

crítica

n.º 6

MS 3664

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

O. M.—Mas que significa «ensino da literatura»? O que é que a gente quer dizer com isso? **Literatura** existe em pé de igualdade com **música** ou por exemplo com **pintura**. No entanto quando se fala de «ensino da literatura», fala-se de qualquer coisa muito diferente de «ensino da pintura» ou de «ensino da música». Em relação à pintura ou à música pensa-se na aquisição e na transmissão duma certa técnica: de pintar, de compor; no que diz respeito ao ensino da literatura, a expressão até talvez possa ser entendida em dois sentidos: por um lado, «ensino da literatura» é mais ou menos sinónimo, em linguagem vulgar, de «história da literatura» a ponto de as duas expressões quase se confundirem; pode também pensar-se em «ensino da literatura» como transmissão duma técnica de análise de obras literárias. Parece-me que quando se fala de «ensino da literatura» no contexto português, predominantemente na escola — mas não só —, se pensa sempre nos dois aspectos da expressão.

G. C.—Creio que quando se fala em estudo da música, se está a pensar geralmente na preparação de compositores e de instrumentistas, ao passo que, quando se fala em estudo da literatura, pensa-se sobretudo em preparar leitores, ou eventualmente críticos... não tanto criadores...

M. G.—Ou eventualmente professores.

E. D.—Mas os programas (do ensino secundário) dizem que as pessoas também têm que fazer: redacções e exercícios desse tipo. E mesmo no programa de português do terceiro ciclo se prevêem as «composições» feitas no sentido de os alunos exprimirem isto e aquilo. Portanto, haveria qualquer coisa comum: a diferença seria mais de «grau» do que de «natureza».

O. M.—Talvez se pudesse chegar à conclusão de que as coisas afinal são muito parecidas. Porque, em última análise, o ensino da literatura talvez tenha a sua justificação melhor na transmissão duma técnica não só de leitura, mas simultaneamente de escrita. Até porque a **leitura** não pode deixar de ser **escrita**.

G. C.—Mas o que me parece é que talvez haja uma relação com o facto de o consumo de literatura que se faz ser muito maior do que o consumo de música. Seria também desejável que para os não instrumentistas ou não compositores houvesse um conhecimento das técnicas musicais e da história da música. Simplesmente, o que sucede é que a música — e o Lopes Graça chamou muitas vezes a atenção para isso — está em pé de desigualdade em relação às outras artes e em Portugal muito mais.

E. D.—O que acontece é que a literatura não é bem considerada uma

arte (veja-se os títulos dos suplementos culturais: «Literatura e Arte», «Artes e Letras»). O problema que se está a pôr agora é o facto de também no ensino não se considerar a literatura como uma arte, mas uma «coisa» que há para lá ou além das artes. E portanto quando estudam música ou pintura, porque são artes, as pessoas vão fazê-las, ao passo que quando estudam literatura, visto que não é uma «arte», as pessoas, vão consumir e não fabricar ou produzir.

M. G.—É que ao ensinar-se literatura, pensa-se numa determinada maneira de transmitir «cultura», mais

M. G.—A literatura aparece como um veículo de «ideias», de «visões do mundo»...

G. C.—... de «ideias» e «portadora de significados». A música não.

M. G.—... e de moral... Tudo isto está ligado ao facto de ao nível dos programas e ao nível do que se pensa que se deve ensinar nem sempre haver uma caracterização suficientemente segura do que é isso de literatura.

E. D.—É o caso dos historiadores e dos documentos que não têm que ver propriamente com literatura e que aparecem nos programas. Nunca se

«FORMAÇÃO DE MENTALIDADES»

G. C.—Gostava de voltar a uma ideia de há pouco... Aquela ideia de que o ensino da literatura funcionava sobretudo como preparação de leitores, de críticos ou de professores.

M. G.—Também como preparação de mentalidades.

G. C.—Sim, sem dúvida.

O. M.—A esse respeito são muito sintomáticas as observações do programa de ensino liceal onde o ensino da literatura é considerado um agente formador de mentalidades juvenis.

E. D.—As finalidades do ensino do português no terceiro ciclo são: 1.º) habituar o aluno ao uso correcto e elegante da linguagem, quer falada, quer escrita; 2.º) desenvolver o gosto literário, tanto sob o aspecto passivo como sob o aspecto activo (e no «activo» vão englobar-se: faculdades de análise, reconhecimento de características diferenciais e de processos artísticos, espírito crítico, aptidão para formar juízos de valor no campo estético, lógico e moral, estímulo às vocações latentes, tentativas de criação); 3.º) promover a ilustração do espírito e também a educação cívica dos alunos, etc... (A última alínea portanto do «desenvolver o gosto literário» sob o aspecto «activo» vai ser a tentativa de criação).

O. M.—A formulação é mais ou menos rebarbativa, mas devo confessar que não estou inteiramente em desacordo com isso.

G. C.—Além da preparação dos tais estudiosos da literatura duma maneira ou de outra (ou leitores) acho efectivamente que o estudo da literatura poderá funcionar no mesmo grau que o estudo da música ou o estudo da pintura como um trabalho indispensável para eventuais escritores. Parece-me que é uma maneira de evitar um certo amadorismo. Não me parece de admitir que um indivíduo possa escrever sem ter examinado duma forma crítica o que está feito ou alguma coisa do que está feito.

O. M.—Todo e qualquer processo de escrita é um processo de leitura de tudo o que está para trás. Quanto mais correcta for a leitura disso tudo que está para trás, mais margem de melhoria se dá àquela escrita presente.

M. G.—O que não quer dizer que haja uma anterioridade consciente da leitura em relação à escrita. O próprio trabalho de escrita é uma releitura do que se fez antes.

E. D.—É precisamente uma das coisas que está errada neste programa.

O. M.—A escrita aparece como a cúpula última desse ensino.

E. D.—Há aqui a ideia de que as pessoas finalmente, depois de terem

(Continua na pág. 7)

mesa redonda o ensino da literatura

do que em ensinar uma determinada forma de expressão...

E. D.—Tem um «significado» muito mais «aparente» e portanto vai-se insistir sobre esse «significado aparente»...

O. M.—É sintomático que a literatura esteja claramente integrada no currículo normal do estudante português e que essa inclusão quase nunca chegue a ser discutida...

E. D.—É mais «nobre» do que as artes...

O. M.—A música, por exemplo, ou a pintura não estão. Talvez isto mereça reflexão e talvez se ligue com o que vocês dizem.

delimita muito. Interessaria talvez ver o que costuma ser considerado para um estudo literário.

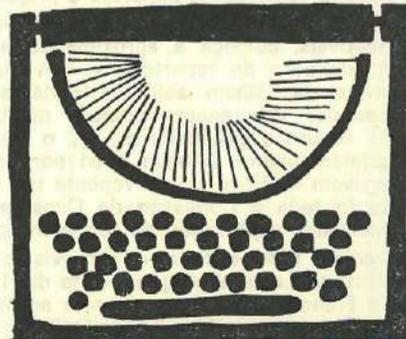
O. M.—Parece-me muito curioso que o Barthes, que põe em dúvida a possibilidade da existência de uma história literária, admita por exemplo a hipótese de se poder fazer uma história literária que seja a **história da ideia de literatura**. Isso reconduzia-nos a um dos pontos iniciais que era a dupla maneira de considerar ensino da literatura: a **história de** ou a **análise de**.

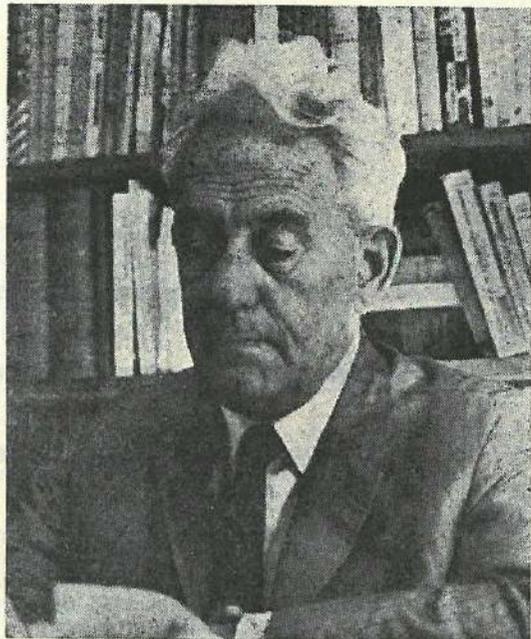
M. G.—Mas essas duas maneiras de encarar a literatura não são de maneira nenhuma incompatíveis...

O. M.—De maneira nenhuma.

Neste número:

mesa redonda: o ensino da literatura/ao correr dos dias: minúscula autocrítica/municipal por um dia, teatro português toda a vida/a «presença» e o presente/a noção de poema/a gaivota/«música e mais música»!/ a economia da china/as mãos inteiras/a casa de bernarda alba/a dança da morte em doze assaltos/um tempo poético-2/o outro portugal/uma cultura popular?/as perguntas: os prémios de teatro da casa da imprensa/sublinhados nossos





minúscula autocrítica

Na classificação pessoal com que me divirto e tento entender-me na claríssima confusão do mundo literário actual, costume dividir os meus livros em *voluntários* e *involuntários*.

Chamo *voluntários* aos que escrevo segundo planos previamente concebidos, embora muitas vezes realizados durante anos e anos de paciência sonâmbula e com o rigor possível de quem só pode criá-los aos pedaços, espalhando-os com desordem aparente por jornais e revistas de acaso.

Pertencem a este género *A Memória das Palavras*, *A Imitação dos Dias*, *o Tempo Escandinavo*, *O Irreal Quotidiano*, etc.

Os involuntários são os que, com grande surpresa minha, sem quase reparar que os escrevo em público (na verdade, escrevem-se) me aparecem já feitos — restos de naufrágios de colaboração jornalística que, a certa altura, joeiro e ato diligentemente em forma de jangadas e lanço, com bússolas improvisadas, para o mar de papel que cerca a minha ilha.

Adeus! Adeus! E oxalá chegues a uma praia qualquer!

O primeiro dos meus livros involuntários foi justamente *O Mundo dos Outros* devido ao incitamento de Carlos de Oliveira que, pouco depois, com o Joaquim Namorado me publicou a *Poesia I*, livro também involuntário, mistura de Grandes Poemas naufragados (*A Morte de D. Quixote*, *Panfleto contra a Paisagem*, etc.) e trechos de diários obsessivamente escritos sob o terror das paixões políticas do momento. Não cuidem porém que, apesar de involuntá-

rios, esses livros não me fizeram (e fazem) sofrer trabalhos de inferno longo.

Estendidos os despojos na mesa, temos de escolhê-los, limpá-los, cortar-lhes os bocados já apodrecidos, caçar as repetições de imagens e metáforas, corta aqui, acrescenta acolá, falta neste sítio uma ponte, talvez se consiga atravessar o rio a vau... (E os cabelos a embranquecerem, a embranquecerem...)

Só os escritores podem avaliar por completo esta tortura de emendar, destruir certas monomanias de construção sintáctica, substituir palavras obcecantes e tropos já usados em demasia.

Estou a lembrar-me de quando comecei a mexer nos meus papéis, para pôr em ordem a *Poesia*, por toda a parte me aparecia com obstinação de fantasma perseguidor esta frase: *E isso que importa?* (a rimar com porta, morta, retorta, etc.). De tal maneira que resolvi decretar de mim para mim a seguinte lei:

Artigo 1.º — Só me autorizo a empregar um *Isso que importa* por volume.

Art. 2.º — Fica revogada a teima em contrário.

E cumpro a lei — aliás algumas vezes conflagrado por encher o cesto de papéis com *Issos que importam* insubstituíveis em poemas que então julgava valiosos.

Assim em *Poesia I* deixei-o como refrão na *Balada da Heroína que eu inventei*:

*Mas isso que importa
se depois de morta, etc.*

que o Lopes Graça musicou depois com tanta força sinistramente apoteótica.

Na *Poesia II*, após lutas violentas comigo mesmo, não tive a coragem de extraí-la do primeiro poema de *Sonâmbulo*:

Chove.

*Mas isso que importa!
se estou qui abrigado nesta porta, etc.*

Na *Poesia III* lá também ficou nas Cinzas outro *Isso que importa!* no poema XXXIV:

*E aqui estou outra vez sozinho a ouvir
ranger a noite nos sapatos, etc.*

Quanto à *Poesia IV* já não me recordo se lhe pus a marca da casa, nem tenho tempo para a reler agora.

Claro, a respeito dos meus livros voluntários, involuntários e *centáuricos* (isto é: livros com cabeças voluntárias e o resto involuntário) muitas mais coisas teria a revelar.

Mas não revelo.

Os segredos da *Poesia* pertencem ao meu laboratório secreto (*oficina* como hoje se diz com prazer operário sem alquimia), bem fechado à chave, para só eu saber o que lá se passa. E, aqui entre nós, confessá-los pouco interessaria ao mundo.

A autocrítica, mesmo a mais corajosa, raramente excede estas bagatelas. As coisas importantes e graves, as que apenas nós sabemos, escondemo-las no poço mais fundo do poço dos poços!

JOSÉ GOMES FERREIRA

MUNICIPAL POR UM DIA, TEATRO PORTUGUÊS TODA A VIDA

Depois de uma tomada de posse de que o menos que se pode dizer é que foi espectacular, o conflito dramático soltou-se das tábuas do São Luiz, os interlocutores reduziram-se, e Luís Francisco Rebello abandona, o seu cargo de Director do Teatro Municipal de São Luiz. O outeiro era mais fácil de descer do que de subir, pensarão os Matos Sequeira que sobre nós se debruçarem. Mas não há dúvida que há nesta história qualquer coisa como «a Intromissão do fantástico».

Vejamos: com muito tempo de atraso, o primeiro espectáculo deste breve encontro estrela-se, não tem público mas sim a doença que impede algumas noites a execução do espectáculo, sai de cena, tristonho. (Em quanto importou o prejuízo?).

Meses depois, enquanto há ou não há concertos e festivais, começa a aproximar-se a estreia da segunda peça do reportório — «A Mãe» de Witkiewicz. Já tinham saído entrevistas — que o desenrolar dos acontecimentos mostraria terem sido foguetes precipitados —, o Teatro estava inquietantemente fechado e só por boatos é que chegavam notícias. Há de repente um ensaio geral perante toda a Comissão de Censura e é então comunicada a proibição da representação da peça. As coisas precipitam-se, as entrevistas recomoçam e desta vez com abonações; e no dia 11 de Março, Luís Francisco Rebello apresenta ao presidente da C. M. L. o seu pedido de demissão.

Os factos não serão bem assim, mas não foi

dos factos que se fez a argumentação a que assistimos.

Do que Luís Rebello então declarou, transcrevemos de «O Século» de 16/3/72:

«O programa apresentado para a primeira temporada do Teatro Municipal de São Luiz previa um reportório composto por duas peças portuguesas e duas estrangeiras, sendo em cada grupo uma contemporânea e outra do século passado. «A Mãe», de Witkiewicz, escrita em 1924 e só publicada e representada pela primeira vez depois da morte do seu autor (ocorrida em 1939), é um texto fundamental do moderno teatro, indispensável para uma perspectiva justa da sua evolução. Utilizando os materiais do teatro burguês post-ibseniano, Witkiewicz parte daí para a destruição desse teatro, propondo, no epílogo, uma nova dimensão teatral, como nenhum dramaturgo do seu tempo ousou fazê-lo.

«Contêm-se, germinalmente, nesta «peça repugnante» — como o seu autor lhe chamou —, as propostas mais fecundas do que viria a ser o «teatro da crueldade» e o «teatro do absurdo», na sua formulação socialmente mais empenhada, porque o jogo do teatro — conduzido ao longo dos três actos com uma lógica implacável, mesmo quando invade os domínios do absurdo — nunca é gratuito».

É assim em nome da importância de «A Mãe» dentro do plano de trabalho anual e em nome da

importância desse plano de trabalho (plano de trabalho cujo único fruto foi mesmo «A Salvação do Mundo») que Luís Rebello recuou. A atitude é, creio, única: continuamente se vêem os directores de companhias portuguesas a braços com problemas destes e com a necessidade de realmente os ultrapassar. E, bem mais grave do que a proibição episódica deste texto, me parece ser o facto de todo o director de companhia trabalhar auto-censurando-se. Pois que significa lutar por «A Mãe» num programa onde não está tanto outro teatro bem mais importante? Pois que significa fazer boquinhas dentro de um plano de trabalho que foi com certeza fruto de muita cautela? Ou estariam «Os dias da comuna», «Os fuzis da Mãe Carrar» ou mesmo «Galileo Galilei» no programa do próximo ano?

O que me parece evidente é isto: é que a argumentação exposta não chega para se perceber porque é que um cargo como o de Director de um Teatro Municipal pode interessar e deixar de através apenas da tão nossa habitual proibição de um texto? Pois não é bem verdade, como se dizia no «Século Ilustrado» de 18 de Março que «se podem opor reservas aos critérios da censura teatral. Mas também é certo que, como se afirma nos boletins do Totobola, quem quer concorrer tem de aceitar implicitamente as regras do jogo. E se não as aceita, não deve concorrer?»

J. S. M.

A «PRESENÇA» E O PRESENTE



A POESIA DA PRESENÇA — estudo e antologia, Nova Edição, Moraes Editores, Lisboa, 1972.

I — Contra a publicação desta antologia só tenho o facto de se tratar disso mesmo — de uma antologia. Tudo o mais é lucro. Explico-me.

II — Exilado pelos Brasis há uns quinze anos, Adolfo Casais Monteiro publicou no Rio de Janeiro em 1959 uma antologia da poesia saída na *Presença* e um estudo sobre o assunto. Pouco mais de um ano antes, João Gaspar Simões fora a Coimbra publicar a *História do Movimento da «Presença»*, seguida também de uma antologia com textos críticos, textos de ficção em prosa e vinte poemas.

Trinta anos depois desse mês de Março de 1927 em que a «folha de arte e crítica» saíra a público das oficinas da Atlântida, dois dos seus membros directivos, e exactamente aqueles dois cuja querela última sobre a infelicidade dos homens dera o golpe fatal na *Presença*, deitavam vistas para trás, mediam o caminho andado nesses catorze anos aventurados e dedicavam-se às tarefas da releitura e cretomatização.

Há diferenças várias — e até aqui viria a cumprir-se o desiderato presencista da expressão da «diferença»... — a separarem os dois livros. Ao assunto na generalidade quero voltar um dia, mas para já ficava satisfeito se propusesse apenas uma distinção que me parece importante: o que para J. G. S. é um movimento, com o que isso pressupõe de unidade básica, será para A. C. M. simplesmente uma revista, espaço para publicação de muito e variado produto que, tendo apenas como denominador comum o traço vago de uma «modernidade» pretendida, para esse projecto e essa negação afins por desencontradas sendas iria convergindo.

III — Em 1972, a Moraes, no sobrevivente «Círculo da Poesia», publica — e muita honra lhe seja — *A Poesia da «Presença»-Estudo e Antologia*, chamando-lhe (um tanto ou quanto enigmáticamente para os não iniciados) «Nova Edição». A *Introdução* (=o «Estudo») compreende três partes: I — História e situação da *Presença*; II — Breve panorama da moderna poesia portuguesa; III — Plano e razão de ser desta antologia; é a zona do livro em que foram introduzidas alterações relativamente à edição de 59. A *Antologia* tem poemas de trinta e nove poetas, divididos em quatro grupos de tamanho desigual: I — António Nobre; II — A geração do «Orpheu»; III — Contemporâneos brasileiros; IV — Contemporâneos portugueses (deve entender-se «contemporâneos» em relação ao período de publicação da revista: 1927-1940).

Gostaria agora de falar de cada uma destas partes, até para pôr a claro o que disse em I.

