação», e que não é compatível com a «teoria». Temos, de novo, aqui, duas hipóteses à escolha:

A — Ou Helena Domingos tem razão, e, nesse caso, mais útil do que o espanto e a condenação moral respectiva era a análise (menos teatral...) das motivações efectivas desse estranho desajustamento.

B — Ou Helena Domingos se enganou, e vê incoerências entre a «teoria» e a «prática», porque reduziu a «teoria» àquilo que ela não é.

6. Significa isto que o já famoso espanto de Helena Domingos deve derivar do seguinte:

a) Ela supõe ver uma «teoria» onde há duas: Teoria I (positivista-cientista-formalista) e Teoria II (materialista).

(Cont. na pág. 13)

ciências sociais (ou pelo menos, coloca-as em igualdade), Magalhães Godinho é claro: «Num país, como o nosso (...) o primeiro ponto a assentar com firmeza de rocha, inabalavelmente, é que existem de facto ciências humanas, florescentes, pujantes, eficientes (...); e o segundo ponto, consequência lógica, é que temos de aprender a sério (...). Depois, unicamente depois, é que caberá discutir a epistemologia dessas ciências (...)» (pp. 243-244).

Espera-se de um curso de «Introdução às Ciências Sociais» breves noções históricas, uma lista das ciências respectivas, seus fundadores e praticantes, seus objectos e métodos — e o leitor de «Questões preliminares sobre as ciências sociais» não encontrará nada disto. No primeiro capítulo ser-lhe-á contraposta a unidade do «social» e a multiplicidade de ciências sociais que se constituem pela produção do seu «objecto teórico»; o segundo capítulo será consagrado à «conflitualidade interna das ciências sociais» que em cada um dos seus ramos se dividem em correntes que definem o objecto teórico de forma irreduzivelmente contraditória; e, de seguida, parte-se para a análise de uma das principais causas dessa conflitualidade: a articulação entre a produção científica e a «consciência possível» das classes dominantes e a simbiose científico-ideológica nos textos de ciências sociais, sendo consagrada à ideologia parte substancial da análise.

Sem pretender fazer uma análise do texto de A. Sedas Nunes, deve referir-se que parece haver uma certa conflitualidade entre a exigência de rigor na definição do objecto da ciência social e as conclusões: reveste-se de alguma ambiguidade afirmar (com Abraham Kaplan) que é menos importante «traçar uma linha nítida entre o que é "científico" e o que não é, do que acolher todas as oportunidades para o avanço científico».

Mas importa aqui sublinhar a área problemática em que se situam as análises do prof. Sedas Nunes — e, simultaneamente, o paralelismo que se regista nas conclusões do prof. Magalhães Godinho em relação à importância da ideologia. O que nos leva a dizer que a renovação do interesse pelas ciências sociais, hoje e entre nós, assenta numa preocupação com o seu estatuto epistemológico e, particularmente, com o condicionamento social da produção de conhecimentos científicos.

A um outro nível, estas prioridades manifestam-se pela multiplicação de colecções de livros em que se analisa a metodologia (e a epistemologia) daquelas ciências: sirvam de exemplo, entre outros possíveis, a Colecção Ciências Sociais e Humanas (Bertrand), em que parece vir a ser publicado «Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines», da Unesco, a colecção Teoria (Estampa), a Biblioteca de Ciências Humanas (Presença) e, em menor medida, a colecção Universidade Moderna (Dom Quixote).

Seria interessante averiguar as causas destes interesses, que parecem em certa medida importadas: na Europa continental (e em sentidos diversos), Goldmann, a escola de Frankfurt, Althusser e Poulantzas, por exemplo, vieram colocar problemas e defender teses epistemológicas, cuja relevância ofusca as próprias obras de análise; e nos países de cultura anglo-saxónica a crítica do funcionalismo (e a sua defesa), a crítica radical da economia keynesiana (e não só) parecem mais significativas que a produção das ciências postas em causa.

Se não é exclusivamente portuguesa a atenção prestada aos problemas epistemológicos e metodológicos das ciências sociais, devemos ter em conta a especificidade da nossa situação: enquanto nos países europeus e norte-americanos existe uma «comunidade» científica que, a partir da sua própria produção, gera uma crítica mais ou menos radical, as ciências sociais quase não existem entre nós como prática social. E por isso a nossa crítica, ainda quando utiliza as mesmas palavras e os mesmos conceitos da crítica europeia, está de facto dizendo outra coisa. Qual?

LUIS SALGADO DE MATOS

Gastão Cruz

TEORIA DA FALA

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1972.

«[...] en se désagrégant, elle expose mieux sa nature par sa décomposition même».

G. HANOTAUX, falando doutras coisas.

I — O fascínio que em mim exerce este livro de Gastão Cruz mostra-se ambíguo e, pelo menos de início, difícil de clarificar. Leva-me, por isso, a que eu prefira falar dos diversos tempos de reacção que em mim, sujeito-receptor, provoca, em vez de buscar uma tentativa de descrição, mais ou menos correcta, das suas estruturas. E justifico: há, parece-me, duas perspectivas complementares a distinguir na análise da obra literária (da obra de arte em geral): uma que teria em especial consideração o ponto de vista da construção da mensagem, outra o ponto de vista da sua decifração. As duas perspectivas de modo algum se excluem e podem mesmo vir a completar-se mutuamente. O que parece conveniente é ter presente a existência de cada uma delas e saber em cada caso concreto o terreno que se pisa. Aceite-se, já agora, o prolongamento deste parêntesis penitencial e permita-se um paralelo um tanto ou quanto simplista: os estudos linguísticos anteriores à oposição saussuriana sincronia/diacronia são, na sua quase totalidade diacrónicos, mas um tanto à M. Jourdain, isto é, sem consciência daquela dupla possibilidade: a crítica dita «impressionista», para além de todas e quaisquer variações e flutuações de qualidade que sejam sua pertença, não será mais do que uma tentativa de análise literária feita do ponto de vista da decifração e baseada na inconsciência inocente da existência de uma outra «possibilidade». Ora, se a respeito desta obra, começo por falar do seu «fascínio», do «prazer» que ela em mim provoca, não estou só a aceitar — com a coragem possível — os riscos e ciladas de uma crítica «de gosto», talvez mesmo de uma crítica «impressionista»; estou também a desviar-me, de modo mais ou menos consciente, para um atamancado esboço de crítica que assente nesse tal ponto de vista da decifração da mensagem.

O «prazer» desta leitura — e a ele se volta depois da acção lustral — parece-me ser de natureza idêntica àquilo a que se poderia chamar o «prazer» do «espectáculo», e até talvez porque é a um certo espectáculo que se assiste no decurso da exposição desta *Teoria da Fala*. De que espec-

3

O FOSSE de Jaime Gralheiro, *Cena Actual*, n.º 1, *Jornal do Fundão*, 1972, 117 pp.

Tem de tudo esta peça: um prólogo semipirandelliano («Eu sou o autor desta peça. Melhor: eu represento aqui o autor da peça», p. 22), uma explicação bastante sumária das lutas de classe, ataques contra a sujeição da mulher, os poderes vituperados pela sátira, sexo e concubilhice, emigração, mortes, desabamentos de terrenos, palhaços, e esperança no fim. A mesma esperança com que o Autor localiza a peça hoje: «O assunto desta peça é de Hoje e Deus queira que nunca mais volte a ser em Tempo Algum».