IV — Arrisco apenas uma opinião pessoal, mas de todos os teóricos e críticos literários do núcleo da *Presença* aquele que hoje mais facilmente se fará ouvir (a teorizar ou a historiar) será exactamente Casais Monteiro. Disse já que não quero agora (e prometo nem sequer tentar) discorrer mais ou menos longamente sobre a *Presença* «por dentro». Mas, de qualquer modo, sempre avançarei que não será alheio a um respeito maior que nós, os que nascemos durante a guerra, temos por Casais Monteiro o conhecimento da sua poesia, de todo o caminho andado desde os poemas que saíram na *Presença* até aos últimos textos que desde 1969 temos andado a ler, de modos vários, no livro editado pela Portugalija. De todo o ensaísmo literário presencista é também o seu (por razões absolutas e relativas que não esquecem a posição especial de Régio) o que mais disponíveis nos achará. E assim não admira que particularmente se preze e atentamente se ouça

a escrita do seu ponto de vista sobre a publicação que o fez poeta e da qual acabou por ser director nos dez anos finais. O que não impedirá também frequentes, e até profundas, divergências várias.

As duas partes iniciais da *Introdução* procuram explicar o caso particular da *Presença* como lugar de representação da «modernidade» em poesia ao longo de catorze anos e traçam depois um panorama geral da produção poética portuguesa a partir do *Orpheu*, que permite situar e compreender a função da revista. Parte-se da concepção de um desenvolvimento linear de uma categoria geral, a *modernidade*, cujo lugar geométrico abrange de 27 a 40 as páginas da *Presença*. Essa evolução é concebida como uma sucessão de marcos cada um coincidente com os diversos «eus» criadores, de Pessoa e Sá Carneiro a J. J. Cochofel e Mário Dionísio. O «valor» de cada um é função da sua «autenticidade», da «riqueza interior» que se pôde e soube «exprimir» no poético.

A história é feita num tom de distância já apaziguada, de juízo seguro, longe das pequeninas quezílias de «petite histoire» que pululam na afirmação-justificação-manifesto a que J. G. S. também no seu volume chamou «História». A. C. M. recorda o papel divulgador em relação ao primeiro modernismo, que deve à *Presença* o ter sido conhecido ainda depois de sossegados os ânimos e os escândalos, e fora do círculo que tem nas pontas a Brasileira e o Rosio, mas talvez se não aperceba da secreta inadequação entre os dois tempos, inadequação ou desajuste que, por exemplo, a leitura de Pessoa por J. G. S. cada vez mais irá mostrando. A. C. M. valoriza a *Presença* e a sua acção mas percebe como, de qualquer modo, a história poética prossegue e como o crítico e o literário poderão ser historiador para o leitor mas o não devem nem podem ser para o poeta.

No que diz respeito a movimentos poéticos mais recentes, A. C. M. procede (sucintamente embora) à valorização muito justa de uma figura como Carlos de Oliveira mas atribui ao «experimentalismo» uma importância que o «movimento» decerto não tem. Não mostra conhecer alguns outros acontecimentos da última dúzia de anos, por exemplo a aventura poética, nova e ingénua, que foi a *Poesia 61* e — o que é mais grave — não refere o caminho posterior (ou, ao menos, os nomes) dos autores mais «interessantes» do grupo: Gastão Cruz e Luísa Neto Jorge. Desconhece Rui Belo ou Fíama Hasse Pais Brandão mas alude a Afonso Cautela, José Sebag e Virgílio Martinho (?).

Trata-se, de qualquer maneira, de uma visão de conjunto ampla, compreensiva e, por isso mesmo, útil, feita por um indivíduo que vislumbra um sentido para uma evolução e se dá conta de como a realidade se move. Trabalho pois a valorizar e a respeitar, apesar de os nossos puritanos cabelos por vezes estremecerem ao som de certas recorrências que nos cheiram a heresia ou a dislate teórico, falho de «tacto» ou «modernidade» crítica. Assim, para definir a obra de Sá Carneiro diz-se que se trata de um «drama vivido» «e não de uma experiência literária» (p. 24) e a oposição preferencial serve evidentemente para valorizar o produto; falando de Afonso Duarte, alude-se a uma «originalidade, tanto temática como formal» (pp. 27-28); diz-se que José Gomes Ferreira «se identificou profundamente, não com a letra, mas com o espírito» da geração (p. 35). A visão superficial e ignorante que se tem geralmente da *Presença* reconhece contente — e, por uma vez, tem razão — certas dicotomias ultrapassadas, não operacionais e falsas, acusando uma pesada ganga idealista. Reacção idêntica em face da aparição de valores como «espon-

A NOÇÃO DE POEMA de Nuno Júdice, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1972.

Este livro pode aparecer como irritante. É sem dúvida um livro inesperado e provocante, sobretudo para quem não conheça os poemas de Nuno Júdice já publicados em revistas. Dir-se-á, aceitando por comodidade uma distinção não correcta, que esta poesia é o mais «discursiva» possível (toda a poesia é discursiva), ou seja, não há processos que incomodam visivelmente as regras normais da sintaxe, não há fuga, nem receio da adjectivação ou da invocação, não há uma só fronteira estilística. Mais (provocante) ainda, esta poesia trabalha sobre horizontes ou normas contextuais, por vezes, facilmente reconhecíveis, o que cria uma sensação de «já lido» que pode falsear a leitura. Mas não se trata nem de verborreia negligente e inepta, nem de «influências» não digeridas; trata-se, sim, de uma utilização irónica, de uma subversão táctica de fórmulas «tradicionais». Há uma ironia de composição que traça os limites complexos, dentro dos quais se abre um espaço de releitura de outros textos. O livro assume-se como lugar de uma linguagem plural (lugar de linguagens), como releitura de outros livros. Nesse espaço, em que «...as gramáticas oficiais / de uma memória ocidental, limitaram o meu génio...», jogam-se «as figuras contraditórias» que destroem a unidade transcendente dos poemas de um livro, ou melhor, a deslocam, revelando o livro como um trabalho sobre a «materialidade» da linguagem poética. O poeta aceita o jogo entre as duas vocações fundamentais da «grande poesia»: a da narração e a da profecia. E, mais do que aceitar, redescobre e impõe a relação entre a biografia e a obra, não através da «expressividade», mas com a não-inocência que nos vem a todos desde Pessoa (pelo menos): «e eu próprio, ao incluir-me por vontade expressa no poema, me desumanizo e reencarno no rito purificador da emergência lógica». Ou seja, sabe-se — e não só por isso ser explicitamente dito — que o «eu» do poema, o «eu» do poeta do poema, é uma invenção, uma ficção irónica, um lugar que só o trabalho do poema instaura. Não é uma questão de acreditar «cegamente» na frase citada, trata-se de que o livro nos revela (dá a ler) a ausência de um sujeito psicológico que unifique o sentido dos textos. O que nós lemos é um sujeito «contraditório», lugar diverso dessas diversas fórmulas recitadas «irónicamente», dessas linguagens que o «atravessam». Mas «ironia», porquê? como? Não estarei por alibi a inventar uma ironia onde a não há, para salvar a minha adesão, para «defender»? É que não se trata de haver, dentro da frase recitada, algo que a subverta do interior, mas sim, como já disse, de uma ironia de composição, semelhante à ironia romanescas, à ironia de construção dos heterónimos de Pessoa. Trata-se da destruição de um sujeito psicológico, lugar mítico que detém o sentido do texto; trata-se desde logo da ficção de um «eu», como invenção de um herói, de um «poeta genial» que narra e profetiza, lugar móvel que suporta o recurso a essas várias normas, que as movimenta e assim as distancia, para nós lermos esse exibido trabalho de utilização, de fabrico. E assim, logo por causa da inverosimilhança «psicológica» desse sujeito (além disso «anormal», ficticiamente «louco»), as fórmulas utilizadas ganham esse valor de recitação que as ironiza, que as situa como trabalhos, sem a ingenuidade ou inocência com que no passado se lhes tenha atribuído uma missão ou capacidade demiúrgica. Tentando clarificar: um sujeito individual não pode «suportar» esses vários discursos que lembram, entre muitos outros, Whitman, Lovecraft, Elie Faure, Herberto Helder. Não pode haver uma só «pessoa» que os

diga a todos sendo o seu responsável. Assim também, esses discursos não são para ser «acreditados», não tem que se lhes procurar um «autor» que os autentique, precisamente porque esse autor lhes foi roubado, e por isso são recitados como modalidades de mentir, de inventar, de fazer esse trabalho material, esse conhecimento, que é a «opesia». Esse conhecimento que é, aqui, produção de linguagem e do seu lugar irónico, isto é, não sagrado, não estético, mas histórico. E repare-se para terminar noutro factor de «provocação»: a reabilitação de certas palavras que, por um tempo, foram (tiveram de ser) proscritas. Quando se diz: «Eu criei a alma», é-nos evidente que não se trata da «alma» dos poetas que a extravazam, angustiada ou etc., com grandes protestos de sinceridade. Igualmente se não trata da criação como demiurgia plena e metafísica, mas de um artifício. E leia-se, finalmente, que esses poemas recitados são também o teatro que a poesia é, como Pessoa soube e aqui explicitamente *alguém diz*.

M. G.

2

A GAIVOTA de Anton Tchekov. Tradução de Natércia Freire. Encenação de Pedro Lemos. Cenografia de Lucien Donnat. Com: Madalena Sotto, Henriqueta Maya, Cristina Cassola, Cecília Guimarães, Varela Silva, Eduardo Jacques, Rui Pedro, Luís Filipe, Tomás de Macedo, Pedro Lemos, Manuel Cavaco. Teatro da Trindade.

Servirá «A Gaivota», em primeiro lugar, para justificar a existência de um Teatro Nacional que assim conclui a catástrofe que foi esta temporada. Nunca o teatro deve ter estado tantas noites fechado, nunca o teatro deve ter tido tão poucos espectadores.

Feita à pressa e sem vontade, despachada para «salvar» uma temporada inútil a que nem o espalhamento de Ionesco dera o brilho dos veludos de outrora, «A Gaivota» começa (e acaba) por ser o espectáculo de um «manga de alpaca».

Alugam-se uns móveis nas casas do costume (o Bazar Nobre, na Rua de S. Bento), arranjam-se umas paredes de papel (nunca três, nunca menos de cinco), pintam-se umas árvores de contraplacado, um telão de natureza (aí, a perspectiva daquele lago azul!), chamam-se os actores, dá-se-lhes um certo tempo para se habituarem ao décor, aos fatos, aos dizeres, a algumas marcações, acertam-se os vestidos e os penteados e numa noite estreia-se.

Encena-se assim. Ou, pelo que aqui nos toca, Pedro Lemos encenou assim — do ponto de vista do director de cena. O que o preocupou foram as entradas e as saídas de cena, os adereços de época — samovar e tudo —, o corte dos fatos, o penteado de Varela Silva (dois caracóis a «fazer» Tchekov), a música de fundo com balalaika e pronto. Sob e desce a cortina. Os actores que se arranjam, sem gritar — Tchekov é intimista, não sabiam? —, a meio tom — por causa das nuances. Tudo devagarinho porque «em Tchekov não acontece nada». É tudo «humano». A honra da casa fica no seu sítio e Pedro Lemos é, acima de tudo, um homem da Casa.

Se é assim, como exigir que haja actores neste País? Nas mãos de ignorantes, os actores portugueses — sem preparação, com um passado sempre demasiado ambicioso, sem direcção, embutidos em espectáculos que não são feitos com eles, mas nos quais o que se quer é que preencham as deixas vazias, sem encenadores, nas mãos de contra-regras promovidos, não é só dificilmente que podem representar. Arruinam-se e limitam-se, perdem-se sem necessidade. E o arbítrio com que em Portugal se mexe nos actores é já criminoso. Veja-se o caso de Henriqueta Maya e como a sua evidente qualidade teatral tem vindo progressivamente a ser deturpada nos quadros do Teatro Nacional.

Se é assim, não é só porque Pedro Lemos esteja errado e porque nunca deveria ter nas mãos um palco, uns actores e um texto. O que está mesmo errado é o espectáculo todo: o palco inteiro, os actores todos e o texto assim. Ser o Teatro Nacional quem nos propõe como solução este atamancar grosseiro dos espectáculos. Ser o Ministério de Educação Nacional quem subsidia este monumento de ignorância, gosto duvidoso e profissionalismo mal entendido.

J. S. M.

A «PRESENÇA E O PRESENTE

taneidade» (-), «beleza formal» (+) a caracterizarem a poesia de José Régio (p. 31).

Algumas notas procuram actualizar as duas primeiras partes da *Introdução* que, na sua quase totalidade, data de 1959. A. C. M. sabe, por exemplo, da publicação feita por Fernando Guimarães das *Poesias Completas* de Angelo de Lima (nota 5, p. 24), mas não tem conhecimento da edição feita pela Estampa da obra literária de Almada Negreiros. E é talvez essa insuficiente actualização (proveniente do afastamento geográfico?) que explica a avaliação tão discutível da produção poética mais recente.

V — A parte III da *Introdução* é a nota que explica a antologia, que indica os critérios de organização e selecção. A montagem de dois fragmentos do texto de A. C. M. pode falar a esse respeito melhor que eu: «esta antologia documenta [...] a 'poesia viva' da época em que se publicou, mesmo quando a poesia não corresponda às tendências geralmente tidas como mais características do 'grupo'; «não foi meu intuito escolher só os 'melhores' poetas, nem só as 'melhores' poesias, mas, sem prejuízo, é bom notar, desta intenção, incluir tudo o que tivesse valor poético, e contribuisse para manifestar o carácter de 'expressão de uma época', e ao mesmo tempo de imagem verídica do que foi a *Presença*, como revelação de poesia» (pp. 40-41 e 43).

Antologizada com base nestes pressupostos, a *Presença* vai surgir, através da selecção mediadora de A. C. M., como o lugar onde se dão à luz revelações de «mestres», pertencentes ou não à geração do *Orpheu* (Pessoa, Sá Carneiro, mas também António Nobre), onde se recuperam e valorizam poetas um pouco mais antigos que os do núcleo da revista (Angelo de Lima, Luís de Montalvor) e onde, para além desse mesmo núcleo, sempre arbitrariamente delimitável/ado, dos «presencistas» se incluem «vozes» tão diferentes quanto o podem ser as de Afonso Duarte, José Gomes Ferreira, Olavo d'Eça Leal, Vitorino Nemésio, Tomaz Kim, Pedro Homem de Mello e muitos outros, apenas unidos por uma contiguidade epocal e espacial (a revista) e por uma idêntica afirmação de «modernidade». *Presença* será também o lugar do conhecimento concreto dos brasileiros seus contemporâneos (Ribeiro Couto, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes).

Restaria só (mas de certeza não é para aqui) discutir esse tão vago conceito de «modernidade»...

VI — Aceitando a sua condição de *Antologia*, da obra quase só haverá a dizer bem. Vejamos.

Além desta, outras antologias há que cobrem o período delimitado pela obra de A. C. M. Numa lista que não quer ser exaustiva posso alinhar a de Petrus (*Os Modernistas Portugueses*), a de João Gaspar Simões no final do livro a que já aludi, a de Cabral do Nascimento (*Líricas Portuguesas — Segunda série*), e a de Fernando Guimarães (in *A Poesia da 'Presença' e o Aparecimento do Neo-Realismo*, 1969). De todas elas, a selecção de A. C. M., para além de ser, juntamente com a de J. G. S. a única que da *Presença* exclusivamente se ocupa, é a mais completa e uma das que revelam um melhor gosto literário. Basta comparar, por exemplo, o «retrato poético» que de Alberto de Serpa ela fornece e o que é dado por Cabral do Nascimento para as «diferenças» de gosto de cada um dos antologizadores poderem ser imediatamente aferidas pelo leitor.

Haveria, no entanto, reparos vários a fazer:

a) a não ser que se opte pela edição integral, para quê publicar textos como a «Autopsicografia» de Pessoa, o «Aniversário» ou a «Tabacaria» de Álvaro de Campos, o «Ápice» ou a «Canção do Declínio» de Sá Carneiro? Justifica-se a menção de que todos esses textos foram

publicados na revista, mas se ninguém se lembra de os vir procurar nesta Antologia para quê ocupar espaço com eles?

b) se António Nobre, Pessoa e Sá Carneiro figuram no número de escritores representados, a exclusão de Camilo Pessanha — poeta importante para os presencistas (e não só) — poderia ser evitada, uma vez que produção sua, muito embora não inédita, surgiu no n.º 20 (Abril-Maio de 1929), a propósito de um artigo de Carlos Queirós; tratar-se-ia de uma antologização de 2.º grau que teria sobretudo o valor simbólico do acrescentamento de mais um «mestre» à lista tradicional;

c) porquê a exclusão, cuja motivação não é explicitada, de Artur Hespanha e Jorge Barbosa?

d) não parece suficiente como razão eliminatória o que se aduz acerca dos poemas de João de Castro Osório (cf. p. 40) que de facto a *Presença* publicou;

e) variados poemas de contemporâneos portugueses surgiam já nas outras antologias referidas, o que, a não haver em contrário motivo estético muito forte (e não será sempre o caso), talvez aconselhasse a não repetição, com base, de novo, num critério de economia de espaço;

f) falta um índice dos poemas que os sítio ou em função do título com que apareceram na *Presença* ou, o que seria preferível como medida de uniformização, pelo primeiro verso;

g) há numerosas gralhas a estragarem a edição.

VII — Tudo o que ficou dito em matéria de reparos se agrupa na série de riscos inerentes à própria condição de *Antologia* por que a obra optou. Ora, é exactamente contra esse seu «ser-antologia» que eu queria acabar por me insurgir. De facto, a obra tal qual está é útil, mas podê-lo-ia ter sido muito mais.

A *Presença* (revista) tornou-se uma raridade bibliográfica. Os folhetos em papel de embrulho de cores variadas já hoje só com muita dificuldade se acham e pouca gente terá posto a vista em cima da colecção completa. Falamos todos muito da revista para dizer que foi moderna ou reaccionária, provincial ou pluriurbana mas certamente toda a gente poderia vir a saber sobre ela um bocado mais do que agora. E uma Antologia como esta talvez acabe por dar mais a conhecer sobre o seleccionador do que sobre a matéria dentro da qual a selecção foi feita.

A uma pessoa como A. C. M. uma editora mecénica ou aventureira poderia pedir uma de duas coisas (e já só estou a pensar na produção poética incluída na revista):

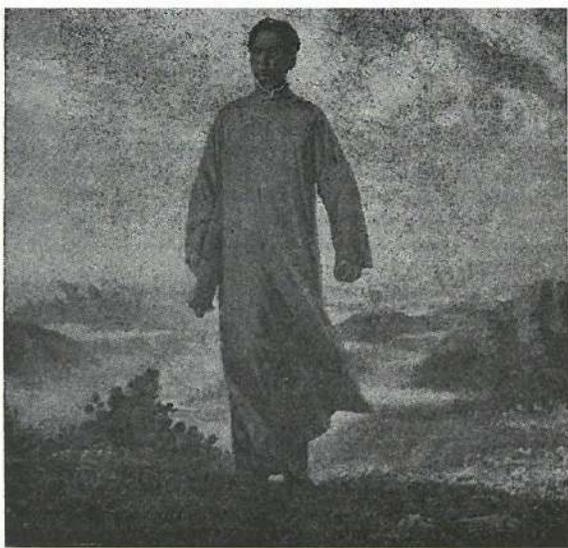
1 — publicação integral; ou

2 — publicação de tudo o que não foi até à data recolhido em livro de autor e de tudo o que veio a surgir com variantes em edições posteriores.

Teríamos então — em qualquer dos casos, mas sobretudo no primeiro — um instrumento de trabalho capaz que deveria ser completado por um levantamento bibliográfico de tudo quanto presencistas, não-presencistas e anti-presencistas, dentro e fora da *Presença* sobre ela escreveram. O «conhecimento» da cultura portuguesa não pode (ou, pelo menos, não deve) continuar a ser feito por intermédio de informações transmitidas através de mãos sucessivamente «segundas». Para o caso concreto da *Presença* acresce o facto de se poder contar em A. C. M. com a pessoa a vários títulos indicada para a tarefa em questão.

VIII — De qualquer modo, estudo sobre a revista e selecção de poemas conseguem reunir sobre a *Presença* o melhor retrato em corpo inteiro de que até agora dispomos. E tirado por alguém que conheceu por dentro o modelo, que sabe os caminhos andados porque, como poucos, foi da viagem.

J. A. OSÓRIO MATEUS



Em dois discursos proferidos em 1942 Adolfo Hitler estabelecia as linhas-mestras da sua política de pacificação dos povos da Europa Oriental. «É necessário partir do conceito de que estes povos não têm outro dever senão o de servir-nos no plano económico», dizia ele, e continuava: «...que não se veja despontar a férula dos nossos pedagogos, com a sua mania de educar os povos inferiores, e a sua mística da escola obrigatória! Tudo quanto os russos, os ucranianos, os kirguizes pudessem aprender na escola (além do ler e do escrever) acabaria por se voltar contra nós. Um cérebro iluminado com algumas noções de história chegaria a conceber algumas ideias políticas, e isto nunca nos traria proveito». Portanto, entre outras medidas práticas (v. g. proibição absoluta de campanhas de higiene e de limpeza nas regiões habitadas pelas «populações indígenas», assistência médica exclusiva aos «colonos» (alemães), Hitler propunha-se mandar instalar um altifalante em cada aldeia para dar algumas notícias à população e, sobretudo, «distrá-la». Mas a rádio não deveria «meter-se a dar aos povos submetidos palestras sobre o seu passado histórico». Não: o que ela deveria difundir era «música e mais música!» E explicava: «A música ligeira provoca a euforia do trabalho. Forneçamos àquela gente a ocasião de dançar muito e ela ficar-nos-á reconhecida».(1).

Estes textos sugerem-nos algumas reflexões. A primeira: no seu plano de embrutecimento alienatório das «populações indígenas», Hitler atribua um papel de primeiríssima ordem à difusão da música ligeira. Concluamos, pois, que para esse efeito a outra música (v. g. a dita «clássica») não lhe merecia a mesma confiança. Porquê?

Do domínio da prática política passemos para o terreno teórico. Aí surgem várias questões prévias (algumas delas já bastante banalizadas): será lícito distinguir entre música ligeira e música dita clássica ou séria? Se o é, onde assenta a distinção: em aspectos substanciais ou em aspectos funcionais? E ainda: haverá critérios *musicais* que permitam distinguir entre uma música que aliena e outra que desaliena?

Avançando um pouco mais: a justificação duma política em relação à música (à arte em geral) é independente da música (da arte) enquanto objecto da Estética? Ou: em que medida é que a Estética é politicamente neutra? Esta temática é aliciante e merecia ser tratada em profundidade. Pela nossa parte, não pretendemos mais do que propor algumas hipóteses...

A QUESTÃO CENTRAL. UMA RESPOSTA POSSÍVEL

Na perspectiva ideológica que consideramos correcta, teríamos de começar por analisar as relações entre a produção artística e as estruturas sociais, a sua evolução histórica, o conteúdo classista da arte em geral. Mas a dificuldade não está aí. Di-lo um filósofo clássico, referindo-se à arte grega:

«A dificuldade não está em entender que a arte grega se encontra vinculada a determinadas formas de evolução social. A dificuldade consiste no facto de ainda produzir em nós o gosto artístico, e de ainda valer em certo sentido como norma e modelo inalcançável.»

«MÚSICA E MAIS MÚSICA!»

Como resolver essa dificuldade? Eis um problema que o mesmo filósofo não teve tempo de estudar. Mas, posteriormente, Lukács, por exemplo, propôs-se retomar a questão a dar-lhe uma resposta. Para ele, o que há de específico numa obra de arte é a faculdade de «descobrir, precisamente na concretização do conteúdo imediato nacional e classista, aquele membro novo, que merece converter-se em permanente aquisição da humanidade e que se converte efectivamente em tal». Assim, «a eficácia das obras importantes supõe uma complicação, um aprofundamento, uma elevação da imediata individualidade quotidiana, sobretudo quando o conteúdo conformado é estranho ao receptor do ponto de vista espacial-temporal, nacional ou classista». Posto perante a arte realmente grande — diz Lukács — «o indivíduo vive realidades que, de outro modo, lhe seriam inacessíveis na abundância que a obra oferece; as suas ideias sobre o homem, sobre as suas reais possibilidades no bem e no mal experimentam uma ampliação insuspeitada; mundos que são alheios espacial e temporalmente, histórica, classicamente, revelam-se numa dialéctica interna de forças em que vê, sem dúvida, algo de estranho, mas ao mesmo tempo algo que pode pôr-se em relação real com o seu próprio curso vital, com a sua própria interioridade». E logo acrescenta: «Quando este último efeito se não verifica, o que se produz é um interesse meramente externo, por vezes artístico — formal ou tecnicamente — mas não essencialmente estético, antes extrovertido, mero erotismo de curiosidade». Na verdade, «a eficácia da grande arte consiste precisamente em o novo, o original, o pleno de conteúdo alcançar a vitória sobre as antigas experiências do receptor», em produzir «um despertar e uma elevação da autoconsciência humana, (...) uma autoconsciência que não consiste numa separação hostil relativamente ao mundo externo, mas antes numa correlação mais rica e profunda entre um mundo externo captado rico e profundamente e uma autoconsciência mais rica e profunda do homem como membro da sociedade, da classe, da nação, como autoconsciente microcosmos no macrocosmos da evolução da humanidade».(2).

MÚSICA E ALIENAÇÃO

A partir daqui não seria difícil tentar responder às questões que colocámos acima. Assim:

— Também no domínio da música é possível distinguir entre o «mero erotismo de curiosidade» e o especificamente estético, entre o circunstancial e o que se eleva da individualidade imediata do quotidiano, convertendo-se em permanente aquisição da humanidade, ou seja: entre o ligeiro e o sério.

— A música ligeira é por definição construída à base de fórmulas estandardizadas, há muito ultrapassadas pela evolução da música, não pode conter dentro de si nada de novo, de original, de pleno de conteúdo, capaz de produzir no receptor mais do que um interesse meramente externo. Só a música séria, pelo seu apetrechamento técnico e potencial expressivo, pode ter a eficácia da «arte realmente grande».

— Se a arte é autoconsciência da evolução da humanidade e se a arte musical é a chamada música séria ou clássica, então será reaccionária uma política interessada essencialmente na

3

A ECONOMIA DA CHINA de Jan Deleyne, tradução de Adolfo Casais Ribeiro e Guilherme Valente, 252 págs., Col. Universidade Moderna, n.º 23, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1972.

Este livro é, essencialmente, uma descrição da economia chinesa até 1966. Um primeiro capítulo resume a evolução económica posterior a 1949, dando embora pouco relevo ao «grande salto em frente». De seguida descreve-se a gestão da economia até 1966, após o que se analisa o crescimento demográfico e — logo à partida — o problema do emprego. A agricultura, a indústria e os transportes merecem análises particulares — o mesmo sucede com a técnica e a ciência, e com o comércio externo chinês.

Em relação a estes aspectos o Autor reuniu uma documentação vasta — ainda que não exaustiva. Mas o facto de não ter suficientemente em conta os efeitos da «revolução cultural» — que é objecto dum capítulo à parte e de vários enxertos — diminui um tanto o seu interesse actual. É provável que não seja possível fazer já um livro de síntese sobre os efeitos — ainda pouco claros — duma revolução cujo significado foi, à partida, ilegível — e não só por culpa ocidental; mas, por isso, não se deve pedir a este livro mais do que aquilo que ele pode dar.

Para o Autor, porém, o problema tem pouca relevância pois situa a ruptura do desenvolvimento económico chinês na ruptura com a União Soviética: desde então «os dirigentes chineses escolheram a via da independência económica e do poderio nuclear. Estes princípios fundamentais da sua política não mais foram postos em causa e a revolução cultural tornou-os ainda mais efectivos» (pp. 13-14).

A ruptura com a União Soviética teve, efectivamente, consequências económicas importantes — e não parece haver dúvida que a segurança e a autonomia económica têm estado entre as primeiras prioridades chinesas. Mas privilegiar estas prioridades em detrimento de outras antes de analisar uma documentação que agora começa a aparecer é dar-nos por provado o que afinal está em causa, tornando, em última instância, incompreensível o que se passou na China durante os anos 60.

Esta posição do Autor é, aliás, coerente com a análise que é feita do desenvolvimento económico chinês em termos «chineses». É certo que, mantendo-se o quadro nacional, manter-se-ão também automatismos vindos de trás; mas interpretar o novo em função quase exclusiva do velho não permitirá nunca chegar a conclusões satisfatórias; assim, por exemplo, não há nenhuma tentativa de explicação das alterações profundas sofridas pela política económica, tendo em conta as lutas políticas que se sabe terem tido lugar.

L. A. P.

4

AS MÃOS INTEIRAS, de Fernando Guimarães, iniciativas Editoriais, Lisboa, 1972.

1 — Fernando Guimarães reaparece em volume, ao cabo de um longo silêncio de treze anos, com um caderno curto de poemas a que chamou *As Mãos Inteiras*.

Trata-se de um conjunto de doze textos que se poderão distribuir por três zonas:

A: o poema inicial («Somos o movimento da luz...»), composto por quatro grupos de quatro versos longos;

B: «Ciclo» — dez poemas breves, obedecendo todos ao idêntico e invulgar modelo 8+2; a separação do dístico final faz-se à maneira da apresentação gráfica do soneto inglês;

C: o poema final, intitulado «O Oráculo diz Amor...» e constituído por cinco grupos irregulares (8+10+8+8+12) em cuja formação reaparece o verso longo, ausente da zona B.

2 — O primeiro mecanismo (e também o mecanismo primeiro...) produtor de sentido que leio no conjunto geral é exactamente o da *organização*; *As Mãos Inteiras* é, acima de tudo, o «espectáculo» de um espaço de transições e relações oposicionais a arrumar-se, a *organizar-se*.

A sucessão de zonas corresponde a (ou: *organiza-se* segundo) uma alternância diástole-sístole-diástole. Em A e C espalha-se uma discursividade de movimentos amplos em que a frase recorre, por vezes, o espaço inteiro da «estrofe»; em B, zona sistolar, o movimento discursivo reduz a sua amplitude, o verso encurta, a forma estrófica torna-se breve e finge a síntese das codas, lugar de refluxo.

Simultaneamente, uma tensão dialéctica regularidade/irregularidade percorre *As Mãos Inteiras*. A irregularidade lê-se na inexistência de modelo rígido em A e C, contraposta à presença repetida da forma 8+2 em B; mas, por oposta via, a regularidade sintáctica do discurso de A e C alterna com os «desvios» que a síncope, a incisão e a síntese provocam em B.

Do mesmo modo, à singularidade de A e C vai opor-se a pluralidade sequencial de B que apre-

difusão da música ligeira (Hitler lá tinha, pois, as suas razões). A título de contraprova compare-se, actualmente, o incremento que a música ligeira tem ganho em certos países, em prejuízo da música séria, com o fenómeno inverso verificado noutros países (v. g. naqueles mesmos que o autor de «Mein Kampf» queria «pacificar»). Neste sentido, e por razões de ordem musical ou de Estética musical que lhe são substancialmente inerentes, é lógico ligar a música ligeira aos mecanismos de alienação.

A CONFUSÃO REINANTE E A MANEIRA DE SAIR DELA

Claro que os adeptos da música ligeira associada a uma letra «engagée» reivindicam para esta uma função de consciencialização política e chegam mesmo a afirmar que os subprodutos musicais (melhores ou piores, mas em todo o caso subprodutos) em que ela se concretiza, porque «mais acessíveis» ou «mais popularmente consumidos», interessam muito mais, no contexto actual, do que a chamada «música séria». Por agora, não discutimos a questão de saber se a posição é correcta à luz duma qualquer estratégia ou táctica. Limitamo-nos a chamar a atenção para alguns pontos: a) o conteúdo ideológico de um texto não caracteriza a música que o acompanha; b) tratando-se de um texto em si mesmo capaz de produzir no receptor mais do que um interesse meramente externo, o ser ele veiculado através de um subproduto musical cria uma contradição insanável, que retira ao texto toda a sua força original e transforma, não poucas vezes, numa caricatura ridícula, coisas muito sérias; c) essa contradição não é entre forma e conteúdo mas entre os dois conteúdos conformados: o do texto e o da música (o texto diz uma coisa e a música desmente-a).

Os maiores equívocos a este respeito advêm da ideia de que a análise duma obra do ponto de vista da Estética é absolutamente independente de aspectos ideológicos ou políticos, ideia que pode levar tanto ao formalismo mais estéril como ao dogmatismo mais cego. Ora, o que nos seduz em Lukács é o facto de a aceitação dos seus postulados implicar o reconhecimento de que toda a «arte realmente grande» é necessariamente «engagée», de que o especificamente estético está essencialmente comprometido com a evolução da humanidade. Deste modo, não pode haver conflito entre a Estética e uma teoria política que assenta numa análise científica das leis históricas da evolução da humanidade. E deste modo, também, estamos com Breton quando afirma (implicitamente) que a arte não tem de ser «reduzível à escala das actuais reivindicações do homem». (3).

Mas, como se sabe, o que mais se generalizou nesta matéria foi o vício de sobrepor ao juízo estético o juízo político (quando afinal o que havia de relevante neste já estava contido naquele) e isso conduziu a verdadeiras monstruosidades. Era o assunto e o conteúdo textual duma obra que decidia do seu valor estético. O exemplo mais recente que conhecemos é o duma pintura chinesa que representa um padre medieval ou talvez renascentista, caminhando solitário por montes e vales (alla Leonardo de Vinci?), com a determinação dos grandes místicos estampada no olhar, buscando porventura o isolamento propício ao recolhimento e à meditação. Obra colectiva, realizada entre outros por Liéou Tchouen-houa, foi considerada um dos supremos produtos artísticos da Revolução Cultural. Intitula-se: «O presidente Mao a caminho de Anyuan». Perante uma tal obra das duas, uma: ou se põe em dúvida a ideologia que lhe deu origem (pois que, tal como foi corporizada no quadro, tem um conteúdo contra-revolucionário) ou se entende que a obra está em contradição com essa mesma ideologia. É efectivamente o melhor exemplo que se podia escolher para ilustrar a confusão reinante neste assunto.

Como sair dela? Pela porta de Lukács?

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

(1) — Enzolloti «A Alemanha Nazi».

(2) — Lukács, «Prolegómenos para uma Estética...»

(3) — André Breton, «O Amor Louco».

senta a seguinte formação: a) «oferta» inicial + b) primeira sequência de quatro poemas + c) «arte poética», que assim surge colocada em posição medial (do «Ciclo» e do livro inteiro) e se organiza em torno do signo «poema» + d) nova sequência de quatro poemas, paralela e correspondente a b).

3 — Uma outra extensão de análise viria ainda mostrar como A e C conjugam a diferença que separa o objecto da sua imagem «desfocada» e «crepuscular», e também o «movimento» e o «eco», o «agora» e o «longe», sinais que de planos diferentes se opõem; igualmente se veria como B (o «Ciclo») acumula signos que se poderiam reunir numa hipotética família a que eu chamaria «do movimento interrompido», que na ficção dos textos vai encontrar a sua representação nas artes plásticas, reiteradamente aludidas.

4 — Neste alinhado breve, restará dizer que se trata de uma experiência (poética) extremamente depurada (por vezes também pobre, decerto), insulada das quotidianamente produzidas linguagens poéticas capitais (= da Capital) e que tem no poema final — caldeamento, reunião, transfiguração dos «ermos sinais» anteriormente escritos — o seu melhor lugar de realização.

J. A. O. M.

5

A CASA DE BERNARDA ALBA, sobre o texto de Federico Garcia Lorca. Um espectáculo do TEP dirigido por Angel Facio. Teatro Capitólio.

«A crítica só pode ser destrutiva»
A. F. (do programa)

Para fazer o espectáculo, Angel Facio teve uma ideia. Ou, melhor do que uma ideia, dois conceitos: «sexo» e «repressão». Para os unir e para os impor, lembrou-se de algumas coisas: cordas para a repressão, paredes-teias de aranha, o poder castrado, meias pretas e reviravoltas no chão de espuma de nylon.

Em primeiro lugar, as coisas de que Facio se lembrou são coisas evidentes, e evidentes porque lugares comuns da linguagem que com «sexo» e «repressão» tem a ver. Coisas de que qualquer stripper de Pigalle ou do Molino Rojo se lembra. Em segundo lugar, são em grande parte elementos que Victor Garcia trabalhou num espectáculo que há quase três anos encenou em Madrid («As criadas» de Jean Genêt). Metade do que passa por descoberta neste espectáculo vem daí: e com uma diferença capital: é que, enquanto Victor Garcia e as suas três atrizes a cada minuto transformavam o material e o reiventavam, Angel Facio ficou-se pelo mais superficial e fácil. Limita-se a trazer à cena os elementos já marcados como sinais. Facio encena repetindo a sua ideia que por sua vez repete os dados do texto, sendo-lhe, porque não trabalhada, meramente pleonástica. Dessa ideia, Facio não sai um segundo sequer; o que é bom. Mas também não a quer descrever, analisar, contrapor, discutir, não a quer pensar (até porque o pensamento pouco conta nestas estéticas confusas); o que é mau. Como bastava ouvir as palavras do texto (coisa que infelizmente mal acontece aqui) e pensar dois minutos sobre ele para não precisarmos dos sinais de trânsito que são os inúmeros «sinais eróticos» do espectáculo, estes passam a ser supérfluos. Superficiais. O que é o pior que se pode dizer de uma encenação. E o que faz com que a ideia da encenação não funcione como ideia de espectáculo, mas sim como um exibicionismo teimoso em pôr cá fora as manias, taras e outras desgraças pessoais. (O que é particularmente grave num trabalho como o do teatro.) Trata-se de oferecer uma imagem Grand-Guignol de uma Ibéria de Monstros, ideia já estafada por um turismo intelectual que em Arrabal encontrou o funcionário regular do seu Grévin imaginário.

Mas o que me parece francamente mau neste espectáculo não é o facto de Victor Garcia estar anónimo atrás de muitos dos elementos, (desde os fatos à espuma de nylon, do travesti à sua abdicção...); não é o facto de estarmos num teatro abertamente pessoal e confessional; não é o facto, sequer, de ser uma encenação apenas pleonástica e supérflua. O que me espanta é a falta de talento teatral, de saber e gostar de manejar as coisas e de lhes mexer. Pois não é que neste espectáculo tão arrogantemente «moderno» o cavalo de Pepe Romano ainda só tem cascos na fita magnética? Pois não é que enquanto Adela sobe à teia para o golpe de teatro final, deixou no gravador os estertores da sua morte? Pois não é que num espectáculo tão voluntariosamente montado, há atrizes que vão acentuando as palavras com os fatais gestinhos de mão e cabeça? Pois não é que as cordas servem apenas para amarrar e que essa sua função é totalmente inútil e repetitiva? Pois não é a ideia do cantador um perder a tensão sexual pretendida? Pois não estamos num espectáculo bastante trabalhado na execução mas que se esqueceu de o ser na concepção? Não estamos frente a um espectáculo com uma ideia, sim, mas uma só para duas horas?

É assim que Júlio Cardoso (Bernarda Alba) me parece ser a perfeita imagem do espectáculo. Há uma ideia na sua representação: a posição do corpo, a colocação da voz. Mas o actor limita-se

a manter esses dados iniciais, esquece-se de os movimentar: esquece-se de representar. Do mesmo modo me parece que Angel Facio teve uma ideia e montou o espectáculo mantendo-a — à custa de uma multidão de sinais que vai metendo no palco — mas esqueceu-se de a movimentar: ou seja, de a encenar.

E embora este espectáculo tenha trazido ao TEP um renome que já estava a esquecer-se para a nostalgia, parece-me francamente lamentável que a boa qualidade teatral de alguns dos membros, a força de vontade e todas essas virtudes únicas dos teatros experimentais, tenham aqui servido para um espectáculo tão pouco inteligente e tão consciente da sua inteligência; tão arrogante e tão pobre de ideias; tão canhestro na sua inserção na nossa realidade teatral (que é isto de os preços do Capitólio irem de 40 a 70\$00?) ou, para nos pormos em linguagens definitivamente opostas, tão peneirento.

J. S. M.

6

A DANÇA DA MORTE EM DOZE ASSALTOS (Play Strinberg) de Friedrich Durrenmatt. Tradução de Ricardo Alberty e Maria do Rosário Coelho. Encenação de Jorge Listopad. Assistente de encenação: Clara Joana. Arranjo cénico: Vitor André. Com: Carmen Dolores, Augusto de Figueiredo e Álvaro Benamor. Casa da Comédia.