Amplio painel de uma sociedade, esta peça que parte da cabeça de um autor e atinge «caminhos de cabras, desfiladeiros e barrancos» na noite fronteiriça começa por ser uma peça empolgante. O Autor que na página 35 tinha jurado «perante Deus dizer a verdade e toda a verdade», diz depois muitas verdades. E o autor, como nós, leitores, tem razão. Ficamos contentes. Em cem páginas encontramos tudo o que queremos saber sobre a exploração do homem. E não matamos «a esperança à flor».

Mas se sabemos, com muitos autores que Jaime Gralheiro com certeza aprecia, que só novas formas de conhecimento (atenção: formas!) poderão trazer ao homem a dignidade que lhe é devida, veremos que não é nesse sentido que *O Fosso* está construído. E começaremos a ver que toda uma balofa retórica, que todo um convencionalismo lite-

Uma teoria da

táculo se trata, então? Acima de tudo, ao da sucessão, ou simultaneidade, das fases de um ciclo que abrangerá a apresentação, por uma parte, e o reconhecimento, por outra, de um certo código em desagregação ou decomposição. As três curtas partes que compõem a obra operam sobre materiais identificados, a acusarem uma mais ou menos idêntica proveniência que progressivamente se vai revelando. A cada passo encontramos fragmentos isolados de uma cultura poética anterior, picos ou cumes à tona de uma inundação geral que permitem o reconhecimento do continente submerso — são marcas desagregadas de uma discursividade lírica romântica que constituem os materiais sobre que esta poesia se constrói. O remanescente é minuciosamente retalhado, decomposto, desfibrado no sentido da espessura, explorando-se, a extravasar os limites as últimas combinações possíveis. É um trabalho sobre um «puzzle», cujo desenho completo outrora se conheceu, mas de que restam apenas pedras soltas que o não podem reconstituir na íntegra. Se, pelo que toca a outros confins, já toda a gente mais ou menos sabe que deixou de ser possível contar uma história, a *Teoria da Fala* diz de como idênticas as coisas correm pela lírica. Ultrapassou-se a fase da tensão dialéctica palavra-sintaxe (e é o próprio Autor que cito quando caracteriza a sua produção poética anterior) e é já outra a forma de interrogação do poema. Se a obra de Gastão Cruz sempre se caracterizou pelo elíptico do processo, aqui essa mesma elipse parece surgir com um sentido novo. No fingimento geral do livro, mantendo embora o seu papel de estabelecadora de uma tensão, ela não aparece como agente e fruto de um projecto de economia, é antes o resultado de um longo processo de degradação e erosão de códigos alheios ao poema, e em relação ao qual ele surge revestido das funções de espectador-repórter. Em *Teoria da Fala* elipse não é projecto de silêncio; é antes silêncio obrigado de «tejo em junho».

Os fragmentos ou citações expressos em epígrafes, ou identificáveis no corpo dos poemas, assumem um valor emblemático do conjunto. As totalidades perfeitas acabaram (tal como nou-

rário traz *O Fosso* para um simplismo «paralítico», para utilizar uma metáfora do prefaciador do volume.

Veremos nesta peça uma burguesia fazer discursos e aproveitar-se da doutrina evangélica (a qual será aceite, na sua «verdade», pelo próprio Autor a páginas 59); veremos um povo com expressões muito características («senhora minha mãe», «P'ra que raio», «vossemecê», «Credo, homem!...»), com sentimentos violentos da convenção romântica (cf. «Marido»), veremos uma linguagem ligada ao sexo cheia de todos os lugares-comuns da poesia erótica de edição do autor («Uma mulher gosta de ouvir o seu nome dito por um homem...», «O cio recalçado de fêmea explode inesperadamente», «seca de amor...»). Teremos uma luta de classes simplificada até ao ridículo nos dois «monólogos que, por acaso, se encontram» (do Patrão e de Pitorra). Teremos uma linguagem da esperança que se fica pela convenção que há anos nos segue e se acabou por cristalizar na «balada de protesto»: («Mata a esperança à flor», «O seu corpo é estreme / Que há de dar o pão»).

Teremos uma linguagem de teatro que esvazia as formas Brechtianas para nelas «moldar» os lugares-comuns de um subteatro contemporâneo. E o teatro épico das luzes separadas, das cantigas simplórias, dos ciclорamas, é o teatro proposto por Gralheiro. De lugar-comum em lugar-comum chegamos à totalidade da peça: uma mediania simplista tão alienante no seu espalhafatoso protesto como qualquer drama de sala de estar. O simplismo com que Gralheiro maneja as contradições sociais, o simplismo com que resolve os problemas como o da luta de classes, antes de ser demagógico, começa por esconder a complexidade de uma realidade que se diz compreendida e sobranceiramente observada.

Mas se a evidente generosidade de Jaime Gra-

tros terrenos acabaram as sequências felizes de princípio, meio e fim das histórias) e o que nos resta são pequenos detritos que se poderão morosamente examinar (parafrasear) mas nunca mais reunir num todo coerente.

II — Mais claramente, a primeira parte do livro opera uma releitura denunciada de uma certa poesia romântica inglesa. Os onze poemas que a constituem falam do movimento lentíssimo processado no espaço que duas citações limitam: 1) Byron: «The days of our youth are the days of our glory» (p. 4) e 2) Keats: «where are the songs of Spring? Ay, where are they? / Think not of them, thou hast thy music too. / To Autumn.» (p. 6). Fica apontado um espaço, mas também um clima verbal uno: a transformação (degradação) da luz observada de um ponto de mira crepuscular, outonico é o tópico comum. Daí decorrerão outros que nele se implicam tais como a nostalgia do fim de um canto, a sofreguidão da perda («as casas tão ávidas de luz enquanto a perdem»), a habituação necessária a um som do Outono. O espaço limitado é uma zona (uma faixa de sons) voluntariamente curta em que se opera e exhibe a lenta e incessante erosão que minuciosa e progressivamente irá decompondo os sons, mostrando a marcha das sucessivas variações programadas.

Nesta ordem de ideias ganham talvez um sentido novo as traduções — aliás muito belas — de três canções da experiência de William Blake que formam a segunda parte do livro. Tanto como o discurso traduzido; é aqui ingrediente poético, mecanismo produtor de sentido o próprio acto de traduzir. Repare-se que é esta a zona da obra onde uma sintaxe regular mais vincadamente se afirma. A diferente discursividade assim gerada, e que só pode existir porque «apoiada» no modelo traduzido, demonstra, por ocasião, que a alteração, rarefacção, ou «ausência» sintáctica no resto da obra não existe por decreto de proscricção, mas sim enquanto exhibição patente de uma «impossibilidade» de que, por várias formas, o livro todo fala. Sintoma óbvio é o poema seguinte que surge isolado e se intitula «Paráfrase». O seu clima verbal é

lheiro é nesta peça traída por uma desmesurada ambição (um amplo painel social descrito em três penadas de protesto), se todo este texto revela o falhanço interno de uma mentalidade simplista, é também este um texto que vibrantemente nos interessa, uma espécie de repositório completo de todos os lugares comuns sobre teatro didáctico que nestes últimos dez anos têm corrido os cérebros de quem em Teatro ainda pensa. Uma peça então bem significativa para «aqueles que, tendo pilhéria, a puderam e quiseram transformar em acto», como diz o A. a páginas 18.