Numa das notas do programa lê-se: «...uma autêntica luta do dia a dia, levada a tal crueldade que lembra um ringue de boxe». Eis a ideia base do espectáculo: inserir as lutas conjugais, melhor: as míticas lutas conjugais de Edgar e Alice dentro do quadrado do boxe. Porquê? Porque a crueldade das primeiras lembra o segundo. Será suficiente? Será bastante?

É, creio, um dos perigos onde cai muito do teatro que se quer moderno e inventivo: dado que «tudo é possível», que os palcos se mexem, as cadeiras se tiram, as épocas se misturam, há um jogo muito fácil que se começa a generalizar: que tal Calígula no circo, que tal Joana d'Arc no futebol, que tal os Fidalgos de Verona numa banheira, quem é que se lembra de coisas melhores?

E se, na verdade, nos perguntarmos o que é o ringue de boxe no espectáculo da Casa da Comédia, as respostas serão poucas. É o sublinhar — desnecessário — de uma metáfora comum (bem mais rica, bem mais interessante é a metáfora que serve de título a Strindberg...); é a utilização excessivamente marcada (ao nível visual) da discontinuidade dramática; e é apenas um palco diferente que se vê pior. Que tem o boxe (um ringue de boxe tem mesmo a ver com boxe) a ver com o que os actores fazem aqui? Como aproveitou Listopad as regras do boxe para este combate? Ou foi só a ideia de boxe? Mas será com ideias e sem as coisas que se fazem as encenações?

Será assim superficial e viciado o ponto de onde se parte. Um ponto de partida que chega pouco mais longe do que parte e não é com ideias feitas (quem já não tem feita a ideia casamento/boxe?) que se fazem espectáculos. Listopad mais uma vez não soube declinar os elementos do seu ponto de partida, não soube acasalar a representação com a concepção plástica.

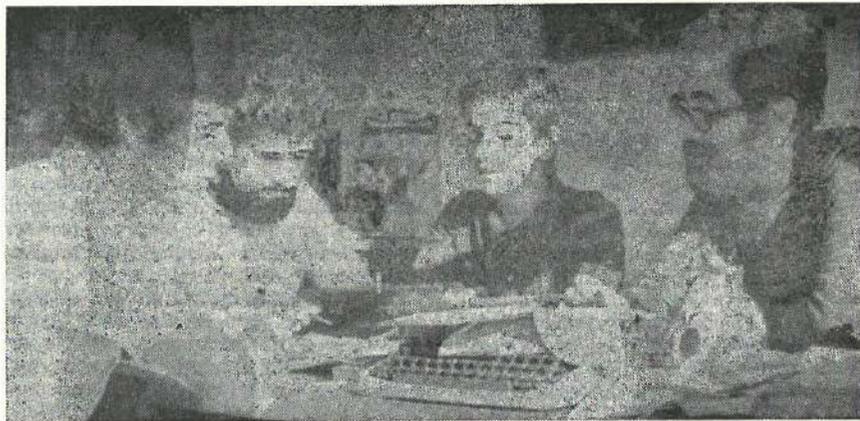
Todas as pessoas do espectáculo deviam meditar naqueles cómicos do burlesco americano que sabiam explorar cada objecto até completamente o esgotar. Sempre me pareceu que um dos prazeres do teatro é esse: ver as pessoas a inventar novas relações, novas funções com os elementos mais banais. Listopad estará assim no lado oposto: este ringue de boxe basta-se a si próprio e é pouco praticável para poder entrar no jogo. Os actores nada podem fazer dele, estão apenas lá dentro (lá dentro: como no palco à italiana), e estão num décor de objectos. Objectos que servem de adereços: os actores usam-nos.

E eis-nos no lado mais simpático deste espectáculo: aparentemente, trata-se de um ostensivo mostrar da ideia (quem vê um quadro doméstico dentro de um ringue de boxe percebeu logo tudo), de uma muito marcada presença da «encenação». Mas como o jogo dos elementos acaba por ser descurado e não muito profundo, Listopad vai ter com os actores. E se virmos bem é em Carmen Dolores, Augusto de Figueiredo e Álvaro Benamor que na verdade está o espectáculo e que tudo o mais é moldura. Logo: coisa talvez inútil.

E é esta a verdade: apesar de nenhum dos actores conseguir uma interpretação muito correcta (em qualquer deles há defeitos graves que Listopad não pôde vencer), apesar de o espectáculo cair muitas vezes na repetição inútil de processos simplórios (penso sobretudo em Carmen Dolores, até porque a sua execução técnica é mais ou menos correcta), apesar de ser um espectáculo medianamente representado, é um dos poucos espectáculos desta temporada que realmente e sem alibis contou com os actores.

E não seria só aí que o espectáculo agora presente na Casa da Comédia é um dos raros espectáculos discutíveis que se têm feito nesta terra de evidências.

J. S. M.



mesa redonda

aprendido tudo, podem fazer o seu livro.

M. G.—Seja como for, do que se trata, em última análise, é de formar membros para uma certa sociedade.

O. M.—Pois... e uns desses vão ter um estatuto muito particular: são os tais «escritores».

M. G.—São, digamos, os privilegiados.

O SEGUNDO CICLO DO LICEU

O. M.—Mas o que é que se faz? A nível secundário, só sei o que se passa (quer como aluno, quer como professor) no Liceu. Sei muito menos o que se passa no ensino técnico e menos ainda no actual ciclo preparatório. No ensino liceal o caso do 2.º ciclo é bastante diferente do que do 3.º.

M. G.—Talvez fosse bom começar por distinguir os programas daquilo que se faz.

E. D.—Acho que sim, até porque, neste caso, o que se faz consegue ser em muitos casos pior do que os programas.

G. C.—Eu não sei se será. Porque por exemplo esse aspecto da moralidade e da mentalidade e não sei que mais, tudo isso é nos programas actuais dirigido num certo sentido, exactamente no sentido da orientação da mentalidade do jovem para a aceitação de uma certa ideologia.

O. M.—É facto. E sobretudo parte-se duma ideia pré-fabricada do jovem... Por exemplo, no 6.º ano do Liceu, um indivíduo com um «tumulto de ideias», que pode ser «apaziguado», pela leitura de Bernardim.

E. D.—As três finalidades do ensino do português no 2.º ciclo são: 1.º, levar o aluno a conhecer e exercitar mais profundamente a arte de falar e escrever em língua portuguesa; 2.º, desenvolver as suas faculdades de crítica e de criação no domínio da estética literária; 3.º, criar nele a admiração pelo valor e beleza das obras dos nossos escritores. Se se fizesse isto, para lá deste vocabulário rebarbativo...

O. M.—Pois. Mas que utensílios é que o programa põe à disposição do professor para fazer isso? A leitura dum certo número de obras pré-fixadas, e que até não me parecem as mais bem escolhidas. São ainda o *Frei Luís de Sousa* e algumas *Lendas e Narrativas* no 4.º ano; no 5.º, *Os Lusíadas*, o *Auto da Alma* e sonetos de Camões.

E. D.—Além de autores do século XV e XVI no 5.º ano e dos séculos XVII e seguintes no 4.º.

O. M.—Todas essas escolhas parecem extremamente deficientes. O *Frei Luís de Sousa*, por exemplo, (mas isto também parte dum retrato pré-fixado — e pré-fixado por mim — dum adolescente do 4.º ano do liceu), parece perfeitamente inadequado.

E. D.—Muito pior será o caso do *Auto da Alma*.

G. C.—Acho que o que é importante assinalar aí é que a escolha desses textos também é muito voluntária e muito consciente. Não é por acaso que o *Auto da Alma* e *Os Lusíadas* são escolhidos para o 5.º ano. E *Os Lusíadas* estão lá não como um poema de Camões com determinada qualidade literária, mas pelas suas implicações ideológicas.

O. M.—Foi o Oscar Lopes quem chamou a atenção para o facto de que certos fragmentos de *Os Lusíadas* que talvez tivessem um maior grau de acessibilidade por parte dum estudante do 5.º ano não figuram no grupo

das estâncias aconselhadas. O discurso de Baco aos deuses marítimos que interessaria o jovem que começa a ter determinados problemas culturais, que começa a imaginar um certo sentido da evolução da humanidade, desaparece.

E. D.—O episódio dos Doze de Inglaterra...

G. C.—Todas as passagens eróticas, a descrição do palácio de Neptuno, etc.

O. M.—Gosto muito de *Os Lusíadas*, mas não me parece ser a obra mais indicada para alunos do 5.º ano de liceu. Há autores muito mais próximos, que poriam menos problemas de adaptação a alunos do 2.º ciclo.

E. D.—Mas se não lêem no 5.º ano quando é que lêem? Claro que como *Os Lusíadas* há muitas outras coisas...

G. C.—Também não lêem mais do que uma Canção de Camões nem as *Elegias*, e nunca as *lerão*...

O. M.—São mais difíceis. 99% das pessoas que eu conheço e que estudaram passos de *Os Lusíadas* no 5.º ano nunca devem ter lido por sua iniciativa *Os Lusíadas* completos. Ora aí está um defeito gravíssimo de um ensino que não motivou a leitura, ao contrário do que o programa pretendia.

G. C.—Começa por que praticamente ninguém lê no 5.º ano *Os Lusíadas* dum ponto de vista literário, digamos assim. No fundo lê-se aquilo para saber a história que se conta lá...

O. M.—Não tenho nada contra o facto de se motivar a leitura em crianças do 5.º ano exactamente através da história que lá está. Acho uma motivação perfeitamente legítima. O que importa é que se consiga a leitura por gosto, por prazer.

G. C.—Mas a história como história parece-me que é muito pouco susceptível de entusiasmar estudantes de 5.º ano, assim como o trecho do *Auto da Alma*.

O. M.—Encontram-se 15 peças de Gil Vicente que interessariam mais.

G. C.—O valor literário do *Auto da Alma*, que é uma obra que vive mais da qualidade poética do que das situações dramáticas, não pode ser facilmente apreendido.

GOSTO DE LEITURA, ESPÍRITO CRÍTICO

O. M.—Se todo o ensino do Português tem como uma das finalidades o motivar o gosto pela leitura, criar mesmo o vício de leitura, as dificuldades que o indivíduo teve ao ler essa peça obrigatoriamente, num determinado momento da sua existência, não são de maneira nenhuma convidativas.

G. C.—Só afastam as pessoas, evidentemente.

M. G.—E sobretudo levam, se elas lêem «por fora», a considerar determinadas obras que foram obrigadas a ler, e por associação determinadas obras contíguas a essas, monumentos mortos, coisas que só servem para ser «estudadas», o que leva a estabelecer um dos vícios que me parece mais grave: separar a ideia do prazer da leitura da ideia do «estudo». A ideia de que procurar um certo rigor no estudo dum obra é limitar um determinado prazer. Quando me parece que a leitura atenta só pode levar a um aumento desse prazer.

G. C.—De acordo. Eu também acho que estar a dar num período tão «precoce» da vida do estudante de literatura textos de que ele está neces-

sariamente muito distanciados, quer pela linguagem, quer pela mentalidade que aí se reflecte, afasta as pessoas dos textos e do gosto pela literatura em vez de as aproximar. Creio que o que estaria certo era começar por textos da nossa época.

E. D.—Começar é o que se faz. Mas dá-se em três anos aquilo que devia ser dado em seis ou sete. Como a maior parte das pessoas vão acabar o estudo do português e o contacto com a literatura no 5.º ano, aquilo que num 7.º talvez já pudesse ser estudado vai sê-lo no 5.º, depois de no 3.º e no 4.º o século XX ser dado a correr. Começa tudo a acelerar-se e a misturar-se. Não tem sentido que o estudo do português pare, de facto, no 5.º ano. Era imprescindível que todas as pessoas lessem, pelo menos, mais dois anos.

G. C.—É outro aspecto que interessa sublinhar aqui: a necessidade da continuação do português no 3.º ciclo.

M. G.—Prolongar o ensino do português poderia contribuir perigosamente para a formação de um certo espírito crítico e la contrariar a intenção tecnocrática (e não só) da formação acelerada de «especialistas».

G. C.—Verificou-se num colégio de Lisboa, em que se faziam umas sessões de literatura, que os alunos que lá iam eram sobretudo os de ciências, talvez com uma certa nostalgia daquilo que tinham deixado de ter.

O. M.—Não sei se se deva pôr em primeiro lugar a formação do espírito crítico. É importantíssimo, sem dúvida nenhuma, mas é muito mais importante mostrar que a obtenção dum prazer é ali possível.

G. C.—Acho isso fundamental.

O. M.—É preciso levar um indivíduo a ler posteriormente por puro prazer. E a maioria das pessoas não lê nada.

OS ANTIGOS E OS MODERNOS

O. M.—E há coisas assim: uma obra que parece tão agradável de ler como por exemplo o *Jacques le Fataliste* tem reacções como «isso é impossível de ler porque é muito chato».

M. G.—Pessoas que não sejam capazes de ler o *Jacques le Fataliste* vão remeter a sua incapacidade para o facto de se tratar dum obra do século XVIII, escrita dum certa maneira.

O. M.—Mas põe-nos a ler o *Maurice Roche* e dá a mesma coisa.

M. G.—Nem é preciso o *Maurice Roche*. Esses mesmos alunos que não são capazes de ler obras do século XVIII também não lêem poesia portuguesa contemporânea. Só são capazes de ler, da literatura contemporânea ou do passado, aquilo que é mais fácil ou seja aquilo que lhes exige menos esforço.

O. M.—Mas por outro lado, essa associação antigo-«chato» está em vias de desaparecimento. Há a reacção contrária. O moderno é que é o impossível.

M. G.—Existe paralelamente. Há um grupo para quem o moderno é a loucura e o antigo são os valores seguros. Existe um outro grupo que diz que os modernos é que têm interesse porque falam de nós, e os antigos são uns «chatos» que já morreram.

O. M.—Lembro-me por exemplo que alunos de faculdade me identificaram como poetas Vitorino Nemésio, David-Mourão-Ferreira, Pedro Homem de Melo, enquanto nunca tinham ouvido

falar de H. Hélder. A motivação é evidente. E é mais evidente ainda porque me identificavam também como poeta Joaquim Manuel Magalhães de que não podiam conhecer obra publicada. É evidente qual é a origem. Aliás, não me impressiona muito o desconhecimento de nomes. O que mais me impressiona é não saberem abordar o texto quando têm o texto na frente, o que mostra uma total falta de hábito de leitura.

M. G.—Pois. O grave é que eles reagem tão mal ao autor antigo como ao autor moderno. O denominador comum que justifica a reacção é a dificuldade que encontram.

E. D.—O que acontece é que muito poucas vezes alguém leu com eles.

UMA ORIENTAÇÃO ESCOLAR: ENSINAR A LER

M. G.—De facto uma das funções do ensino da literatura, embora isto pareça muito escolar, é mesmo levar as pessoas a ler, é criar nelas o gosto da leitura e ensiná-las a ler, o que pode ser acusado de paternalista.

O. M.—Estás a usar o termo escolar num sentido pejorativo que não entendo.

M. G.—Não tenho em relação à escola qualquer juízo pejorativo a fazer. Pelo contrário.

O. M.—Escalar punha uma limitação com que não estou de maneira nenhuma de acordo.

M. G.—Estava a jogar com a palavra tal como ela tem sido usada, em sentido pejorativo.

G. C.—Acho muito bem essa orientação escolar e esse ensinar a ler. Deveria haver uma certa graduação nos textos a abordar, começar-se por ler uns contos do Manuel da Fonseca ou qualquer coisa deste género.

M. G.—Ou do Alves Redol.

O. M.—Por exemplo, as crianças reagem geralmente muito bem ao *Constantino* porque o objecto literário, que até aí lhes apareceu sempre como qualquer coisa de abstruso, fala dum criança que tem mais ou menos a mesma idade delas.

M. G.—Mesmo o problema da dificuldade que está ligada à imagem pré-fabricada do jovem não se põe no quotidiano do ensino da mesma maneira. Por exemplo, acontece que alunos muito novos reagem bem a certos textos de Aquilino Ribeiro que a priori ofereciam extremas dificuldades do ponto de vista vocabular.

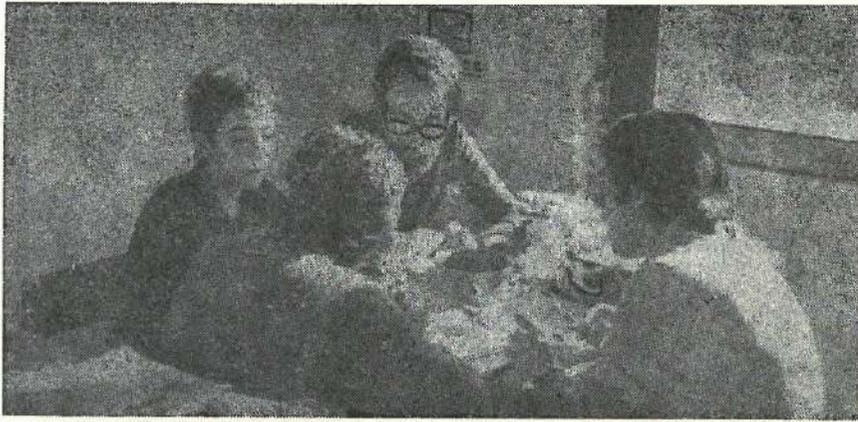
G. C.—O *Romance da Raposa*, por exemplo, que provoca um certo «encantamento», precisamente derivado desse estilo.

O. M.—No fundo, o que é importante, de facto, é o que o professor faz com os seus textos e com os seus alunos. Mas é extremamente perigoso o estabelecimento de um certo número de obras de leitura obrigatória. O problema é muito mais grave a nível de 3.º ciclo em que há um programa com uma extensão enorme. O problema do 2.º ciclo parece-me ser bastante menor. Com os textos da selecta podem fazer-se coisas muito variadas. O problema reside principalmente no professor.

E. D.—Na preparação do professor.

O. M.—Se o professor não tem gosto pela leitura, não o pode transmitir aos alunos.

M. G.—Se uma pessoa sai da Faculdade sem o gosto pela leitura e vai ensinar, é um círculo vicioso. Mas evidentemente não é só esse o problema. Há o problema dos programas, que não se pode iludir.



LIMITAÇÕES DE UM PROGRAMA

O. M. — A nível de 2.º ciclo, o programa não me parece ser muito limitativo.

M. G. — Como, se se tem de estudar obrigatoriamente aquelas obras?

O. M. — Há só o núcleo de leituras obrigatórias — quatro obras —, e aí estamos todos de acordo em que há um vício. Mas estudar textos de uma selecta já põe o problema numa base completamente diferente.

M. G. — Mas qual é o tempo que se pode dedicar no 2.º ciclo ao estudo dos textos duma selecta?

E. D. — No 5.º ano, quase nenhum; no 3.º e 4.º, bastante.

G. C. — Mas é preciso ver que além do mais, nesse 2.º ciclo há uma sobrecarga de gramática, que é tempo roubado às aulas de português.

E. D. — Não é roubado. O ensino do português, a «interpretação», pode fazer-se através dessa gramática.

G. C. — Mas isso seria de outra maneira e não como preparação para os pontos de exame tais como existem.

M. G. — O ataque contínuo à gramática comete um vício muito grave.

E. D. — Faz a tal separação entre um «conteúdo» e uma «forma»...

M. G. — ... Associa um mau ensino da gramática à inutilidade do ensino da gramática. Ora, parece-me imprescindível para a interpretação dum texto o conhecimento da sintaxe.

G. C. — Acho que sim, acho que isso é fundamental.

O. M. — E não acho nada mau insistir porque há muitas ideias feitas a este respeito. Acho perfeitamente impossível compreender mais ou menos correctamente a oração para Santo Agostinho no *Auto da Alma* sem fazer uma análise sintáctica capaz.

G. C. — Isso, inteiramente de acordo, se se tratar duma coisa que funciona dentro do estudo literário. Mas acho que o programa obriga a uma sobrecarga inútil de assuntos gramaticais.

M. G. — O problema está muito na maneira como o professor joga com as noções de gramática e como articula o estudo gramatical com o estudo do texto.

G. C. — Exactamente o que eu queria dizer quando me referia ao tempo roubado pela gramática à literatura era que, no ensino existente, creio que muitos professores fazem do estudo da gramática uma tarefa em si, condicionada em grande parte pelos programas e pelas exigências dos exames.

O. M. — Eu diria por exemplo que aquilo que se entende como «ensino da literatura» a nível de 3.º ciclo é de tal maneira absorvente que não deixa tempo para a análise (por exemplo sintáctica) dos textos.

E. D. — Se bem que no programa a primeira rubrica seja: «análise gramatical, lógica e literária dos textos».

G. C. — Não deixa tempo para uma análise detalhada dos textos em que se incluiria eventualmente uma análise gramatical.

M. G. — Necessariamente.

A HISTÓRIA LITERÁRIA E O TERCEIRO CICLO DO LICEU...

O. M. — Falarmos agora do programa do 3.º ciclo de Português pode pôr um outro problema. Começamos

por dizer que entendíamos a expressão «ensino da literatura» em dois sentidos: como sinónimo de «história da literatura» e como «análise da obra literária». O programa do 3.º ciclo de português deve ter estes dois objectivos.

E. D. — Predominantemente o segundo, se bem que na prática seja o primeiro que vem ao de cima.

G. C. — Não haveria ainda um terceiro sentido, ou seja um conjunto de «regras de bem escrever»?

E. D. — «Regras de bem escrever», não; mas um ensino tendendo ao tal «uso correcto e elegante da palavra, quer oral, quer escrita». E isto é importante: chama-se a atenção para o ensino do uso oral da palavra, o que não se faz.

G. C. — E que bem falta fazia.

O. M. — Tenho a experiência de dois anos de ensino de 3.º ciclo de liceu e vi como era difícil cumprir mais ou menos honestamente o programa. Mas creio que se ele tem muitos defeitos, não pode servir para invalidar o estudo da literatura como **história da literatura**, ao nível do ensino secundário. Eu punha como ponto de partida — e isto numa formulação ostensivamente afirmativa: que é extremamente necessário sobretudo a nível do ensino secundário um enquadramento cronológico da literatura.

E. D. — Não só cronológico, como sociológico. Inserir na história. Ou seja, por mais esquemáticas que elas possam parecer, apresentar umas **causas** dos fenómenos literários, que depois se irão ver que não são «causas»; mas é fundamental perceber-se quais são as **relações** entre os fenómenos literários e aquilo que se está a passar no país e no mundo nessa época, se bem que se venha a ver que nunca se trata duma **relação directa**. E não faz muito mal que as pessoas de princípio pensem que é directa.

M. G. — É extremamente importante que se estabeleça a relação entre a literatura e a história. E que se tente inclusivamente que ela não apareça como mecânica.

O. M. — Até fazia um acrescentamento: parece-me que tem plena razão de ser, mas tem que ser feita **cum grano salis**, a relação entre a obra e o indivíduo, ligar um certo número de textos a um autor, que é uma criatura com uma terminada existência num determinado período e com umas determinadas vicissitudes pessoais.

E. D. — Acho isso menos importante, apesar de tudo, do que a ligação com a época.

O. M. — As coisas são mais ou menos inseparáveis.

E. D. — Sim, mas na apresentação dessas «causas» eu daria mais importância à época do que ao indivíduo.

O. M. — Mas quando se liga ao indivíduo, está-se simultaneamente a ligar à época.

E. D. — Claro. Mas quando se pensa no indivíduo, pensa-se por exemplo na cegueira do Castilho.

O. M. — Mas a cegueira do Castilho é importante.

E. D. — Também acho.

O. M. — É legível depois a vários outros níveis.

... E O BIOGRAFISMO

O. M. — Há uma formulação excessiva que talvez fosse conveniente: acho que não é mal absolutamente nenhum ensinar um certo número de coisas, sabendo-se que posteriormente

elas vão ser ultrapassadas e corrigidas. A ligação com o biográfico que posteriormente será corrigida parece-me ter vantagens. A criação duma determinada mitologia a nível de ensino secundário parece-me muito importante, inclusivamente para essa mitologia ser posteriormente destruída. Além de que até me parece muito importante esse enquadramento cronológico para a pessoa às vezes não fazer figuras feias. Adiante. Não é o mais importante, aliás. Parece útil começar a lidar com determinado conceito de história, embora o conceito de história com que se lida possa ter que ser o de uma história concebida como sucessões...

M. G. — Não necessariamente. Eu aceito essa afirmatividade toda mesmo quando falas de mitificação, mas há mitificações e mitificações. Parece-me que, apesar de tudo, embora alguns desses dados tenham de vir a ser corrigidos depois, se deve tentar ao máximo que a correcção posterior não tenha que vir a destruir tudo.

O. M. — Não disse que se deviam ensinar asneiras para depois mostrar que o eram. Anunciei a formulação como excessiva. Acho que não faz absolutamente sentido nenhum — por exemplo a nível universitário — explicar a um aluno o vício do biografismo se ele não tem uma experiência (penosa) de um ensino biografista.

E. D. — Mas se não tem, também não é preciso explicar-lhe que é um vício.

O. M. — Mas o que se pode perder é o tal valor **formativo** (agora a sério) desse processo de construção — destruição.

G. C. — Mas um ensino biografista tem de ser feito com cuidado. Deve pôr-se o aluno logo de sobreaviso contra esse biografismo.

M. G. — Querias fazer um parêntesis. Geralmente o percurso das pessoas é o seguinte: ensino com cronologia e com biografismo, pior ou melhor feito, pior ou melhor recebido; depois, tentativa de destruição desses vícios. Ora, os agentes dessa destruição, professores ou críticos, são por vezes levados a acreditar que não há qualquer relação com a psicologia ou com a história. Ora essas relações existem entre os textos e uma certa história, entre os textos e uma certa psicologia.

G. C. — E com a ideologia do autor; no caso do Herculano e do Garrett, as ideias liberais, sel lá...

M. G. — Quando falo duma relação entre o texto e a história estou a pensar numa relação texto-ideologia-história concreta. Portanto, o que me parece é que é possível estabelecê-la, se não partirmos sempre da ideia que o aluno não é capaz de compreender, o que justifica muita coisa.

CRONOLOGIA E PERIODIZAÇÃO

O. M. — O enquadramento histórico apresentado pelo programa do 3.º ciclo é perfeitamente inaceitável: parte dum conceito de periodização da história literária que não é de modo nenhum aceitável. Parte duma individualização dos séculos: o século XVI é o século clássico, o século XV ainda é Idade Média... O autor que está ao mesmo tempo no século XV e no século XVI tem que ser necessariamente um autor de «transição». Ora, sou por um enquadramento cronológico, mas feito com base numa periodização literária actualizada, com base numa teoria de géneros actualizada e que seja informativo e não deformante. O enquadramento proposto pelo programa parte duma determinada concepção temporal (uma certa ideia de desenvolvimento linear das coisas) e por outro lado, da concepção da literatura circunscrita a um determinado espaço. Apesar de tudo sou por este enquadramento cronológico. Não estou é de acordo com o facto de a periodização que lá existe não ter sido previamente examinada duma maneira crítica.

M. G. — Ora isso liga-se a que: 1.º) A periodização proposta nos programas está ligada à incompreensão do que é o fenómeno literário; 2.º) O professor só poderá dar esse enquadramento cronológico duma maneira

que não seja completamente a destruir, se tiver passado por um estudo de teoria da literatura...

E. D. — ... por que agora não passa para lhe facilitarem a vida...

M. G. — ... que lhe permita perceber que no momento em que está a dar aulas a alunos do 3.º ciclo está a dar qualquer coisa que é necessário que dê, mas que vai ser posteriormente corrigido, embora não inteiramente destruído.

O. M. — Estamos todos de acordo em que uma propedéutica de estudos literários é absolutamente indispensável para qualquer aluno de ensino superior. Por outro lado, parece-me que essa propedéutica de estudos literários tem que ter como base um certo conhecimento concreto de objectos literários. Uma das funções que o 3.º ciclo dos liceus pode ter é exactamente esse conhecimento concreto de alguns objectos literários, indispensável para que a reflexão crítica, necessária mesmo para uma propedéutica, possa existir.

M. G. — Ora o que parece agora acontecer é que muitos dos alunos do 3.º ciclo, se não vêm com algumas noções de enquadramento cronológico é porque não aprenderam, ou aprenderam mal; mas o contacto directo com os textos, esse quase nunca o têm.

OS AUTORES DO PROGRAMA

O. M. — Este enquadramento cronológico apresenta outro vício grave: parte dum determina cristalização de **autores**. Incluem-se indiscriminadamente pessoas de muito variado grau de interesse; os poetas mais recentes que lá surgem são Cesário Verde e António Nobre.

E. D. — Guerra Junqueiro e Gomes Leal.

O. M. — Para já, é extremamente arbitrário o ponto em que se pára.

Por outro lado, dado que tem de haver um critério de selecção, seria extremamente conveniente que essa selecção fosse feita com base em critérios estéticos completamente diferentes. Seria muito mais interessante para indivíduos do 6.º-7.º ano do liceu estudar o *Almada*, ou o *Pessanha*, ou um certo Pessoa, e fazer o seu enquadramento cronológico. O barroco é tido com conotações pejorativas neste programa, os poetas do século XVI são escolhidos duma forma absolutamente arbitrária: porquê António Ferreira?

M. G. — Parece-me fundamental que já no liceu, ao nível do 3.º ciclo, se estude por exemplo o Pessoa.

E. D. — Há, é claro, uma questão de tempo, mas então tiravam-se outros que estão para trás.

M. G. — Ou se restringia o programa ou se alargava este a mais anos. De qualquer maneira, seria possível meter o Pessoa, não só jogado dentro dum enquadramento cronológico, mas também estudado a nível concreto dos textos. Parece-me extremamente importante que os alunos já cheguem à faculdade com a suspeita que a obra dele traz a qualquer leitor.

O. M. — Falas dum problema concreto que é a exclusão dum autor. Mas substituías este núcleo fixo de autores por um outro núcleo fixo.

M. G. — Nem estava a pensar num outro «núcleo fixo» de autores a propor, estava a pensar na presença indispensável do Pessoa, porque, se existir eficazmente, ela é extremamente dinamizadora do aluno, mesmo para a leitura de outros textos.

O. M. — Sim, estou de acordo, mas talvez se conseguisse obter o mesmo com o Camões.

E. D. — Pois, parece-me que, estabelecendo uma prioridade, o problema está mais no que se faz com os autores do que nos autores escolhidos. Se se conseguir que as pessoas adquiram um certo método a estudar certos autores, por menos interessantes que sejam — é claro, há limites —, isso vai-lhes permitir que **sözinhos** possam ler outras coisas. O que acontece é que em virtude da falta de tempo e da orientação, não se lhes pode dar de maneira nenhuma esse método. A aula teria que ter um método indutivo, se se quiser: partir da leitura de textos até se perceber o que era aquele autor ou o que era aquela época, etc., etc. Ao passo que o que se faz, por economia de tempo, é

dizer: vamos estudar a época tal, a época tal tem as seguintes características, que se explicam por tal e tal, e nessa época encontramos os autores tal, tal e tal. Vamos hoje começar por estudar o autor tal. Nesse autor tal, vamos ver a obra tal. E apresentam-se as características da obra. Quando tudo devia partir ao contrário, mais ou menos. Devia colocar-se o estudo do texto, de alguns textos, como partida, outros poderiam ser um «chegada». Portanto, numa ordem de prioridades, é mais importante o dar-se tempo para as pessoas estudarem os autores de outra maneira, do que a inclusão de certos autores esquecidos.

M. G.—Estou de acordo.
G. C.—Julgo é que se se fala de história da literatura, não podemos ter a pretensão de que ela seja um estudo detalhado de todos os autores que nela possam caber. Portanto, o problema é este: a história da literatura será também uma informação dada ao aluno para obviar, por exemplo, a possíveis erros de inclusão de autores fora do seu período.

E. D.—E mesmo para compreender os autores...

G. C.—Evidentemente.
M. G.—Até porque vamos dizer mais tarde que um determinado texto em determinada altura opera uma leitura de textos anteriores. Portanto um certo nível da sua compreensão parte do conhecimento dos textos de que ele é já uma releitura.

G. C.—Mas o que me parece impossível é de facto ter a pretensão de que todos os autores mais ou menos interessantes sejam estudados em detalhe. Deve centrar-se o trabalho num número mais reduzido de autores. A história da literatura deveria ser mais informativa propriamente do que...

O. M.—Mas simultaneamente, haver o contacto dos indivíduos com obras concretas.

G. C.—Pois, com obras concretas.
E. D.—Seria o principal.

G. C.—Mas para que isso pudesse ser feito mais em profundidade e até para que pudesse ser proporcionada ao aluno a aquisição dum certo método de estudo e de abordagem, parece-me indispensável que não se tenha a pretensão, como actualmente se tem, de se exemplificarem todos os autores com textos. Isso não conduz ao estudo sério de coisa nenhuma.

E. D.—Pois, «exemplificar». Quando os textos que se lêem não deviam ser «exemplos».

O. M.—No ensino secundário devia haver a habitação à leitura, conseguida através da análise feita na aula dum determinado número de obras. Além disso, talvez fosse útil a tal tentativa do lançamento duma perspectiva histórica da literatura. Se o liceu desse isso, já não era nada mau.

LITERATURA NA UNIVERSIDADE

E. D.—Sobretudo porque acontece que muita gente ao sair da faculdade sabe apenas o que aprendeu no liceu ou pouco mais. Por exemplo, em três anos, um curso, pode ter estudado ao todo: cantigas de amigo e uma crónica medieval; o amor, o tempo e o estilo em Bernardim, Sá de Miranda e em parte Camões; a cidade e o campo nalguns autores do século XIX e Raul Brandão.

O. M.—Contra o carácter monográfico do ensino universitário, não tenho nada...

E. D.—Eu também não, mas tem que se pressupor: 1.º) que tinha sido feito no liceu o que se disse há bo-cado, e não foi; 2.º) que esse estudo era verdadeiramente monográfico. Ora não é.

O. M.—Pois não. Mas pode estudar-se toda a literatura dentro do *Ulisses*, dentro dos *Lusiadas*.

E. D.—Pois pode, mas sabes perfeitamente que não é isso que se faz.

M. G.—Não me parece possível na faculdade fazer com que cada ano seja exclusivamente um curso monográfico.

O. M.—Eu não disse isso.

E. D.—O facto é que não se toma contacto com nada ou quase nada de novo, nem de obras, nem de coisas diferentes que se digam sobre elas.

M. G.—É preciso uma conciliação.

O. M.—Há uma oposição a nível

de organização do ensino universitário que talvez fosse de aproveitar, e que em muitos casos até tem sido aproveitada: a diferença entre aulas teóricas e aulas práticas. O esquema sobre o qual se organiza o ensino da literatura nas faculdades talvez pudesse ser este: por um lado, o tal enquadramento que tivesse então em devida conta os progressos da ciência, o exame crítico de problemas, como sejam o da periodização, de teoria de géneros...; simultaneamente, esse estudo já não seria um estudo inocente, mas um estudo que se faz com base em determinados princípios de teoria literária que devem ter necessariamente existido à entrada da universidade numa cadeira propedêutica. Ao lado desse estudo não inocente haveria o contacto directo com os textos e para isso poderiam servir as aulas práticas.

M. G.—Era isso que eu dizia quando falava em conciliação. É perfeitamente possível que ao nível do conceito de intertextualidade se estudem as relações numa determinada época, entre os textos ditos literários e outro tipo de textos, entre o espaço ideológico da época em que esse texto se insere e a história concreta de que esse espaço ideológico é um reflexo deformante.

O. M.—De acordo, mas talvez seja uma ambição excessivamente grande, quando se tem em conta que nós funcionamos efectivamente com semestres e não com anos lectivos. E temos 5 meses de aulas.

M. G.—Isso é um problema já doutro tipo. Se descobrirmos que durante um ano podemos ter 40 horas de aulas práticas nem sequer uma monografia bem feita se pode fazer nesse tempo.

E. D.—Pois. E há isto: este ensino universitário não é universitário, nem o nível das pessoas o é. E como tal, não sei se será bom atirarmo-nos logo para o plano ideal, antes de tentar, fazer um trabalho mais eficaz. Por exemplo: comentários de textos. No liceu, em princípio fazem-se já comentários de textos. Chega-se ao primeiro ano da faculdade, vai haver um senhor que explica como é que se fazem comentários e depois, no segundo ano, a mesma coisa, e a mesma coisa no 3.º e por vezes mais do que um em cada ano, conforme as cadeiras. Parece que se está sempre no mesmo sítio. Parece que não houve progresso na aprendizagem. Isto mostra que há coisas que não estão a jogar umas com as outras.

M. G.—E há ainda outro problema: disse-se que o estudo já era feito sem uma certa inocência porque o aluno devia ter passado à entrada da faculdade por um estudo propedêutico da literatura. Ora parece-me que o aluno não devia passar por esse estudo propedêutico só à entrada da faculdade, mas durante todos os anos em que lá estivesse.

O. M.—O processo de criação de uma mitologia a nível do secundário e de desconstrução dessa mitologia a nível superior (esquematisação ariscadíssima, mas não muito traidora) corresponderia à passagem de um estado de inocência, a um estado de não-inocência. O tempo não seria gasto com eternas propedêuticas, mas o comentário do texto concreto, a consideração do seu «género» ou do seu «período», seriam continuamente acompanhados por uma certa reflexão crítica que, por exemplo, tem que ter em conta — e numa perspectiva diacrónica — o problema do que é literário e do que não é literário.

E. D.—Mas não acho vantagem em que cada professor, em cada cadeira, faça uma introdução ao curso, como se ele fosse a única cadeira e os alunos tivessem parado no 7.º ano do liceu, mesmo quando a cadeira já é do 4.º ou 5.º, e leve meio ano (ou o ano inteiro) a fazer essa introdução...

O. M.—Isso é verdade. Mas por vezes é um mal necessário.

PROPEDÊUTICA E TEORIA

M. G.—Se os alunos não tiveram essa cadeira de teoria da literatura no princípio do curso...

E. D.—Mas então não se pode dizer que se deve fazer na faculdade, um estudo monográfico. Se se tem que estar a «preparar» os alunos o ano inteiro, então que monografia é essa?

O. M.— Talvez se deva distinguir entre o que de facto é e aquilo que nós gostaríamos que fosse.

Supõe uma situação concreta: chegas ao comentário dum texto concreto e queres chamar a atenção dos alunos por exemplo para a recorrência de oclusivas. Aconteceu-te dizer oclusivas e aconteceu-te que a maioria das pessoas não te sabe o que é uma oclusiva.

Acho que a preparação não pode ser feita, por uma vez, a nível da propedêutica. Isso seria a condenação de toda e qualquer propedêutica.

E. D.—Mas tem que haver um arranque inicial.

O. M.—Sim, munir o indivíduo à partida dum certo número de conceitos operatórios básicos indispensáveis.

E. D.—... que já deveriam vir do 2.º ciclo liceal em parte, mais do que do 3.º.

G. C.—A cadeira propedêutica teria funções diferentes se o aluno já esteve no liceu ou se é um autodidacta. A necessidade de meter uma cadeira desse tipo no 1.º ano advém em parte do facto de o actual estudo da literatura no liceu não trazer qualquer preparação sólida no contacto com os textos. Se o 6.º e 7.º anos preparassem nesse sentido, não seria necessária essa cadeira.

O. M.—Há um certo número de coisas que não podem existir a nível liceal.

E. D.—Pois: a reflexão sistematizada sobre a literatura.

O. M.—Até porque a maioria dos alunos a nível liceal tem 16-17 anos, à saída. Há uma ocasião mais apropriada para introduzir certas noções que se manejam depois. Por exemplo: signo, significado, significante...