★

Na nota prefacial de F. L. S. salta aos olhos uma hilariante afirmação: tendo adoptado para lema da colecção «uma frase típica do nosso Manuel de Figueiredo do século 18», afirma F. L. S. que ela «parece antecessora do didactismo de Brecht». Eis a frase: «O Teatro é uma escola, é uma aula, e deve ser uma missão.»

G. S.

4

A 10.º TURISTA de Mendes de Carvalho, Cena Actual n.º 2, Jornal do Fundão, 1972, 91 pp.

Não vamos encontrar nesta peça todas aquelas coisas que até há bem pouco tempo faziam as

já diferente mas tem que se referir ao que imediatamente o antecede. Inicia-se pela apresentação de um tema: «Deito um peixe no eixo do meu peito» — e, se examinarmos a frase, verificamos como ela própria resulta já de um processo de análise, variação, decomposição de um número limitado de sonoridades. Ora em todo o poema vamos assistir à reprodução incessante de funcionamentos idênticos quer utilizando atracções sonoras, quer atracções de significados. O poema «decorre» num espaço fechado, com um programa inicialmente previsto e anunciado, pobre («escasso») por razões a si próprio alheias.

A terceira parte do livro, a que dá o nome à obra, começa por surgir como um canto derradeiro e solipsista. A comunicação, toda a comunicação, baseia-se na existência simultânea de um emissor que fala, de um receptor que ouve: metafóricamente, de uma boca, de uns ouvidos. Na fase que aqui se nos mostra a corrupção gerou o caos final: os sujeitos desligaram-se dos seus predicados e é agora a boca que ouve e os ouvidos que falam. Tudo findará numa zona de incerteza e interrogação. Mas, timidamente, uma nova voz, um novo corpo se vão afirmando: uma segunda pessoa — um tu, sujeito de enunciado — emerge a pouco e pouco até como filho ser nomeado no poema final: «Tens em torno de ti o mar descrito / és o filho / que escuta os meus ouvidos» (p. 38).

III — Feito de apuro, desbaste, economia, é este livro novo de Gastão Cruz que não parece marcar desvio em relação à sua produção anterior, mas sim levar mais longe os projectos implícitos nas releituras que já anteriormente operava (Camões, Sá de Miranda). Se obras anteriores em torno da releitura se organizavam (*Outro Nome, As Aves*) apresentando os produtos da operação, esta vai mais longe — a releitura é levada até às suas últimas consequências, mostrando o seu poder devastador, clarificador das circunstâncias de um tempo. É demissionária a poesia cujos terrenos de codificação se situam no apriorístico e o facto de se saber isso mesmo tem levado a que se propugne uma prática poética que crie a *posteriori* o seu modo de codificação. A proposta de Gastão Cruz é aqui diferente — e aí a razão da sua novidade, do seu fascínio; a sua instalação no apriorístico é declarada, e é também a demonstração efectiva de como uma explosão se provoca e se maneja.

J. A. OSÓRIO MATEUS

peças de teatro: nem acção, nem narrações, nem conflito, nem agnoscis, nem personagens... Não estamos perante aquilo que desde Aristóteles consideramos «drama». E se exceptuarmos a «morte final da Turista», único acontecimento do texto, será possível reparar que estamos numa peça que é toda ela uma «exposição»: uma alongada cena inicial de comédia, um «prólogo» dialogado.

A ideia deste texto consistirá no seguinte: cria-se um mundo imaginário a partir da caricatura de um mundo fotografável; o «drama» serve para expor aos leitores as regras, as contradições, os ridículos desse mundo. O processo que Mendes de Carvalho utiliza no pormenor (a substituição do sujeito que vemos por exemplo em «O mangulto está a ser praticado em larga escala por todos os países civilizados», p. 25; a substituição dos objectos como por exemplo em «Administrador-Geral da Pobreza», «Ministro da Indústria dos Barcos de Papel», etc.) será o processo global do texto: a substituição dos assuntos leva a uma alteração do sentido próprio. E se o texto se baseia em elementos de um quotidiano mitológico (os discursos, os ministros, etc.) é para continuamente os desvirtuar pela interferência de elementos exteriores (e a maior parte das vezes opostos).

Ora é desse mundo criado (à contra-imagem do mundo referido) que Mendes de Carvalho fala. Mundo que existe antes do texto teatral, mundo que este texto revela expondo-o. Como nas primeiras cenas do drama burguês (essas primeiras cenas de exposição que Carlos Avelaz tão bem soube compreender quando, noutras alturas, montava «A Maluquinha de Arrolas»), o que interessa neste texto é compreendermos como é o mundo de que se fala (como é a família de que se vai falar, como é a história que vai servir de base, etc.). Tudo é imóvel antes do texto e o texto de teatro mais não

b) Ela vê incoerências entre a «teoria» e a «prática» porque elas existem efectivamente entre a Teoria I e o que na «prática» é aplicação da Teoria II.

c) Ela vê incoerências no interior da própria «teoria» porque não vê a realidade e o estatuto da Teoria II, e não vê como esta foi emergindo no interior duma Teoria I progressivamente abandonada. As contradições apontadas não são pois contradições internas à Teoria I (como Helena Domingos procura demonstrar), mas contradições (produtivas) entre uma Teoria I e uma Teoria II.

7. O que me interessava ver numa análise de *O Reino Flutuante* era o estudo desse percurso da contradição. Porque este livro é, evidentemente, um percurso — e Helena Domingos partiu do pressuposto contrário. Quando escreve: «Falo de textos todos eles datados, muitos deles com a mesma idade (publicados no mesmo ano) pelo que também me não parece possível uma justificação de teor evolutivo-cronológico», a frase é quase absurda. Porque Helena Domingos fala de textos que se distribuem ao longo de 5 anos, e só por isso, pelo que neles existe de percurso e evolução, é que são «textos todos eles datados». Contudo, isto não é uma «justificação» — porque «justificação» é uma atitude moral: justificar-me para quê? perante quem? O que me interessa é ver como um cientismo estruturalista obcecado de rigor coexistia com o humanismo neo-realista tradicional, e como isto se conjugava (?) com a frase (de 1968, precisamente — veja-se a página 152) em que se diz que «toda a linguagem é metafórica».

O que me interessa é ver como os problemas se vão deslocando, como as problemáticas se vão construindo e desconstruindo, e como tudo se processa, por vezes, no interior dum mesmo texto.

É por isso que a crítica de Helena Domingos, invulgarmente interessante do ponto de vista da Teoria I, fica inteiramente à margem dos problemas que neste momento mais me preocupam.

8. O equívoco resulta da amálgama provocada pelo rótulo de «nova crítica». Aqueles que a provocaram sabiam até que ponto ela era conjunturalmente útil, e sabem até que ponto hoje o não é.

A crítica literária do jornal CRÍTICA é, na sua generalidade, uma versão linguisticamente actualizada das opções do «new criticism» (que se julgava anti-positivista, mas isso é outra história). E, embora ela deva parte da sua evidência actual ao trabalho anterior de certos universitários, e de críticos como David Mourão Ferreira, José Palla e Carmo ou Jorge de Sena, tal como à precedência de alguns dos textos incluídos em *O Reino Flutuante* (digo-o com uma ironia ainda mais irónica do que se poderia supor), é, no entanto, oportuno verificar como hoje as coisas se apresentam: esta «nova crítica» não tem, por exemplo, nada que ver com as obras de Barthes, Derrida ou Kristeva (exceptuando um texto que aplica obedientemente o mais recente *Tel Quel à Nadja* de Breton, e que aliás bastante destoa doutro que M. G. escreveu sobre o amor louco do mesmo autor).