G. C.—Pois. E há outras metodologias que eles não conhecem.

M. G.—Seria importante haver uma cadeira de teoria da literatura à entrada.

G. C.—Acho que não se lhe deve chamar uma teoria da literatura.

O. M.—Uma propedêutica da literatura.

E. D.—Uma introdução aos estudos literários que consistiria em parte em pôr problemas de teoria da literatura...

O. M.—Pois, claro que a teoria devia ser feita depois. Teoria feita sobre quê?

M. G.—Ao falar de teoria da literatura, pensava no fornecimento aos alunos de determinada noções imprescindíveis.

O. M.—E simultaneamente uma técnica de reflexão, se é que se pode falar numa «técnica de reflexão».

M. G.—Depois, o que aconteceria é que se isso fosse de facto assim, se essa capacidade de reflexão a partir do comentário do texto já viesse a ser feita desde o liceu (o que me parece evidentemente possível), eram desnecessárias então essas tais introduções prévias teóricas, eternamente repetidas em cada novo ano e em cada nova cadeira de literatura. A reflexão aí poderia situar-se já inserida no comentário de texto.

E. D.—Aliás o comentário de texto começa na 1.ª classe, mas começa não pelas palavras em si, mas pelo que as palavras significam e assim as pessoas vão continuar sempre a dar importância ao que as palavras «querem dizer» e não às palavras; por isso terá dificuldade depois em distinguir, o literário do não literário.

M. G.—Na tal propedêutica, o fornecimento de instrumentos de análise e de métodos de reflexão tem que funcionar paralelamente com a tal desconstrução de mitificações. No caso concreto actual: uma destruição de certos vícios e preconceitos.

E. D.—O que acho é que essa destruição não tem que ser necessariamente muito ostensiva.

O. M.—Desconfio mesmo do resultado pedagógico duma destruição ostensiva. Mas um caso concreto: história literária: parece-me que teria perfeitamente lugar a nível duma propedêutica de estudos literários, cadeira situada no «átrio» da faculdade, fazer reflectir os alunos sobre os problemas que uma história da literatura põe. Ora esses alunos eram supostos ter à partida — e isso vinha-lhes do Liceu — a aquisição duma história da literatura que lhes tinha sido apresentada como hipótese única, e forneceria assim a base para a re-

flexão posterior. Via-se que afinal as coisas não são simples. E que podem sempre ser de outra maneira.

M. G.—E todos esses problemas para os quais era despertada a atenção nesse «átrio» iriam ser redescobertos em contacto concreto com os textos.

O. M.—Eu entendia essa cadeira duma forma dupla: por um lado fornecimento de determinados conhecimentos indispensáveis, dum determinado vocabulário. Simultaneamente, e mais importante, uma reflexão sobre. Habituar a pessoa a reflectir criticamente sobre um saber que já é seu.

M. G.—E deviam fazer-se comentários de textos.

O. M.—Era um dos pontos de reflexão crítica sobre um saber adquirido.

COMENTAR UM TEXTO

E. D.—Outro problema a ver seria precisamente o papel do comentário de texto. Costuma ser considerada uma coisa muito importante e para a

ABRIL
1972

Últimos lançamentos Sá da Costa

HUMANISMO CIENTIFICO E REFLEXÃO FILOSÓFICA
IV volume de Ensaio de Vitorino Magalhães Godinho
Reflexão de um humanista sobre a Ciência e a Filosofia
75\$00

A SOCIEDADE MEDIEVAL PORTUGUESA
de A. H. de Oliveira Marques
(2.ª edição)
A vida quotidiana dos portugueses na Idade Média
100\$00

ANTOLOGIA DE TEXTOS HISTÓRICOS MEDIEVAIS
de Fernanda Espinosa
IV volume de ANTOLOGIAS, uma colecção dirigida não só aos estudantes como a todos os interessados pela cultura
80\$00



Clássicos Sá da Costa

BREVE INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA DE PORTUGAL
de António Sérgio
Um esquema da evolução de Portugal e dos seus grandes problemas, integrado nas Obras Completas do Autor
50\$00

ENSAIOS II (Obras Completas)
de António Sérgio
Uma contribuição para o estudo da reforma da mentalidade e da formação social dos portugueses
70\$00

ODISSEIA
de Hamera
(4.ª edição corrigida)
Um dos primeiros e mais altos monumentos da literatura universal
85\$00

maioria dos alunos é um «papão». Costuma também ser considerado ora cúpula e forma de averiguação de estudo, ora processo de exemplificação...

O. M. — O comentário de textos é um exercício particularmente privilegiado e o que está em jogo é o saber ler, é o relato de leitura dum texto, escrita duma leitura.

M. G. — Não deve ser de maneira nenhuma a exemplificação da obra do autor.

O. M. — Por isso, é preciso muito cuidado com a fragmentação — vê-se isso muito frequentemente com Gil Vicente, por exemplo: interpreta-se por vezes uma fala de personagem como um texto cuja voz fosse o Gil Vicente, a entidade mítica, Autor. Sou contra a fragmentação seja a que nível for. Compreendo perfeitamente que se estude um fragmento de obra se houver uma muito cuidadosa inerção no conjunto. Por isso mesmo, e sempre a um nível de eficácias imediatas, parece-me que é muito mais útil para uma propedêutica de análise o «poema curto». Isso permite dar conta dum universo limitado, que cabe todo, por hipótese, numa página, enquanto se perde muito mais facilmente a linha de estruturação geral num romance.

M. G. — Porque inclusivamente esse poema curto possibilita muito mais facilmente a análise a vários níveis desse universo.

O. M. — Estudar um fragmentozinho de romance será legítimo, mas é extremamente arriscado.

E. D. — Por isso se leva todo o tempo a estudar poesia na faculdade e nunca se estudam romances. Mas também não pode ser...

O. M. — Sim, mas a análise do poema tem um ótimo valor propedêutico. É melhor fazer só isso do que tentar fazer tudo e acabar por não fazer nada.

M. G. — O estudo do romance tem todas as dificuldades que vêm da dificuldade de estabelecer quais as «unidades mínimas». A primeira função dum comentário de texto é ser um exercício de leitura, um exercício da capacidade de ler. Isto envolve o jogo com dois tipos de regras: umas são regras metodológicas de coerência interna do texto que se faz, outras procuram a adequação desse discurso, que é «segundo», ao texto, que é o discurso primeiro. Dizer só que o comentário de texto tem como função fundamental ser um exercício de leitura poderia levar àquela velha confusão de que leitura significa «interpretação», de que uma obra suporta todas as interpretações possíveis consoante os variados leitores que a lêem, e poderia fazer esquecer que as próprias regras de coerência interna desse discurso-leitura devem ser também regras de adequação ao texto-objecto.

COMENTÁRIO OU ANÁLISE?

G. C. — A própria expressão «comentário de texto», parece um bocado vaga e em si não significa nada. Acho que a palavra «comentário» deveria até talvez ser abolida.

O. M. — Análise parece mais correcto.

G. C. — Comentário dá-nos um bocado de ideia de impressionismo no modo de falar do texto. Aliás, na referência à crítica literária vulgar, quando se fala de comentarista é normalmente um crítico impressionista que se designa. Como o comentário de texto ocupa uma posição central nesse ensino da literatura, talvez seja importante ver se a própria expressão «comentário de texto» pode levar as pessoas para um caminho discutível, pois que as pessoas que fazem «comentários de textos» estão a excitar-se como críticos.

E. D. — Sem dúvida.

G. C. — O comentário de texto terá de ser feito consoante a concepção crítica da pessoa que o faz. Daí as possíveis variações na forma de comentar um texto. Esse comentário poderá ser uma análise — e na maior parte dos casos suponho que é — uma análise estrutural do texto, o que não quer dizer que se deva limitar a isso. Poderá ou deverá tentar relações com outros textos ou até com outros autores, ir além da simples análise.

M. G. — Sugerir por exemplo como

terminologia análise, põe-nos ainda diante do outro problema: análise de texto é uma coisa que existe com uma determinada função pedagógica, como fase ou como componente do ensino da literatura. Há no entanto que distinguir a análise de texto da monografia sobre uma determinada obra ou do estudo que se pretende científico. Não me parece que sejam duas coisas perfeitamente coincidentes. Para além disso, análise de texto — supõe para já que se trata duma descrição.

G. C. — É a tal descrição das estruturas.

M. G. — Supõe que a pessoa que analisa tenta descrever como o texto existe: aquilo que o texto é, e o trabalho que faz com que o texto seja aquilo que é. Ora, a análise é também uma descrição que só é possível e que só se responsabiliza em função dum determinada metodologia ou dum determinada teoria em acto nessa descrição. Só é possível mediante a utilização de certos conceitos ou instrumentos operatórios. Era por isso que eu dizia que havia dois tipos de regras que afinal se fundem. São as regras da descrição e as regras de coerência do corpo teórico e conceptual que determina e possibilita essa descrição.

E. D. — Mas no comentário de texto, há a considerar dois aspectos de bocado diferentes: o comentário de texto como exercício, como aprendizagem (as pessoas vão fazendo comentários de textos para aprenderem a ler e para aprenderem a fazer comentários de texto); depois, há o comentário de texto, aquele a que se chegou «finalmente» que já então será uma «obra». Aí estar-se-á perto da crítica. Talvez fosse bom lembrar que deveria haver níveis e gradações nesses tais comentários. Ou seja: tinha que se começar por simples para chegar a complicado. Mas o que acontece é que os níveis dos textos que se comentam no decorrer do estudo da literatura vão sendo sempre os mesmos. O nível de exigência dos professores é que se costuma alterar conforme se está no 1.º, no 2.º ou no 3.º ano. Mas os textos e os comentários em si têm em geral o mesmo nível. Portanto, a primeira coisa que haveria a ver nestes ditos comentários era o problema da gradação, tendo em conta que são exercícios, antes de serem obras «completas» (ou «semi-completas») que se vão «apresentar». Como tal, ligado ao exercício de comentário, tão importante ou mais, estaria o exercício de confronto de textos, que em geral se descarta bastante, que em princípio teria que se começar a fazer no 2.º ciclo liceal e que tem uma importância muito grande, porque quase todos os conceitos específicos do estudo da literatura se apreendem muito mais facilmente por confrontos de textos (em que são as «maneiras» de dizer que se alteram e não o «assunto») do que por comentários de texto que são sempre necessariamente muito mais abstractos. Os alunos não sabem nunca bem por onde há-de pegar num texto para comentar.

ENSINAR LITERATURA: PARA QUÉ?

O. M. — Pelo que dissemos, o fim do ensino da literatura — porque há uma razão qualquer para nós ensinarmos literatura, para nós termos aceitado ensinar literatura e nos terem ensinado literatura a nós — parece ser ensinar a ler, embora isto não responda a tudo. Ensinar a ler é uma fórmula que é, no entanto, suficientemente geral, suficientemente imprecisa para constituir uma primeira base de acordo. Ensinar a ler, que é aliás, perfeitamente indissociável do ensinar a escrever. Ler e escrever parecem ser dois aspectos não muito diferentes dum único real. Há assim uma experiência humana tão importante como as mais importantes, que é a experiência da escrita. Esse ensino parece-me poder ter como fim específico o dar plenamente a cada indivíduo a possibilidade que ele à partida talvez tenha, mas que de qualquer modo precisa de ser trabalhada. É necessário fornecer-lhe técnicas adicionais que uma acumulação do saber dos séculos foi trazendo. Fazer do comentário de textos, ou da análise de textos, o exer-

cício central do ensino da literatura parece-me perfeitamente certo. Diria mesmo que é o exercício central de toda e qualquer actividade de aprendizagem. Todo o saber é uma crítica de linguagens várias. Portanto, parece-me que não é nada mau considerar a análise de texto, concebida em sentido lato, como o exercício central do ensino da literatura, considerá-lo um ponto de partida.

M. G. — E de chegada.

O. M. — Eu não diria de chegada. Acho que o ponto de chegada é o dar a cada indivíduo a capacidade de escrever, experiência única, irredutível, a que cada indivíduo tem direito — tal qual como ao pão quotidiano — e que uma certa estruturação da sociedade lhe vai retirando. Parece-me que o fim do ensino da literatura é esse mesmo: permitir que cada indivíduo possa ler, possa escrever.

G. C. — Escrever, no sentido de escrita criadora?

O. M. — Parece-me que as coisas são indissociáveis.

G. C. — Num certo sentido, toda a escrita é criadora, evidentemente.

O. M. — A única via que me parece importar aqui é a via da escrita-leitura, d'fide que me parece ser negada muitas vezes pelo próprio processo do ensino da literatura. O ensino da literatura deveria ser exactamente o mostrar a inseparabilidade desses dois actos.

M. G. — Eu pegava exactamente aí para retomar o que há pouco se disse ser função e justificação do ensino da literatura, quando se disse que o ler e escrever era uma actividade ou um direito fundamental para as pessoas, direito esse recusado. Parece-me que uma das maneiras de tentar alinhar uma justificação do ensino da literatura será, já que em princípio aquilo a que chamamos literatura é uma determinada linguagem específica, ele pôr em jogo determinadas técnicas de decifração, de descrição, de compreensão que são eminentemente uma actividade, um trabalho. Essa leitura que se escreve dum texto é qualquer coisa de dinâmico. Ora o facto de nós lidarmos com uma linguagem específica, extremamente mediatizada em relação a muitas outras linguagens, deve poder habilitar as pessoas para a leitura de muitos outros tipos de linguagens que se lhe oferecem na vida quotidiana e social. Portanto, armar as pessoas para lerem e para escreverem essa leitura é imediatamente armar as pessoas para lerem as várias linguagens que a cercam.

E. D. — A transição é que parece levantar certos problemas e não ser muito aparente...

M. G. — O capacitar as pessoas ou permitir que elas se capacitem a outros níveis, inclusivamente permitir-lhes que descubram e que efectuem essa transição que é difícil fazer entre a leitura do texto literário e de outros textos (do jornal, do ensaio, do discurso político, inclusivamente a leitura dos acontecimentos políticos, que são redutíveis a outras tantas linguagens) é um dos meios de levar as pessoas a serem capazes de recusar o silêncio e a passividade para que são remetidas por uma determinada organização social.

G. C. — Essa indissociabilidade da leitura e da escrita parece-me certa, quando estamos a pensar em escritores e em críticos literários, mas acho que, quanto a este problema do ensino da literatura, haverá muitas pessoas que poderão estudar literatura no liceu, e mesmo na universidade, e durante toda a sua vida não virem a fazer mais nada senão ler livros e escrever cartas à família.

O. M. — Enquanto se está a ler um livro está-se a escrever a leitura desse livro.

G. C. — Mas a escrever num sentido metafórico...

M. G. — Se ler e escrever são indissociáveis, decorre necessariamente que mesmo que a pessoa não cumpra o acto material de escrever, está a fazer qualquer coisa de activo.

G. C. — Há uma ambiguidade aí que é preciso ressaltar. Porque não estamos a dizer que o ensino da literatura se destina a formar escritores.

O. M. — Não, mas uma das actividades indispensáveis ao homem é exactamente a actividade da escrita,

que não pode ser recusada a criatura nenhuma, sob pretexto nenhum. Diz o Barthes que se morre por falta de simbolização, mas isso é outro assunto. O que importa é que, em relação à totalidade das actividades humanas, a literatura surge com um estatuto específico; é um caso particular no meio desse real mais geral, constituído pela totalidade dos trabalhos do homem. E é exactamente pela via da especificidade de estatuto que o seu ensino pode funcionar propedêuticamente para o conhecimento da totalidade do real.

E. D. — Porquê a literatura?

O. M. — A resposta é capaz de não interessar muito para aqui, mas liga-se necessariamente com a função simultânea de matéria e modelo que a linguagem, primeira actividade humana assume dentro do fenómeno literário. O real apresenta-se ao homem como uma totalidade de linguagens e o ensino da literatura fornece a técnica de conhecimento de uma particularmente privilegiada dentre essas linguagens.

E. D. — Mais concretamente: como se faz essa passagem? As pessoas podem ter adquirido o seu método de leitura continuando com a sua visão conservadora do mundo e a sua mesma maneira de estar nele...

O. M. — A passagem é feita seguindo um percurso de relação que exactamente o mesmo percurso de relação que existe entre a literatura e as demais actividades humanas. Adianta muito?

M. G. — É evidente que esta ponte só pode ser feita uma vez que a leitura seja definida e praticada dentro de um espaço metodológico materialista. É a única hipótese. Vamos a ver se lá vou de outra maneira. A leitura dum texto literário obriga as pessoas a defrontarem uma codificação, códigos. Ora uma (e só uma) das razões por que certas pessoas não são capazes de entenderem correctamente as coisas que se passam à sua volta, é porque há um determinado código que elas desconhecem. Porque, quando muito, poderão presentir que há uma cifra de que não têm a chave. Ora o estudo da literatura obriga-nos a defrontar um código extremamente cerrado que se sobrepõe a um outro que é o da língua dita normal...

O. M. — Parece-me que o caso não se pode resolver tão simplesmente. Não basta dizer que se trata de um código particularmente cerrado. Andamos sempre em torno do mesmo. Estamos no problema de especificidade...

M. G. — O problema é este: ao estudar-se o texto literário, é-se obrigado a aprender determinadas metodologias de análise, de decodificação. Portanto, necessariamente, a criar um espírito crítico que poderá ser utilizado para objectos não literários. Claro que a passagem depois não se faz por si. É evidente que é necessário um esforço para aprender a efectuar essa passagem. É preciso uma convergência de metodologias...

E. D. — Pois, a metodologia é que já tem que ser especial. Não é qualquer metodologia aplicada ao fenómeno literário que vai fazer isso.

M. G. — Perfeitamente de acordo. Penso que tem que ser uma certa metodologia, o efectivar da passagem só pode ser feito se se tiver conhecimento da leitura diamática dos códigos sociais.

O. M. — Só quero chamar a atenção para outro ponto, que é aliás um aspecto particular do mesmo. Há um critério hedonístico que, ao fim e ao cabo, se liga com o processo de conhecimento: «ensinar literatura» é ensinar o indivíduo a obter um determinado prazer a que tem direito. Suponho que se não tivesse direito a ele não tinha a possibilidade de o atingir. Isso não deve ser esquecido e é uma das melhores maneiras de agarrar o indivíduo: ensinar-lhe a obter em melhores condições um determinado prazer...

M. G. — Ensiná-lo, imediatamente a seguir, a exigir esse prazer...

O. M. — E a obtê-lo em toda a vastidão de que a sua particular organização é capaz.

[O. M. — Osório Mateus; G. C. — Gastão Cruz; M. G. — Manuel Gusmão; E. D. — Eduarda Dionísio.]

UM TEMPO POÉTICO-2

FEVEREIRO — Textos de poesia — coordenação e edição de Casimiro de Brito e Gastão Cruz, Lisboa 1972.

Insistindo rapidamente na já reconhecida importância deste tipo de publicação, há que salientar a possibilidade que nos é dada de «acompanharmos» o trabalho de diversas «oficinas», o que inclusivamente nos permite medir ou estudar, para lá da contiguidade sincrónica de publicação, a dinâmica que se estabelece dentro de um «tempo poético» cronologicamente (e por vezes não só) comum.

Surge, assim, uma possibilidade de confronto que talvez facilite o reconhecimento de determinadas zonas de convergência e de divergência dos processos de alguns poetas nossos contemporâneos. Esta abertura de um espaço de leitura mais amplo vem possibilitar uma «escolha», e pode permitir estabelecer as bases de uma aprendizagem do «gosto». Aprendizagem essa, que sendo muito difícil, até porque sem regras seguras, é no entanto individual e colectivamente necessária.

ENTRE O SILÊNCIO E O ESPAÇO — António Ramos Rosa.