9. É por isso que Helena Domingos, ao resumir, e aplaudir («Muito bem»), a «teoria» de *O Reino Flutuante* se limita a apontar: exigência de rigor, exigência de uma terminologia específica, anti-humanismo (sem entender por inteiro o sentido da proposta) e método estruturalista. Lembro uma vez mais, em relação a este último ponto, que nunca aceitei a ideia duma crítica literária estruturalista (como se pode ver pela introdução ao *Estruturalismo-Antologia*). Daí que sempre tivesse recusado o mito duma crítica literária científica (ou, se quiserem, «para-científica»). E, como não aceitava a ideia dum estatuto ideológico para a crítica, adoptei a expressão «discurso crítico», em que a validade dum texto crítico depende apenas da sua própria elaboração textual. E, por conseguinte, quando falo em «leitura», não penso na descrição objectiva das estruturas dum texto (descrição que se supõe modo de conhecimento), mas em algo que vim encontrar numa frase de Deleuze-Guattari: «Ler não é um exercício erudito à procura dos significados, e ainda menos um exercício altamente textual em demanda do significante, mas um uso produtivo da máquina literária, uma montagem de máquinas desejantes, exercício esquizóide que revela no texto o seu poder revolucionário» (*L'Anti-Oedipe*, pp.125-126).

10. Acrescentemos que alguns dos espantos de Helena Domingos se atenuariam se se tivesse em conta a proveniência jornalística dos textos reunidos; que a citação relativa à obra de Echevarria é particularmente mal escolhida, porque ela surge no início dum texto de análise efectiva do livro, e ainda porque se trata do texto mais antigo (1964) do volume; que a citação da página 129 não tem directamente que ver com crítica lite-

é do que o servil papel-químico dessa realidade (fantástica) que o precede.

Quase toda a literatura satírica é assim, e se o prefaciador do volume (F. L. S.) não sente necessidade de recorrer a citações teatrais mas sim a autores «irónicos» (Eça, Fialho) e a estudos sobre a ironia (Maria Helena Palma e Jankelevitch) será porque na verdade **A 10.º Turista** se inscreve mais na sátira do que no teatro «aquilo que descreve». Ao fecharmos o volume a impressão que temos é a de que o tal país das Maravilhas está mais ou menos bem definido, e preparamos os ouvidos para a primeira das pancadinhas de Molière.

A hipótese que levantarei será a de ser «**A 10.º Turista**» um poema satírico em forma de diálogos e não uma peça de teatro. Será? E mesmo como sátira, terá muita graça? A precisão da semelhança não acaba por traír uma ausência de técnica ou, no caso, de arte (cf. Sigmund Freud, **El Chiste y su relación con el inconsciente**, Alianza Editorial, p. 95: «Cuanto más precisas son estas historietas, menos técnica poseen, constituindo tan sólo casos límites del chiste, con cuya técnica no presentan más punto común que la formación de una fachada»)?

G. S.

5

ESTRELA PARA UM EPITÁFIO e JARDIM PÚBLICO de Alexandre Babo, *Cena Actual*, n.º 3, *Jornal do Fundão*, 1972, 174 pp.

Um tema muito anunciado e pouco explorado e muitos outros tratados: seria assim que se poderia falar de **Estrela para um Epitáfio** que *Cena Actual* agora reedita. Um tema muito anunciado: o conflito do Professor Monti (conflito entre a «lealdade ao poder e a lealdade ao género humano» na síntese feliz de F. L. S.); tema que aflora as páginas desta peça quando se cala o barulho da sátira à burguesia, quando Babo enfim descansa de mostrar a sua distância em relação a essas determinadas pessoas. Com efeito, muitas são as cenas e as personagens de acréscimo neste texto. E o funcionamento delas dentro do conflito relativamente superficial: são os que nada têm a ver com o conflito, aquelas que a condição burguesa queimou por dentro às sensações da moral. Um confronto com **Um Inimigo do Povo** (o de Ibsen), peça a que **Estrela para um Epitáfio**, como mil outras do moderno teatro, tudo deve, bastaria para mostrar que a existência de um conflito individual não implica uma peça a mudar de tema assim que muda de personagem. E, com efeito, para que servem a cena do baile, as conversas em família, as personagens da Senhora e da Menina Monti? Babo já mais as admite ao cerne do problema, e o que lhes manda fazer (décor humano) é relativamente desnecessário. Sempre que se esquece do conflito de Monti (e é só no julgamento final que o conflito assume a sua formulação...) Alexandre Babo desenha outras coisas: uma burguesia pindérica e caricaturada («Só o rendimento dos nossos bens de raiz. Vivemos. Mas os sonhos, sejam da Távola Redonda, ou dos aviões supersónicos, estão-nos vedados... Não tomam uma taça de champagne?» / «O Bob está insuportável. Hoje andou com o carro grande não sei por onde, espatifou-lhe um farol e um guarda-lamas», etc...). Quando pára no conflito de Monti não é capaz de o tornar dramático: informa-nos da sua existência e resolve-o na cena final. Desequilibrada, **Estrela para um Epitáfio**, que respira um teatro de problemas muito 1950, é uma peça de teatro prolíxa: o que é grave numa arte tão centrada como o teatro. Tudo se redimirá então num lirismo bastante esquecido que funcionará como síntese da peça. Lirismo que começa nas notações de cena e que termina na penumbrosa cena dos Vultos Brancos («As folhas verdes das árvores caíram ainda verdes» / «Séculos de massa encefálica, rios de suor e de força, de gemidos e de glória.») E uma excelente história exemplar que ficou por contar.

Encerra o volume uma peça em um acto, **Jardim Público**, aguarela simbólica sobre a dificuldade das pessoas. Da ternura à fúria exaltada, **Jardim Público** começa pela observação enternecida e acaba no arrebatamento colorido pelo sexo. A passagem, accidental, de um estado a outro está carregada de significado, mas sobretudo de um duvidoso gosto literário («Como havemos de esquecer as nossas mãos que precisam de acariciar, os nossos lábios que precisam de beijar? E esta necessidade imperiosa de andar no arame. Procurar o equilíbrio. Ter medo de cair e continuar... continuar sempre. Sem uma razão. Ter medo e ir para a frente. Ir por ir...»). Os lugares-comuns são a matéria-prima para a construção deste pequeno acto.

G. S.

cartas

rária, porque ela visa um momento político, e o conceito de **dogmatismo revisionista** (descoberto por Sollers em 71); que a frase da página 150 não ilustra nenhuma frustração perante o fenómeno literário, porque se aplica a um livro de crítica de Eduardo Lourenço; etc.

11. Poderíamos conversar largamente sobre as relações entre a metáfora e o «idealismo crítico». Mas é, agora impossível. Indicarei apenas o meu ponto de partida: «tout usage du langage se déplace dans la métaphore» (Lacan).

Poderíamos conversar sobre o carácter fortemente repressivo de algumas das teses positivistas agora defendidas (Deleuze e Guattari: «cette 'scientificité' tout juste bonne à réalimenter nos névroses»), e sobre a generosidade de Helena Domingos quando diz: «Em último caso, o crítico poderia até, sem dúvida, parafrasear ou delirar, se...»

Recomeçaremos.

12. Resta-me, por agora, enunciar o meu verdadeiro motivo de espanto.

Escreve Helena Domingos: «...sem querer fingir uma agressividade que apesar de tudo seria inoportuna...»

Apesar de tudo?

Lisboa, 9 de Junho de 1972.

EDUARDO PRADO COELHO

Com exigência de publicação recebemos também a seguinte carta:

Lisboa, 4 de Julho de 1972

A solicitude do mensário CRÍTICA

Peço desculpa do atraso, mas ocupado que andei, nas últimas 24 horas, com um «affaire» de cães, só agora posso dedicar toda a minha atenção à provocante solicitude do jornal CRÍTICA que finalmente, (já não era sem tempo) decidiu atacar pelas canelas, sempre a zona preferida pelos universitários que decidem abastecer-se de ideias na minha prosa quando entram em crise de inspiração e decidem depois reprovar-me nos seus exames inquisitoriais.

Não pense o Dr. Jorge Silva Melo, o qual me provoca pela segunda vez, que vou responder-lhe à letra, ou curar de saber ao certo o que é porventura espremeável do seu artigo-aranha (1). Quero, isso sim, ao abrigo das posturas em vigor, exigir asilo no vosso mensário com alguns considerandos a que me sinto com direito, roubando em espaço vosso o que me vieram roubar em tempo meu (perdido lendo prosa Melo). Além disso, não considero esses considerandos de todo despidiendos para cultivo das elites que compram **Crítica**, mensário de bons costumes intelectuais a que pretendo claramente opor os meus péssimos (costumes e hábitos).

Para desgosto do Dr. Melo devo informá-lo de que, com o meu velho farol de perdigueiro, dou logo por eles; não gosto de leite, repugno a branquira OMO e quando o instinto me afasta de alguém, nem São João consegue conciliar-me.

Eu queria dizer ao doutor quanto lamento não poder sequer cheirá-lo. Já disse que não gosto de leite, sou vegetariano e os detergentes são, segundo sei, para lavar a louça suja.

Outra razão forte desta minha epístola: perguntar quando é que este regabofe de transcrever o alheio acaba e quando é que uma superior postura nos vem pôr a recato dos Brancos e dos Melos sem imaginação, cujo talento máximo, em matéria de literatura (crítica) consiste em transcrever as salsichas do parceiro. Usa-se muito isso no Suplemento Literário do **Diário de Lisboa** (antes e depois de Branco). Desta vez, Melo vai e abastece-se até encher a tripa das minhas (prosas), das do Lauro e das do Prado Coelho. Como? Então também? Então não poupa sequer o irmão do peito? A que vem este indecente rapinanco da salsicha alheia?

Então crítica, aí no mensário, consiste em transcrever o alheio e perguntar depois: Que significa? Que é? De onde vem?

Então aí pelo mensário não há ninguém com um pouco de imaginação, que ao menos dê algum gozo contestar? Então só me arranjam disto? Melo que bifa prosa e geme a pedir que lha expliquem? Então aí no mensário o máximo de inteligência conseguido é o ponto de interrogação?

Mas que raio quer o doutor Melo que lh'explique? Não sabe ler? Olhe que desta vai com sorte, a minha prosa é do mais pobrinho, do mais terra a terra, do mais tu cá tu lá que se pode por aqui conseguir de modo a contemplar todas as classes. Chego a ser redundante; defeito de que me penitencio, por ambicionar ser entendível até por uni-

versitários. E vai o Dr. Melo e diz-me que não. Não me desiluda, dr.!

Verdade seja que eu já andava doente; em 7 números do atento semanário e nem um só ainda me tinha farejado. Veio tarde, mas arrecadou: então o esforço do imaginar um filme, segundo o Dr. Melo, a ninguém aproveita? Pois que lhe aproveite a ele o vício e gozo de o partir às postas e gritar depois que não percebe patavina. Que lhe aproveite o talento de pôr e tirar fraldas ao que vai lendo, ao que vai vendo, já que de rasgos mais latos o não vejo susceptível.

Que os doutores Melos odeiam a imaginação, eis o lugar comum.

Que querem fazer da crítica esse trabalho de inventário, de manga de alpaca, de sebenteiro, de copista, de contabilista das ideias, com termos repenicados, com erudição salaio, com neutralismo hipócrita, com objectividade balofa, com fraseado supinamente sem ar e sem sal, eis outro reconhecido lugar-comum.

Mas porque farejam eles quem não é manga de alpaca, contabilista, arqueólogo, copista, papagaio, chato? E porque mordem?

Era só isto que eu queria dizer para edificação dos vindouros, estrebuche ele o que estrebuchar:

Não me interessa o Dr. Melo

Não me interessa o método do Dr. Melo

Não me interessa o mensário do Dr. Melo

Não me interessa absolutamente nada os charrões todos que nesta terra, em nome da crítica ou da arte, ou daquilo, ou daquilooutro, só concorrem para tornar mais arrepiantemente chata esta vida intelectual dita portuguesa. Bolas! Porque não contam ao menos uma anedota?

AFONSO CAUTEA

(1) Ou centopeia?

Para conhecimento dos leitores e dos eventuais interessados transcrevemos aqui as «posturas em vigor» a que se refere Afonso Cautela:

Art. 54.º — É obrigatória a publicação de comunicações, avisos ou anúncios, ordenada pelos tribunais nos termos das leis de processo, independentemente da sua correlação com infracções cometidas através da imprensa.

Art. 55.º — 1. Os periódicos são também obrigados a inserir a resposta de qualquer pessoa singular ou colectiva que se considere prejudicada pela publicação de texto ou imagem que a ela tenha de algum modo aludido.

2. O direito de resposta pode ser exercido pelo interessado ou pelo seu representante legal e, no caso de morte daquele, pelo cônjuge sobrevivente ou por descendente, ascendente, irmão, sobrinho ou herdeiro do falecido, dentro de trinta dias a contar da data da publicação ou do dia que a mesma chegue ao conhecimento do interessado.

3. A resposta deverá ser publicada dentro de dois dias, a contar do seu recebimento, se a publicação for diária, ou se o não for, no primeiro número impresso após a recepção.

4. Aplicar-se-á à resposta o disposto nos n.ºs 2 e 3 do artigo 53.º, com extensão limitada à do texto ou imagem que a tiver provocado, podendo no entanto atingir sempre cinquenta linhas; estes limites podem ser ultrapassados até ao dobro do espaço do texto ou imagem que provocou a resposta, desde que o interessado se prontifique a pagar a parte excedente pelos preços ordinários, que nunca serão superiores aos da publicação de anúncios no «Diário do Governo».

5. O direito de resposta é independente do procedimento criminal pelo facto da publicação, bem como do direito à indemnização pelos danos causados.

Art. 56.º — A publicação pode ser recusada quando a resposta:

a) Não tiver relação com o que houver sido publicado.

b) Pelo seu conteúdo seja proibida nos termos da lei. (...)