«Entre o silêncio e o espaço», mantém-se a poesia de António Ramos Rosa, edificando o seu jogo, um dos mais laboriosos, «apagados» e exaltantes da poesia portuguesa contemporânea. Sobrepondo-se ao silêncio da língua e ao espaço branco da página (ambos, lugares de presenças virtuais), os poemas constroem-se, pondo em movimento esse silêncio, ao dar-lhe limites, pondo em movimento esse espaço, ao gravar as linhas do seu percurso: as letras, as palavras, as frases, os versos, as estrofes, os sinais de pontuação. Porquê falar disto, «a pretexto» desta poesia, se isto é o que começa

por ser todo o acto de escrita? Porque é (também) isto que a poesia de António Ramos Rosa diz, mais ou menos explicitamente, mais ou menos implicitamente, sem que esse dizer seja o exibicionismo de uma retórica dessorada. Falando de coisas, de gestos, de movimentos e transformações minuciosas e essenciais, (movendo-se, transformando-se), esta poesia vai também falar da «mão (que) devagar traça/ —vai traçar—/ uma rede de sinais de que dependo.» Assim fazendo, uma suspeita se introduz: «Se a linguagem surge, a árvore vive,/ olhar e espaço se reúnem,/ se eu vejo a árvore viva/ a linguagem surge,/ ou só vive a linguagem,/ só vive o tremor destas palavras,/ só este espaço treme?/». A interrogação surge, torna-se um movimento necessário no movimento do poema, que «hesita», que se guarda, se despoja, como que receando um demasiado agitar da linguagem, que a levasse a cair no silêncio morto da verborreia, e dissolvesse assim a presença das coisas, que o desejo e o olhar buscam, através da mão que joga as palavras. Assim as palavras e as coisas vivem uma oscilação suspensa entre o espaço da página e o espaço do mundo, entre o silêncio da linguagem e o silêncio do mundo, buscando um equilíbrio instável e definitivo: o do poema. E esta ambiguidade fundamental polariza-se sintomaticamente, por exemplo, quando a metáfora surge a levar ao extremo (e sem delírio, contidamente) essa oscilação: «Um fogo verde —um tigre?».

O PESO DAS FRONTEIRAS — Armando Silva Carvalho.

A poesia de Armando Silva Carvalho define-se por um parti-pris, muito nítido e coerentemente mantido. Um parti-pris de segura, de

«aspereza» vocabular, de vigilância da «expressão». Procura-se um certo anti-lirismo e foge-se aos «clichés» da emotividade e à fascinação fácil das palavras e da sua «ressonância». Acontece, aqui, que um lirismo de ressentimento feito de uma agressividade seca (e não verbosa) consegue, por vezes, ultrapassar os limites da sua contenção exibida como um pudor. Essa segura do ressentimento revela-se na escolha de palavras tidas por «baixas», «mesquinhas» ou «prosaicas», palavras essas que irão chocar com algumas outras tidas por «nobres», ou tradicionalmente «poéticas». Da mesma maneira esta poesia trabalha, por vezes, na destruição de certas «normas contextuais», mantendo alguns dos seus elementos que criam uma «previsibilidade» que é depois defraudada ou subvertida pela combinação desses elementos com outros, que com eles se chocam. Encontra-se um processo equivalente, ao nível prosódico, com a diversa combinação de frases curtas e longas, aparecendo as primeiras a cercarem o «voo» das outras, e estas a arriscarem um movimento mais «desamparado». Assim vemos uma poesia amarga e agressiva feita contra a doença, o lodo, a comercialização e a asfixia da vida, numa pátria «infectada». O primeiro e o último poema parecem ser os casos típicos dessa capacidade de ultrapassar os próprios limites, o poema «A Sacromonte» parece ser o caso contrário, o de uma «contensão» exibida, mas mediocrementemente dinamizadora do sentido.

PARA OUTRO TEXTO — João Miguel Fernandes Jorge.

Encontramos aqui um parti-pris inverso. Trata-se de uma poesia que abertamente se arrisca a um lirismo (só) aparentemente confessional, que não recorre a uma segura voca-

O OUTRO PORTUGAL

António Sérgio

BREVE INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA DE PORTUGAL

Col. Clássicos (Nova Série), Obras Completas, Edição crítica orientada por Castelo Branco Chaves, Vitorino Magalhães Godinho, Rui Grácio, Joel Serão e organizada por Idalina Sá da Costa e Augusto Abelaira, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1972.

Quarenta e três anos depois da sua primeira edição espanhola, surge finalmente em português a «História de Portugal» que António Sérgio publicara em Espanha. Pode dizer-se que «não era sem tempo» pois o livro, escrito em português e a pensar em Portugal, tornara-se, mesmo na edição em castelhano, praticamente impossível de encontrar devido a uma história longa de desonestidades editoriais (1).

O título da presente edição portuguesa — que consta dum manuscrito revisto pelo próprio Autor — apresenta-se com o característico rigor de Sérgio: não se trata duma história mas da interpretação breve duma história. O que é verdade. O que chama a atenção para um aspecto essencial desta obra de Sérgio. O que também, embora negativamente, sublinha que toda a historiografia (portuguesa) é interpretação — e esta obra de Sérgio, que se apresenta como excepcional por ser interpretativa, é de facto excepcional porque a interpretação em que assenta contrasta com a interpretação dominante.

Toda a interpretação de Sérgio tenta responder a estas perguntas: quais foram as causas da grandeza e posterior decadência de Portugal como nação? A resposta servirá: «creio que a vantagem que nos pode dar a história é a de

não sermos tentados a repeti-la» (p. 146). Em suma: a história servirá a verdadeira «regeneração».

As perguntas têm pressupostos: que Portugal foi grande, e que decaiu. O primeiro pressuposto partilha-o Sérgio com as correntes mais tradicionais da historiografia portuguesa — mas dá-lhes um sentido totalmente diferente: enquanto para aquelas correntes, a grandeza de Portugal consistiu na dilatação da fé e dum «místico» império, para Sérgio o «que nos caracteriza a nós, Portugueses, como um povo realmente histórico são os Descobrimientos que permitiram a passagem da economia agrícola e local para uma economia burguesa, comercial, marítima e de mercado universal.» (p. 1). Para uns, a grandeza está na universalização da fé; para Sérgio, na universalização do mercado capitalista. Para ambos Portugal foi crucial na história do mundo. Para ambos, nas palavras de Sérgio, «a formação e expansão da nação portuguesa não nos aparecem já como dois fenómenos, mas como um único» (sublinhados nossos). Mas, ainda aqui, a coincidência de resultados assenta numa divergência de interpretações: se para os tradicionalistas, a unidade da formação e expansão de Portugal assenta numa mística, para Sérgio aquela unidade derivava do carácter burguês que Portugal, desde a nascença, teria tido e que, depois, teria falhado.

É outro pressuposto — o da decadência, ligado à necessidade e possibilidade duma regeneração — que mais visivelmente distingue Sérgio dos historiadores tradicionalistas. Mas é também aqui que Sérgio é menos original — e disso tem consciência pois ele próprio es-

tabelece a sua árvore genealógica: o Infante D. Pedro, os «velhos do Restelo», Luís Mendes de Vasconcelos, Severim de Faria, Duarte Ribeiro de Macedo, Ericeira, Alexandre de Gusmão, D. Luís da Cunha, Pombal e os economistas da Academia (p. 116), Luís António Verney, Alexandre Herculano, Antero de Quental, Oliveira Martins, todos, de formas diferentes e em graus vários, abriram o caminho (interpretativo) do outro Portugal que Sérgio procura racionalizar.

Que caminho interpretativo? Portugal nasceu como nação marítima e burguesa (pp. 10, 15, 33). E, durante a 1.ª dinastia, uma «série notável de monarcas» organiza o território. Mas organiza para (ao contrário de Herculano, em que as maravilhas do Portugal medievo não desembocavam no mercado mundial): para uma expansão burguesa que se segue a Aljubarrota: «Em Aljubarrota, mais que o embate de duas nações, há o choque de duas políticas e de duas classes» (p. 33).

Mas Sérgio não consente que as classes continuem em campo uma vez iniciado o movimento de expansão: as descobertas foram um êxito técnico, resultado duma planificação metódica, apoiadas no experimentalismo balbuciante, mas «o Transporte (...) destruiu a indústria do País, em vez de ser, como conviria, o servi-

FIÇÃO ESPANHOLA E LATINO-AMERICANA

uma secção especializada da

LIVRARIA ULMEIRO

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

bulhar ou sintáctica, e que consegue no entanto evitar as debilidades dessoradas e os lugares comuns do «lirismo» de expressão directa. Esse risco abertamente corrido representa uma sabedoria e um claro parti-pris pela fascinação das palavras e das frases, pela ressonância encantatória do dizer. Quem escreve, aqui, é a figura fictícia de um «filósofo neo-romântico», que medita sobre o seu saber e sobre a habitação do mundo, que joga a sua voz, intransitivamente presa do fascínio por si mesma, para um Tu (discípulos ou companheiros no exílio encantado do poema). E essa figura inventada dispõe do seu saber (que é sobretudo o de uma música verbal) como de uma voz inquieta e «restante», «misteriosamente» lúcida. Única voz permitida, num país que se não pode, voz que parece girar sobre um segredo desconhecido, que talvez não haja, que é pelo menos sempre perdido, e é, ao mesmo tempo, o pretexto desse saber e dessa voz. E é esse saber ameaçado de fingimento, e do qual por vezes certas fórmulas despontam, que se procura «a perder de vista» no outro, na «máscara elaborada na pessoa», no defeito ou falha que, no lugar desse outro, o poema abre como ausência irremediável e única disponibilidade.

ALGUNS EXORCISMOS — Jorge de Sena.

Aqui encontramos a segurança já conhecida de quem sabe jogar as palavras, as frases, o

UM TEMPO POÉTICO-2

ritmo dos versos, o movimento das estrofes. De quem se atreve a jogar o «eu» dito no poema, como um «eu de Autor», como uma presença responsável pelo sentido, de quem se atreve a repetir a sua própria aprendizagem de um Camões, tornado tesouro de jogos possíveis. A segurança de quem se arrisca às interjeições e ao monólogo confessional, e até mesmo, à violência contextual de certas palavras ou de certas frases. Mas também parece, por vezes, que nestes poemas, essa segurança demasiado se exhibe a si própria e segundo as suas próprias regras; parece que esse «eu» demasiado se oferece como presença do «sage», que em verso reflecte sobre este mundo e esta vida, arriscando-se às mais chãs barralidades, de cuja profundidade só ele é garantia. (Por ex., o poema «Que dizer...»). Assim também a aparente violência do número IV de «O Recordar e o Não» parece surgir mais como uma inábil vontade de chocar, do que como uma violência verdadeira (e não facilmente) conseguida. Acontece, pois, que o saber deste poeta, demasiado, se torna o alibi e o conforto de uma «maneira», demasiado se consente como adquirido e assim se arrisca a debilitar-se.

POEMAS DE UM LIVRO DESTRUÍDO — Sophia de Mello Breyner Andresen.

De um lirismo sombrio, preso dos limites de uma confessionalidade desencantada, e caíndo por vezes em certas facilidades «expressivas», ou em inabilidades rítmicas, estes poemas permitem, no entanto, um grau de qualidade, que parece não inferior ao da poesia já conhecida da Autora. Pode talvez estabelecer-se uma coincidência entre a destruição dita no título e o carácter sombrio dos poemas, dominados, que são, por palavras-tema da zona do silêncio e da solidão, do não-saber e do não-ser, do frio e do horror, da perda (ou ausência) e da morte. Estas zonas semânticas encontram-se obsessivamente ao nível dos vários elementos lexicais e funcionam nos vários processos imagéticos, saturando assim todos os movimentos dos poemas. Encontramos, pois, uma voz solitária que, amargamente, se joga pela negatividade, na habitação de uma terra onde «eternamente.../Choverá desolação e frio / A mesma neve de horror desencarnada / A mesma solidão dentro das casas /». Essa terra é um lugar de exílio, «memória longínqua de uma pátria / Eterna mas perdida...», e os «nomes perdidos» formam uma voz de desencontro e ausência, que se faz poema buscando «a abolição da morte», ou «...murmúrio em voz baixa para os mortos».

MANUEL GUSMÃO

O OUTRO PORTUGAL

dor e fomentador da sua indústria, pela fixação da riqueza no trabalho nacional» (p. 72).

Duas políticas se opõem: a da fixação — que, para Sérgio, significava o desenvolvimento do aparelho produtivo metropolitano — e a do transporte — que nunca se explicita rigorosamente o que seja. Sérgio define-a pela negativa, não a identifica com o comércio internacional, mas afirma-a destrutora da economia portuguesa. A alternativa é ambígua: à primeira vista, é a política de fixação a ideal, pois que significa o desenvolvimento da riqueza em Portugal-metrópole-Europa. Mas, para Sérgio, a política de fixação da primeira dinastia vale pela expansão — pela política de transportes em que residiu a essência dos descobrimentos. E a ambiguidade adensa-se porque nunca se

explicita a que interesses de classe correspondem aquelas duas políticas alternativas: conviria à burguesia a fixação ou o transporte? Seriam idênticos os interesses ao longo dos séculos? E por que razão, ou razões, não se realizou a harmonização das duas políticas — de que teria resultado «o melhor dos mundos possíveis», um colonialismo oitocentista e inglês no século XVI português? A resposta falta — e, sem ela o esquema falha: ao tratar as causas, o rigor de Sérgio obnubila-se e as referências ao «comunitarismo de Estado» (p. 95, v. g.) que, apoiado no ouro da Mina, na pimenta das Molucas (e, possivelmente, nas minas do Brasil), se tornaria «o centro de aspiração das energias nacionais», é inconclusiva — pois não foram os descobrimentos, desde o início, uma política do Estado? Qual a razão do «mau» papel que depois o Estado tem?

Então Sérgio constata com lucidez, descreve

mas não explica: «A coincidência ilógica de uma grande preponderância da actividade comercial-marítima e do acanhado absolutismo duma monarquia fanática (...) dá desde agora (possivelmente depois da contra-reforma — L. S. M.) a Portugal uma fisionomia contraditória, que é um dos males de cujos efeitos *lhe* tem sido mais difícil desenvolver-se» (p. 35, sublinhados nossos).

Mas, pergunta-se, porquê? E qual o motivo por que é «ilógica» aquela coincidência? Qual o padrão por que se julga o desenvolvimento português? E que é o «*lhe*» — português, pela certa — de que Portugal não tem conseguido desenvolver-se?

Perguntas por que se espera resposta — que não temos ainda. «Fadados à sina de transpor limites, diz Sérgio, tivemos [nós, portugueses] um carácter universalista pela nossa acção no mundo físico: está na índole da nossa história que o tenhamos também no mundo moral» (p. 146). Aqui a afirmação dum futuro em que será possível a «regeneração» aproxima-se dum «Quinto Império» a que Sérgio era estranho: e, do que para trás ficou, não se vê fado, sina ou índole que inevitavelmente «nos» mande para um (qual? de que natureza?) universalismo «moral». (3).

Quatro décadas depois seria inconsciência supor que soubemos dar respostas melhores que as de Sérgio aos problemas que levantou; ou, sequer, que soubemos colocar de forma mais operacional aqueles problemas (ou criar outros). Um Portugal desconhecido espera ainda.

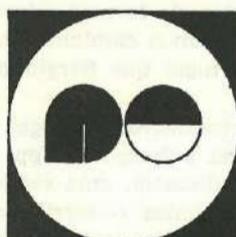
Uma nota sobre a edição: Idalina Sá da Costa e Augusto Abelaira tomaram por base um manuscrito não datado mas corrigido por Sérgio, registando-se as diferenças em relação à edição em castelhano. É uma edição cuidadosa, cujo brilho não chega a ser empanado por algumas gralhas.

LUIS SALGADO DE MATOS

(1) A Editorial Labor realizou uma 2.ª edição da «História de Portugal» de António Sérgio, alterando o texto de forma a transformá-lo em propaganda franquista — e não só. António Sérgio obteve em Espanha a apreensão judicial desta edição que assim se tornou rara. A história vem contada em «Crimes perpetrados pela Editorial Labor na segunda edição da «História de Portugal» de António Sérgio», reeditado em apêndice à presente edição.

(2) Quando se aproxima das causas, Sérgio surge-nos muito marcado pelo Antero das «Causas da Decadência dos Povos Peninsulares».

(3) Em certos passos, Sérgio afirma o «condicional passado» do Portugal pós-decadência duma forma que o futuro de Portugal (não fora a decadência) se hipostasiaria no próprio Sérgio: se não fosse a Contra-Reforma, Portugal «teria sido» — falo com Sérgio — experimentalista quanto ao método e panteísta quanto à metafísica (p. 86). Estamos longe do Quinto Império quando aos sonhos — mas o tipo de raciocínio, esse mereceria análise mais pormenorizada.



NOVIDADES
PORTUGÁLIA EDITORA

ANO INTERNACIONAL DO LIVRO
30.º ANIVERSÁRIO DA PORTUGÁLIA EDITORA

noam chomsky
O PODER AMERICANO
E OS NOVOS MANDARINS

colecção ESTRUTURAS — n.º 1 — 85\$00

a política americana dissecada por um dos maiores linguístas do século XX que é, ao mesmo tempo, um dos chefes de fila da contestação da prática intervencionista dos Estados- Unidos. Uma das mais violentas e radicais críticas à presença dos Estados- Unidos na Indochina. Uma análise lúcida e implacável à engrenagem secreta das estruturas políticas americanas. Com este volume, a Portugalia Editora lança uma nova colecção destinada a reunir ensaios e estudos assinados pelos maiores especialistas do nosso tempo, num conjunto que virá a constituir um excepcional instrumento de cultura.



UMA CULTURA POPULAR?

Em 1958, a Fundação Gulbenkian criou um Serviço de Bibliotecas Públicas. Tratava-se de Bibliotecas Itinerantes destinadas a levar o livro à população que «não tem condições financeiras para o comprar» ou que «habita longe dos centros populacionais onde facilmente o podia adquirir» ou «ignora até a existência dos que melhor satisfariam as suas necessidades profissionais, espirituais ou recreativas». Eram então 15 e serviam uma população de mais de 1 260 339 habitantes.

Notando os inconvenientes destas bibliotecas (pequeno número de livros facultados, dificuldades de horários, pouca permanência em cada localidade), em 1960 passaram a ser criadas paralelamente às bibliotecas itinerantes, que entretanto tinham aumentado para 29, bibliotecas fixas.

Apesar de o número de bibliotecas itinerantes ter aumentado, entre 1960 e 1971, de 29 para 62, a actividade do Serviço de Bibliotecas foi dando progressivamente mais importância às bibliotecas fixas, que atraem um maior número de leitores. Se entre 1960 e 1961 o número de bibliotecas itinerantes aumentou de 29 para 47, entre 1967 e 1971 passou de 61 para 62. Entretanto, o número de bibliotecas fixas passava, entre 1960 e 1961, de 22 para 36 e, entre 1967 e 1971, de 144 para 168.

Assim é servida, em 1971, por 230 bibliotecas itinerantes e fixas, uma população de mais de 5 500 247 habitantes.

Ano	B. itin.	B. fix.	Total	População servida
1958	15	—	15	1 260 339
1960	29	22	51	2 852 543
1961	47	36	83	3 551 337
1967	61	144	205	5 261 779
1971	62	168	230	5 500 247

MAIS DE UM MILHÃO E MEIO DE LEITORES

Desta população, um pouco mais de metade da população de Portugal e Ilhas, qual é a percentagem que efectivamente lê? (Partimos aqui do princípio que quem requisita livros lê).

Segundo o último relatório publicado nos jornais, haveria em 1971 um número de 1 550 000 de leitores atendidos, ou seja 28,1 % dessa população.

Infelizmente, a falta de uniformidade de critério na apresentação dos dados nos vários Relatórios não nos permite verificar correctamente a evolução dessa percentagem desde o início das bibliotecas, o que seria essencial para compreender até que ponto as bibliotecas cumprem a sua função. Dois conceitos — o de leitor inscrito e o de leitor atendido — surgem neles, mas não de uma forma constante (de 1958 a 1963 não surge o número de leitores «atendidos» e a partir de 1966 não temos o número de leitores «inscritos»).

A comparação que, no entanto, esses dados nos permitem, entre 1963 e 1971, revela-nos que a percentagem de leitores atendidos em relação à população servida aumentou de 23,4 % para

28,1 %. Não só o aumento (mais de 5 %) como a percentagem em si (à volta de 1/4 da população servida) parece portanto razoável num país cujo índice de leitura é muito baixo e permite a visão francamente optimista que revelam os «Relatórios do Presidente»:

«A consulta dos elementos estatísticos referentes ao Serviço de Bibliotecas revela uma contínua expansão no triénio 1963-1965 e mostra que entre nós se vão criando hábitos de leitura que não deixarão de se reflectir, poderosamente, no desenvolvimento cultural do País» (III Relatório do Presidente).