**FICÇÃO ESPANHOLA
E LATINO-AMERICANA**

uma secção especializada da

LIVRARIA ULMEIRO

Av. do Uruguai, 13-A - Tel. 70 75 44 - Lisboa

ROMANCE, NOVELA, e CONTO

Fernando Madureira
Acidente Ocidental
Psicoforma, 192 pp.
As aventuras e desventuras do emigrado clandestino com passado miserabilista: um narrador e um eu-narrador escrevem, à vez, esta história, raramente fugindo da opção entre a prosa de período curto e a longa frase com insistentes marcas de sintaxe infantil.

Fernando Namora
Os Clandestinos
Publ. Europa-América, 336 pp.
Crítica neste número.

Bram Stoker
Drácula
Trad. Carlos Grifo Babo
Presença, col. Presença, n.º 12, 380 pp.
Correspondendo a um «gosto» muito 1972, e antes de ser um magnífico romance de terror, um bom romance traduzido em português e à portuguesa.

Robert Silverberg
Asas na noite
Trad. Eduardo Saló
Galeria Panorama, 200 pp.
Ficção científica em papel verde.

Frank Gruber
O Lobo Acossado
Trad. Bridget Mary Grout
Galeria Panorama, 85 pp.
«Cow-boys» em papel amarelo.

Gordon Eklund
O Eclipse da Madrugada
Trad. Eduardo Saló
Galeria Panorama, 168 pp.
Ficção científica em papel verde.

Pedro Alvim
O Caçador do Nada
Prelo, 144 pp.
Trinta e dois escritos em prosa desinteressantemente «desenvolta».

Armando Silva Carvalho
O Alicate — textos fisiológicos
Presença, col. Nova Série, 128 pp.
Crítica no próximo número.

POESIA

Sophia de Mello Breyner Andresen
Dual
Moraes, Col. Círculo de Poesia, 84 pp.
Crítica neste número.

Manuel João Mansos
Alentejo Maior
Ed. Autor, 80 pp.
Um poeta popular dá sempre cor (local) a uma literatura; Manuel da Fonseca, Urbano Tavares Rodrigues e Fernando Assis-Pacheco apadrinham.

Gastão Cruz
Teoria da Fala
D. Quixote, Cadernos de Poesia, 72 pp.
Crítica neste número.

TEATRO

Jean Genêt
As Criadas
Trad. Luísa Neto Jorge
Presença, col. Presença, n.º 13, 124 pp.
Excelente tradução de um clássico do teatro contemporâneo.

Jaime Gralheiro
O Fosso
Jornal do Fundão, Col. Cena Actual, n.º 1, 120 pp.
Crítica neste número.

Mendes de Carvalho
A 10.ª Turista
Jornal do Fundão, col. Cena Actual, n.º 2, 96 pp.
Crítica neste número.

Alexandre Babo
Estrela para um Epitáfio e Jardim Público
Jornal do Fundão, col. Cena Actual, n.º 3, 176 pp.
Crítica neste número.

ENSAIO

Maria Amália Medeiros
As três faces da Pedagogia
Livros Horizonte, Bibl. do Educador Profissional, n.º 16, 140 pp.
Cinco estudos que se pretendem úteis aos «educadores que não possuem bagagem suficiente de conhecimentos psicológicos e filosóficos e que pretendem embrenhar-se na via de uma compreensão mais profunda e mais séria da acção que desenvolvem».

R. D. Laing
A Psiquiatria em Questão
Trad. Luz Cary
Presença, col. Questões, n.º 4, 176 pp.

E. Gaouzner
A Classe Operária Irá Desaparecer?
Trad. Pedro Silva
Estampa, col. Praxis, n.º 16, 128 pp.
O Autor julga que não (e bem), com dados. Mas nem sempre distingue entre classe operária e assalariados e é dum grande imprecisão quanto aos «especialistas técnicos». Tom geral triunfalista.

Karl Kautsky
A Questão Agrária: II volume
Trad. João Antunes
Portucalense, Col. A., n.º 8, 184 pp.
Setenta e quatro anos depois, a tradução portuguesa de uma das obras que mais esclareceu e mais confundiu a «questão agrária».

Jacques Monod
O Acaso e a Necessidade
Trad. Alice Sampaio
Publ. Europa-América, col. Estudos e Documentos, n.º 71, 200 pp.
Entre a vulgarização científica, a filosofia da ciência, a filosofia e a doutrinação social — por um Prémio Nobel com um «bachot» por certo bem feito.

Wilhelm Reich
Escuta, Zé Ninguém!
Trad. Maria de Fátima Bivar
D. Quixote, col. Viragem, n.º 1, 116 pp.
O agora célebre austro-freudo-marxista fala isolado de/ao «homem da rua»: frequentemente datado, muitas vezes confuso, quase sempre incisivo.

Victor Nee
A Revolução Cultural na Universidade de Pequim
Trad. Eduardo Saló
D. Quixote, Diálogo, n.º 17, 188 pp.
Um documento cheio de interesse.

J. Bronowsky
Ciência e Valores Humanos
Trad. Maria Helena Garcia
D. Quixote, col. Diálogo, n.º 18, 152 pp.
A ciência como criação sancionada pela verdade, gerando uma ética. Muito longa da epistemologia contemporânea. Bem escrito e estimulante.

Joaquim Barradas de Carvalho
Da História-Crónica à História-Ciência
Livros Horizonte, col. Horizonte, n.º 16, 124 pp.
Uma contribuição (portuguesa = de um português) para a epistemologia das ciências sociais. Crítica no próximo número.

Maurice Colombain
Princípios Fundamentais do Cooperativismo
Trad. Ana Maria de Sousa Pais
Cooperativa Grau, 200 pp.
Tradução portuguesa de um manual básico de cooperativismo editado pelo Bureau International du Travail. Oportuna iniciativa de uma cooperativa de Viseu. Esperamos que ainda venha a tempo.

Christian Palloix
A Economia Mundial de Iniciativa Privada. I — A fase de concorrência

Trad. A. Viana Martins
Estampa, col. Teses, n.º 1, 384 pp.
Uma análise das relações económicas internacionais — do comércio externo sobretudo. Crítica quando sair o 2.º volume.

DOCUMENTOS

Jean-Jacques Marie
Trotsky e o Trotskismo
Trad. António Pescada
D. Quixote, col. Os Homens e a História, 2, 152 pp.
Mais trotskismo que Trotsky, por um simpatizante.

Norberto Lopes
A Magnífica Aventura
Publ. Europa-América, 100 pp.
Uma reportagem (quase presencial) meio século depois: «a magnífica aventura» é a descoberta do caminho aéreo para o Brasil por Gago Coutinho-Sacadura Cabral.

VÁRIOS

A Outra Alemanha
Trad. vários.
Publ. D. Quixote, col. Cadernos D. Quixote, n.º 48, 176 pp.

ANTOLOGIAS

Versos e Alguma Prosa de Luís de Camões
Inova, col. As Mãos e os Frutos, n.º 9, 172 pp.
Bonito livro; antologia (como todas) contestável.

Sottomayor Cardia
Antologia Seara Nova — Pela Reforma da República (2) — 1921-1926
Seara Nova, 432 pp.
O problema militar, a situação colonial, a questão religiosa, as instituições políticas, a situação internacional, a filosofia, a história, a literatura (e a aviação) vistas pela primeira Seara Nova. Ver «Crítica» n.º 5.

Não referimos obras recebidas agora cuja publicação não seja de 1972.

livros recebidos

(de 15 de junho a 15 de julho)

sublinhados nossos / junho

1. Escreveu Natércia Freire («Diário de Notícias», Artes e Letras): «Cada homem que sobe, mesmo só dentro de si, leva consigo dezenas de homens. Mas cada homem que desce, mesmo só dentro de si, arrasta consigo centenas de homens... Subiu Júlio Dantas dentro de si. Não leve medo aos temas. E Fernão Lopes, por exemplo, é um tema melindroso para qualquer escritor... Mas D. Manuel II, «O Exilado de Fallwell Park», sê-lo-á menos?»
Sobe e desce

1. Respondeu Agustina Bessa Luís ao «Diário de Notícias» (Artes e Letras): «1) Que personagem de ficção (no teatro, no romance, na novela) gostaria de encontrar na sua vida real? — A figura de ficção que eu gostaria de encontrar na vida era o Vautrin (de Balzac).
2) Porquê? — Porque só ele podia fazer de mim uma grande figura de ficção.»
Splendeur et misère des écrivains

1. Escreveu Manuel Poppe (Diário Popular, Quinta-Feira à tarde) numa crítica a Joaquim Lagoeiro: «Reparo, contudo, que Agustina vive. Publica. É um caso. Uma excepção. E, se eu quiser animar a festa, se eu quiser cortar o cinzento da conversa, posso ir à prateleira e pescar um ou dois da geração de 50: Abelaira, Botelho (Fernanda), Graça Pina de Moraes... São casos, excepções...»
Cf. dia 22.

7. Escreveu Nuno de Sampaio (A Capital, Literatura e Arte): «Eduardo Prado Coelho é, de facto, uma necessidade de rigor sofredora quando dele se queda alguém; uma humildade, também rigorosa, que reconhece honestamente as suas carências; é um ardor, jovem, irresistível, que atira à polémica.
...
Eduardo Prado Coelho, embora polémico, não se inculca pontífice. E demais estamos prejadados e demais estamos enfartados de regentes de capela amiga e de cantores de Igreja ideo-

lógica. Desejava que a vida intelectual portuguesa fosse mais unida, mais rigorosa, menos megalómana, menos melodramática, mais polida. Sobretudo mais polida. Mas, infelizmente, poucos estimulam a civilidade. O que convém é fomentar o tumulto.»
Tudo o que sobe converge.

7. Escreveu Pinharanda Gomes («A Capital», Literatura e Arte): «Creio ter sido Lenine quem, para evitar um aprofundamento cabal do problema, afirmou não haver outra possibilidade para os filósofos, senão a de optarem, ou pela mundividência espiritualista, ou pela mundividência materialista e, uma vez feita a opção, a de seguirem os ditames e os trâmites de tudo a quanto a opção obriga. Claro, se pensamos que, para uma dialéctica rigorosa, não há mais de dois termos, certamente teremos de aceitar o ponto de vista de Lenine; mas, se logicamente pensarmos, que não há dois sem três (e a via trinitária assume no pensamento português uma força que pode ignorar-se, mas não minorizar-se), ver-nos-emos obrigados a interrogar se efectivamente o espírito se opõe de tal forma à matéria, que não existe possibilidade de conciliação.»
Lá vai uma, lá vão duas, três pombi-

nhas à voar, umé minha outré tua, outré de quem àgarrar...

8. Transcreveu Álvaro Guerra o seguinte passo de João Palma-Ferreira («República», Artes e Letras): «Outros episódios estão ligados ao Redol. As tardes terríveis em que tinha de lhe escrever badanas para os livros! Os anúncios que era necessário inventar! As notícias para os jornais! A enorme pasta, recheada de fotografias e de recortes, uma espécie de Arca-de-Noé onde eu ia buscar alimento para a imaginação. As discussões intermináveis sobre contratos, cláusulas e edições! A vida de um escritor popular é uma façanha temível.»
E comentou: «Aí, paref. Que você tenha escrito badanas para os livros de Redol não teve ele culpa nenhuma. Nem o leitor. O problema é exclusivamente seu. Que você tenha reduzido Redol a três páginas a corpo 10 e que sintetize numa linha a personalidade dele — «Como homem, crelo, era boa pessoa, simplório e ameno ao convívio» — já tem a ver pelo menos com aqueles que o conheceram. Diz você que ficaram amigos. Estranha amizade que se exprime deste modo. Estranho conhecimento com a generosidade de Redol, aquela que não tinha nada a

sublinhados nossos / junho

ver com as cláusulas dos contratos. Mas parece que você não teve acesso a outra. De resto, se você nem leu nem conheceu Redol, porque há-de falar dele? Escreva sobre aquilo (ou quem) que conhece.

Creio estar em boa posição para lhe dizer, meu caro Palma Ferreira, que a qualidade humana nada tem necessariamente a ver com o neo-realismo nem com qualquer outro ismo, consagrado ou não.

Apoiamos Álvaro Guerra.

9. Escreveu Sitau Montefiro sobre a sua encenação de *Um Inimigo do Povo* («Diário de Lisboa», Suplemento Literário):

«Não só dei a minha versão a ler a várias pessoas, como levei outras a assistir a alguns ensaios — pessoas de inteira confiança sob este ponto de vista — sem que uma única tivesse encontrado no texto a menor irregularidade ideologicamente perigosa.» Poucos os escolhidos.

9. Escreveu Nunes Coutinho a propósito de Lewis Carroll («Diário de Lisboa», Suplemento Literário):

«Em toda a sua obra há carradas de surrealismo, o que o pode situar como um precursor do movimento.

Joyce da petizada, Carroll é uma viagem que precisa ser novamente feita.» Rent a car.

14. Escreveu Nuno de Sampaio («A Capital», Literatura e Arte):

«Mas o grande artista consegue mais com uma única dessas palavras que os sobrecarregadores da expressão com enxurradas de adjectivos. As mulheres — mães, esposas, noivas — vêm marchar para o descampado de Aljubarrota, onde os espera a impaciente cavalaria de Castela, seus filhos, maridos, prometidos. Camões, escreve:

Estavam pelos muros temerosas

Pelos, sugere a inquietação, a desordem, a ansiedade. Essas mulheres não estavam sobre os muros, quietamente, olhando o aparato de uma parada. Têmiam a sorte dos seus — que talvez fosse a morte. Inquietas, alíngas, temerosas, espalhavam-se pelos muros, em desordem, num alvoroço, quase em pânico.» Temerários andam críticos pelos jornais.

15. Escreveu Paulo Francis («Diário de Lisboa», Suplemento Literário):

«Platão foi o primeiro e um dos maiores public relations da História, talvez porque inteiramente sincero, ao contrário de muitos dos seus sucessores. Sócrates partilharia, sem dúvida, da irritação de Lukács diante do «Ulisses» de James Joyce.

Sócrates era mais radical do que Lu-

kács, pois não via uso possível para a arte, ao passo que o último aceitaria «Ulisses», se este criticasse explicitamente a ordem burguesa.»

Não vemos uso possível para estas artes.

15. Declarou um representante da editora «Dom Quixote» ao Suplemento Literário do «Diário de Lisboa»:

«Parecem ter sofrido mais com a febra as editoras de livros de «cowboys» e outros desse género. O poder de compra diminuiu indiscutivelmente, não houve inovações em relação à exposição do ano passado e também quase não houve promoção. Por isso a Feira falhou.»

15. Declarou José Alberto Marques ao «Diário de Lisboa» (Suplemento Literário):

«Um suplemento literário deve ser um jardim onde passem rinocerontes. Eu explico: deve ter terra (o papel), ar livre (as mentalidades dos organizadores e colaboradores) e rinocerontes (todos nós os leitores).» Não pisar a relva.

15. O «Diário Popular» noticia o livro «Poemas» de Mao Tsé-tung, traduzido por Manuel de Seabra, com badana em que se cita Natércia Freire:

«Na larga introdução, Manuel de Seabra situa e explica a posição do «leader» chinês na contradição evidente entre o «grande temperamento poético» que revela e a inelutável tendência revolucionária que sente. Depois de referir os problemas levantados (num trabalho desta natureza, afirma: «Várias pessoas me perguntaram porque me lancei na tarefa de traduzir Mao Tsé-tung e não outro poeta qualquer. Eu mesmo não sei responder propriamente a esta pergunta. Talvez pelo enigma que a sua figura representa para o nosso tempo e que tantos estudos importantes tem merecido de escolares franceses, ingleses e americanos.» Com badana em que se cita Natércia Freire.

22. Escreveu Paulo Francis («Diário de Lisboa», Suplemento Literário):

«Brecht escreveu páginas demais para provar a validade do seu método em contraposição ao classicismo de Aristóteles. Desenvolve, entretanto, o distanciamento didáctico entre palco e platela com imenso «showmanship». Daí é quase certo que o distinto público só absorva o espectáculo, deixando para os intelectuais a receptividade da «mensagem», aliás óbvia para os últimos como um cartão de boas-festas. (...) Historicamente, a divisão entre os possuidores e os destituídos perdeu o motivo de ser. Este, entretanto, é outro assunto fora da intenção deste trabalho. Vale, porém, acrescentar que o universo mental de Freud e Ibsen se descontraiu e ofereceu possibilidade contra o desespero.» Misture, sacoleje e sirva fresco!

22. Escreveu Manuel Poppe, em crítica a Fernando Madureira («Diário Popular», Quinta-Feira à tarde):

«Em 50, Abelaira, Graça Pina de Moraes, Fernanda Botelho, Natália Nunes, Cardoso Pires... Em 50... Pois é... o leitor já leu; o leitor já ouviu: em 50 é que foi. É que foi o último (será?) suspiro da prosa portuguesa. Um suspiro nada mau, que nos deu «Enxada Amena», obra maior de Abelaira; «Jogos de Azar», contos exemplares de Cardoso Pires; «Lourenço é Nome de Jogral», o belo e cruel romance de Fernanda Botelho; «Autobiografia de uma Mulher Romântica», a «mela-confissão» de Natália Nunes; e esse extraordinário «Jerónimo e Eulália», que se fica a dever ao génio de Graça Pina de Moraes... Para não falar num «clássico»: «A Sibila», de Agustina Bessa Luís... Em 50 é que tudo começou. Os prosadores portugueses retomavam a lição dos seus colegas de «Presença» (um Régio, um Gaspar Simões, um Branquinho da Fonseca), libertavam-se do espartilho neo-realista, acrescentando-lhe muita coisa — e o romance, por cá, dava-se ares. Dava-se e dá-se, quando esses, os de 50, lhe pegam.» Um suspiro muito grande.

28. Declarou Livros do Brasil à «A Capital» (Literatura e Arte):

«...constata-se assim, dizíamos, que a nossa editora, por mais absurdo que isso possa parecer, não possui no seu vasto acervo de edições, os chamados livros «malditos»! Melhor critério na escolha, na selecção de títulos? Puro golpe de sorte do editor e dos seus assessores literários? Congratulations and celebrations.

28. Escreveu Nuno de Sampaio («A Capital» Literatura e Arte):

«Funda» de Artur Portela Filho: Possuímos escritores de mais lato vocabulário, de mais idóneo purismo, com mais força idiomática; — mas a tirar da língua a expressividade que ela pode dar — creio, sinceramente, que, desde Eça de Queirós, não surgia um escritor assim:

«Dom Dinis não convocou as Cortes para enfrentar o urso e lhe cravar, no coração, para gáudio da nobreza, para unção do clero, a faca.» Isolemos, o último exemplo. Experimente o leitor colocar a faca em posição lógica. Ressalta o gáudio da nobreza, a unção do clero. Mas o que Portela pretendia que fiascasse, ameaçadora, terrível, era a faca. Sãbiamente a coloca em remate de frase. E a tónica clara, metálica do primeiro, dá ainda mais nitidez, mais lampejo, à faca.» Experimente o leitor colocar a faca em posição ilógica.

29. Escreveu João Décio («Diário de Notícias», Artes e Letras):

«O romance «Mudança» assinala exactamente o abandono da atitude militante (ela ainda aparece nesse romance) em favor da problemática do homem que pensa, daí derivando sua angústia. Em «Mudança» pela última vez os problemas pequeno-burgueses, como o casamento, ainda interessam a Vergílio Ferreira. Depois disso, interessar-lhe-ão os problemas abissais como os da aparição, da comunhão humana, da inverosimilhança da morte, do absurdo da vida, da dimensão metafísica, do erotismo, da arte substituindo a religião, inclusivamente nos mlagres, o tempo a velhice.» Abyssus Abyssum.

29. Escreveu Jorge de Sena («Diário Popular», Quinta-Feira à Tarde):

«Actualmente, a história antiga e moderna de Portugal, sobretudo nos seus contactos com a Ásia e a África, começa a ser referida — mas, infelizmente, para ser usada contra o País: o chamado Terceiro Mundo, faz questão de apresentar Portugal como o hediondo símbolo do imperialismo europeu, e todos os outros imperialismos entram no jogo, o que é uma maneira de se esconderem de si mesmos. Registamos.

No mesmo artigo: Subsidiar edições e traduções estrangeiras de obras portuguesas, antigas e modernas. Enviar como professores visitantes o maior número possível de individualidades da mesma relativa competência, para ampliar os quadros nas universidades onde haja, pelo mundo, estudos portugueses. Ajudar revistas especializadas estrangeiras, que notoriamente deem à cultura portuguesa um lugar equivalente à brasileira. E considerar que a sobrevivência da cultura portuguesa, no momento em que a língua portuguesa caminha para ser uma das mais importantes do mundo, é — para lá de todas as divisões e fundas quelxas — a única coisa para que se pode dizer, de verdade, que todos os portugueses não são de mais.» É simples?

30. Escreveu Victor Ramos em crítica ao filme «Pedro o Só» («República», Artes e Letras):

«O real social inscrito responsabilizaria, efectivamente, o percurso fictício de Pedro — a sua vivência por relação a esse real — isto é, «F. 2» sobredeterminaria, realmente, «F. 1» — caso se se tratasse, ambas as ficções, de «real puro» ou representassem o mesmo nível discursivo. Assim, o que acaba por acontecer é que a ficção «F. 1» é que vai sobredeterminar «F. 2» é que o real social apresentado vai ser analisado, sob a imposição ideológica do autor representada por «F. 1», é que, em suma, o ganho ideológico desta estratégia vai justificar e encobrir o trabalho escamoteado da realidade portuguesa reproduzida no discurso.» E o F. 3?

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