OUTROS NÚMEROS

Tentaremos analisar outros dados: A. Quantos livros lê por ano cada leitor.

Ainda de 1963 a 1971, a relação entre o número de leitores atendidos e o número de requisições era de 3,7 em 1963 e 3,5 em 1971. Durante estes anos, o número de livros por leitor e por ano chegou a baixar até 3,2 em 1966. Já aqui o aparente sucesso das bibliotecas começa a revelar-se menos espectacular. O aumento de leitores e da percentagem de leitores em relação à população servida não correspondeu a um aumento de leitura por indivíduo, o que não vai de encontro a outra das finalidades que presidiu — e acertadamente — à criação das bibliotecas: «As bibliotecas realizaram já o primeiro dos seus fins, qual seja o de ter desenvolvido e por vezes criado o gosto e a necessidade (sublinhados nossos) de leitura numa população que, por motivos de vária natureza, entre os quais avultam os económicos e os de isolamento cultural, se manifestava pouco interessada pelos prazeres que a mesma proporciona» — afirma o Presidente da Fundação no seu II Relatório (1964).

Ter-se-á desenvolvido verdadeiramente o gosto e a necessidade da leitura quando cada leitor lê 3,5 livros por ano e essa quantidade de modo nenhum aumentou em 8 anos?

3,5 livros por ano, por pessoa é em qualquer caso muito pouco. Ou significa que a média geral é muito baixa ou que há um núcleo reduzido de leitores que lê mais e um grande número que nada lê (1 livro por ano). Seja como for: ou existem relações muito ténues entre as bibliotecas e os leitores, ou há relações mais intensas do que o número pode fazer supor, mas apenas com um número reduzido de leitores.

B. Qual a percentagem de leitores adultos.

Os Relatórios do Presidente da Fundação Gulbenkian insistem na importância da leitura das camadas mais jovens: crianças e adolescentes. Fomenta-se essa leitura e adquirem-se em grande quantidade obras para a infância e juventude. Isto porque «a formação no nosso país de uma geração com hábitos de leitura poderá vir a ser decisiva para o futuro da cultura portuguesa» (II Relatório do Presidente).

Neste sentido, as perspectivas da Fundação mostram-se mais uma vez optimistas:

— «Verificou-se (...) que a percentagem de crianças e adolescentes é quase igual, o que revela a continuidade de interesse pela leitura e assegura às bibliotecas para de futuro, a existência de um público maior e mais consciente» (II Relatório do Presidente) — frase que revela pressupor-se que o processo que leva à leitura em crianças e adolescentes é o mesmo que leva à leitura em adultos.

— «É preciso começar a contar já, em algumas regiões, com uma geração a sair da adolescência que possui o hábito e a necessidade da leitura» (II Relatório do Presidente).

Olhemos no entanto com um pouco mais de atenção para os dados fornecidos pelos Relatórios, no que respeita à percentagem de crianças e adolescentes em relação ao total dos leitores inscritos (ou seja: dos leitores que se inscrevem pela primeira vez). Se bem que as informações não sejam regularmente apresentadas e parem infelizmente em 1965 (mais significativo seria ter a percentagem em relação aos leitores atendidos e não aos leitores inscritos) nota-se que de 1959 (1.º ano em que se distingue no número de leitores inscritos as crianças e adolescentes dos adultos) e 1965 (último ano em que tal acontece), a percentagem de adultos decresce progressivamente de 44,8 % para 34,8 %. Não só se trata de uma percentagem relativamente baixa, como mostra tendência para se tornar cada vez mais baixa. Este facto pode significar duas coisas diferentes: 1) que não se inscrevem tantos adultos porque os leitores «adultos» começaram por ser «crianças», por se inscreverem como «crianças» e têm estado a ser «formados» pelas Bibliotecas; 2) mas pode também querer dizer que apenas se lê enquanto se é criança ou adolescente e que o interesse pela leitura não se prolongará pela vida fora; não se «transformará» o país. O significado do êxito das Bibliotecas Gulbenkian pode alterar-se.

Completará esta visão a observação do género de obras requisitadas. Apenas em 1958 e 1959 o número de obras que não eram literatura ou informação para crianças e adolescentes ultrapassava um pouco 1/3 das requisições totais. A partir daí, de 1961 a 1967 nunca as percentagens de obras de «literatura adulta» ultrapassaram os 30,6 % (em 1967) e chegaram a descer até 23 %.

O POVO LÊ MAIS CIÊNCIA E FILOSOFIA?

Que lêem esses leitores adultos?

Sobretudo «literatura». As obras requisitadas englobadas nesta designação correspondiam em 1959 a 78,5 % do total de obras requisitadas por adultos e vão decrescendo progressivamente até 65,1 % em 1967. Seguem-se-lhe as obras incluídas na rubrica «História. Bibliografia. Geografia» e em seguida vêm as «Ciências Aplicadas».

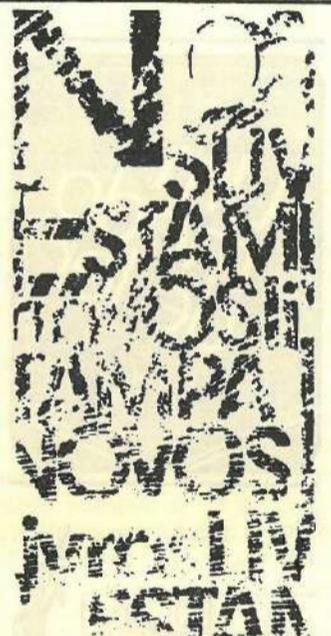
No Boletim Informativo n.º 10, de 1968, lê-se:

«Se analisarmos os números estatísticos, verificamos que continua a elevar-se a qualidade da leitura, o que se exprime na maior procura de obras

de fundamentação cultural e de informação científica.»

Assuntos	1965	1966	1967
Filosofia	25 004	24 609	26 827
C. Sociais	20 567	21 685	23 090
Filologia	8 082	11 243	12 512
C. Puras	113 474	126 495	141 246
C. Aplicadas	61 624	73 165	80 427
História	138 283	143 955	370 375

No entanto, só poderemos medir o significado do aumento se relacionar-



novos livros ESTAMPA

MAIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN
de Jean e Brigitte Massin
Biblioteca Estampa 1
Volume IV — Preço 60\$00

A INFORMÁTICA, OS QUADROS E A SOCIEDADE
de J. C. Quinlou
Colecção «Praxis»
N.º 14 — Preço 50\$00

AVENTURAS DE ARTHUR GORDON PYM
de Edgar Allan Poe
Colecção «Livro B»
N.º 11 — Preço 45\$00

SOBRE O CONCEITO DE MODELO
de Alain Badlou
Colecção «Teoria»
N.º 13 — Preço 40\$00

CONFLITO DE GERAÇÕES?
de Vários
Colecção «Praxis»
N.º 15 — Preço 45\$00

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

mos estes números com os totais de obras requisitadas por adultos. Assim, veremos por exemplo que se a percentagem de obras de «Ciências Puras» (e que estará incluído nesta rubrica?) aumentou realmente de 8,9% para 9,8%, a percentagem de «Filosofia» passou de 1,9% para 1,8%.

Não parece, pois, tratar-se de um aumento muito substancial — como seria aliás de prever, em 3 anos — e seria necessário ver ainda se o nível cultural dos novos leitores é o mesmo dos antigos quando da sua inscrição.

Mais importante parece ser o significado atribuído a este aumento:

1) considera-se que a «filosofia», as «ciências aplicadas», as «ciências sociais», as «ciências puras», a «filologia» e a «história» são leituras de «maior qualidade» do que a literatura; o ideal seria assim pôr o povo a ler

em pouco tempo obras destes vários «géneros»;

2) essa «elevação» de nível é considerada resultado exclusivo da acção das Bibliotecas: «Pode, assim concluir-se que leitores que, no início da actuação das nossas bibliotecas, mal tinham aberto um livro pedem hoje obras de fundo e interessam-se pela ciência ou pela filosofia» (II Relatório do Presidente). Ou seja: em 6 anos.

Assim, como qualquer biblioteca pública, além de facultar simplesmente os livros às populações, a Fundação Gulbenkian mostra uma intenção formativa. Tratava-se de fazer uma cultura popular, de elevar o nível cultural do povo, de o formar e informar. E como?

UMA INTENÇÃO DIDÁCTICA

No seu II Relatório, o Presidente da Fundação declara: «Um dos problemas mais agudos e melindrosos em matéria de expansão do livro, sobretudo em relação às crianças, adolescentes e adultos de nível cultural pouco desenvolvido é a escolha das obras que de preferência lhes devem ser fornecidas, escolha em que têm de ser considerados, não só o aspecto literário, mas também e principalmente o aspecto pedagógico, social e moral.»

Para isso funciona na Fundação uma Comissão de Leitura (1) que apreciou, em 1960, 839 obras das quais rejeitou 114 e, em 1961, 923 das quais rejeitou 155.

A tarefa de formar os leitores vai para além desta escolha. Por isso existe um Boletim Informativo, de distribuição gratuita, destinado sobretudo aos leitores, cuja 2.ª série começa a ser publicada em 1964 e continua a partir daí a sair num ritmo de 2, 3 ou 4 por ano.

Cada um dos 23 boletins, desta segunda série, até agora publicados está subordinado a um tema: os 4 primeiros são sobre géneros literários (o romance, o conto, a novela, a poesia, o teatro), os três seguintes sobre o livro, a filosofia e a história, uma série de 9 sobre cultura universal apresentada por ordem cronológica (greco-romana, medieval, cristianismo, renascença, expansão marítima, clássico e barroco, cultura do século XVIII, XIX, XX), série completada por um número sobre a Revolução Francesa. A partir do n.º 18 são retomados aproximadamente os mesmos temas, tratados em relação a Portugal (a cultura, a poesia, a prosa, o romance, o conto, o pensamento filosófico).

Dois preocupações dominantes: os géneros (os números sobre épocas estão divididos em «artes» e «géneros»), as épocas (os números sobre géneros estão divididos em épocas). Outra preocupação permanente: inserir Portugal no Universo — através da sua presença nos números de «cultura universal» e através de números «especiais», o último dos quais é — por ironia — bastante mais grosso do que os outros e intitula-se «o pensamento filosófico».

A apresentação gráfica é cuidada e feita com intenções didácticas (as gravuras muito abundantes são regra geral legendadas, mesmo quando se está em presença de documentos culturais muito conhecidos) e vai melhorando ao longo dos anos, pretendendo ser cada vez mais significativa. Até ao extremo de se representar o «pensamento cartesiano» de António Sérgio por um quadrado, as suas tendências «idealistas» e «racionalistas» por uma

parede com 4 janelas abertas com cortinados e o facto de «se aparentarem quanto ao sentido os termos idealista e racionalista» por uma só janela fechada com outros cortinados...

Portanto, uma clara intenção didáctica, como seria de esperar e desejar em semelhantes boletins.

A QUEM SE DIRIGEM OS BOLETINS?

Mas qualquer coisa tem que forçosamente surpreender.

No IV Relatório do Presidente, lê-se: «Destinado aos leitores das nossas bibliotecas, é também solicitado por professores e alunos de Universidade, liceus e escolas da Metrópole e do Ultramar» E no Boletim n.º 18: «Desde o primeiro número do Boletim que nos esforçamos por divulgar com dignidade, o êxito da publicação, atestado pelos numerosos e incessantes pedidos que nos chegam de Portugal e do estrangeiro, confirmam que não nos afastámos muito do nosso intento». Publicam-se por vezes nos mesmos boletins cartas de estudantes e professores universitários (sobretudo estrangeiros) que parecem interessar-se pelos boletins em virtude das informações preciosas que estes lhes dão.

Qualquer coisa parece não bater muito certo aqui. Não esqueçamos: as bibliotecas destinavam-se em princípio aos que não iam por não terem recursos económicos ou viverem afastados de centros populacionais onde os livros existiam. O boletim deveria informá-los «de tudo» e formá-los desde a base. Muitos nunca tinham lido. Alguns anos depois, não teriam lido muito mais (média de leitura por ano: 3,5 livros).

A primeira perplexidade em face de uma colecção de boletins é a seguinte: a quem se dirigem? Como podem interessar e satisfazer igualmente esse povo que começa a ler (e que ao fim de poucos anos, segundo o Relatório «já» lê filosofia) e professores ou alunos universitários? Não se estarão a pôr muitos problemas entre parênteses?

Admitamos que não se aconselha — porque não se aconselha mesmo — a ler Proust (no número sobre romance) por se tratar de uma leitura difícil ou por não existir nessa altura a obra traduzida para português; dali em diante, muita das obras sobre «cultura» serão indicadas em francês e dois anos mais tarde, em 1966 os leitores terão um número sobre filosofia em que se aconselha a leitura de Hegel, Husserl, Kierkegaard, Sartre, etc., etc...

A pergunta é esta: afinal quem lê um boletim sabe ou não sabe o que é um romance? Sabe ou não sabe o que é teatro? Sabe ou não sabe o que é o realismo?

...«NÃO SÓ O ASPECTO LITERÁRIO»...

Vejamos, como exemplo, de que maneira estão organizados os números sobre géneros literários — na literatura universal (n.º 1, 2, 3 e 4) e na literatura portuguesa (n.º 19, 21, 22).

(Seria desde logo discutível organizar boletins «informativos» destinados a este tipo de leitores centrados nestes temas).

Começa cada um por um artigo-generalidade onde se trata de definir o género ou de dar as características gerais do género em Portugal. Assim:

Romance: «o que caracteriza este género literário é a multiplicidade das situações, o seu desenvolvimento em planos variados ou antagónicos, através da tentativa de exprimir a complexidade da vida e do homem» (n.º 1).

Conto e Novela: depois de se apontar a dificuldade de definir estes géneros e de os separar de «romance»: «o contista efectua um corte na corrente do tempo, no qual apreende e esgota toda a sua substância poética» (...) «O romancista e mesmo o novelista dão mais atenção ao fluir do tempo que nas obras aparece nitidamente definido nas três categorias do passado, presente e futuro» (n.º 2).

Poesia: «ao contrário do que quase sempre acontece quando usamos palavras para nos entendermos uns com os outros, as palavras usadas em poesia não são entendidas só pela nossa razão» (n.º 3).

Teatro — Tragédia: a tragédia é o género teatral da antiguidade clássica, sobretudo da cultura grega» (n.º 4).

Seguem-se aos artigos introdutórios diversos pequenos artigos não assinados sobre as fases dos géneros e destacam-se, ou em artigos separados, ou dentro deles, as figuras mais importantes.

Finalmente surgem (n.º 1, 2, 3 e 4) os conselhos de leitura (onde se inscrevem os resumos dos livros), mais tarde abandonados e em parte substituídos (nos n.ºs 19, 21 e 22) por um Guia do Leitor que explica os conceitos mais «difíceis» empregados em cada artigo, o que revela mais uma vez a incomodidade de não se ter previamente fixado e definido o público a quem se dirigia o Boletim.

Com que ideia sairá da leitura do Boletim o povo a quem se leva o livro e que orla hábitos de leitura apenas a partir destas bibliotecas não o poderemos (nem queremos) adivinhar. Parece-nos todavia arriscado não se ter utilizado nunca em nada um pouco de imaginação na elaboração dos referidos boletins. Trata-se aqui de utilizar o processo mais fácil de encher algumas páginas, resumindo por ordem cronológica as várias fases de um género, as características gerais de um autor (como se resumem por ordem os vários «inventos», as várias «formas de arte», os vários «pensamentos», quando se trata de um boletim sobre cultura ou filosofia), na linguagem tradicional e equívoca (como se terá visto pelas citações atrás) própria de manuais e de resumos destinados ao habitual consumo.

Fornecer-se-á a «chave» da leitura aos leitores em formação? Dar-se-ão sequer informações necessárias ao entendimento das obras? Fomentar-se-á neles o gosto de apreciar criticamente os livros?

Parece muito duvidoso. Como, se não há a mínima marca de uma «personalidade» na apresentação dos temas e no seu tratamento? Se não se explica o fenómeno literário por dentro e de dentro?

A LEITURA DIRIGIDA

Já não se notará essa falta de «personalidade» em relação à escolha dos livros aconselhados e às épocas onde se faz parar a história literária.

Alguns exemplos:

1) De romancistas portugueses actuais aconselha-se, em 1964,



O COMPLEXO MILITAR-INDUSTRIAL AMERICANO

Claude Moisy

Uma economia ligada à acumulação do mais fantástico arsenal dos tempos modernos. Documento. Reportagem. Aviso.

Col. Documentário, n.º 12

50\$00

CONTISTAS DA CHINA POPULAR

Lu Xun, Mao Dun, Lao She, G. Langling, Sun Li, T. Gengliang

Quem são os modernos escritores chineses? Quais são os seus temas, o seu estilo, a sua visão do mundo?

Col. História, n.º 5

55\$00

INTRODUÇÃO À INFORMÁTICA

G. Bazerque e C. Trullen

A explicação duma ciência à primeira vista distante, afinal tão próxima de todos nós.

Col. Universidade Moderna, n.º 24

75\$00

OS DIREITOS DA CRIANÇA

A. S. Neill e Paul Adams

A criança deve ser livre — até para colaborar na sua educação. Um manifesto da moderna Pedagogia.

Col. História, n.º 16

30\$00

A JUGOSLÁVIA DE TITO

A. Vratusa, M. Djilas e outros

Um dirigente de 80 anos defende a unidade nacional contra os malefícios da diversidade.

Col. Cadernos Dom Quixote, n.º 48

30\$00

PEQUENOS BURGUESES

Carlos de Oliveira
5.ª edição

A nossa vida provinciana passada a limpo pelo primeiro escritor português distinguindo com o Prémio de Imprensa.

Col. Obras de Carlos de Oliveira,

50\$00

PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE
RUA LUCIANO CÔRDEIRO, 119 LISBOA

As perguntas

Os prémios de teatro da Casa da Imprensa

«Acho perfeitamente ridículo darem-nos prémios em teatro. Dêem-nos antes cursos. Eu, por exemplo, ganhei um prémio em Vitor ou as crianças no poder porque era a que ia menos mal. Teatro assim não pode ser. No fundo são tão responsáveis os críticos como os actores».

Margarida Mauperrin ao Diário de Lisboa 16-1-72.

1971 acabado, os críticos de teatro dão prémios. Ex-aequo, Carlos Avezil e Jorge Listopad encenaram *melhor* do que os outros; Glória de Matos e Manuela de Freitas, Rui de Carvalho e António Montez representaram *melhor*; Graça Vitória foi a *melhor* das revelações; Ruy Mesquita foi o *melhor* cenógrafo; Aida Baptista e Rui Mendes os *melhores* actores de revista; Pinto de Campos o *melhor* cenógrafo do Parque; *Saídas da Casca* a *melhor* revista; e *Ivone* o *melhor* espectáculo (prémio especial).

E isto tem vindo a ser assim todos os anos. Com uma prontidão que nem as últimas temporadas conseguiram abalar. Os críticos de teatro dão os prémios. Defendem as suas opções, vencem sobre a realidade com a sua antologia imaginária, cobrem a vida teatral com o resumo da sua crítica. A crítica, depois de

existir no dia a seguir à estreia, reúne-se todos os anos. E com os prémios de teatro faz-se uma imagem da Justiça: e se os maus não são castigados, o que é verdade é que os bons são mesmo premiados.

E, vamos por partes: se é evidente que há uma unidade profissional dos críticos de teatro, será menos evidente — e a simples leitura das críticas bastaria para desfazer quaisquer evidências — que haja uma unidade ideológica ou estética. Dado que a atribuição de prémios de teatro é uma actividade que se pretende actuante ideológica e esteticamente, um problema vem à tona: qual é o valor real da atribuição de prémios por um grupo esteticamente informe? Não são os prémios então uma simples contagem de preferências sem qualquer valor estético? Quem pode receber prémios dados por críticos cuja própria actividade opõe?

Será difícil olharmos para os prémios sem os preconceitos do hábito. Mas vejamos:

A. Caso aceitemos a existência de prémios:

- Porque é que há prémios para revista e prémios para o teatro declamado?
- Porque são os prémios de actores divididos por sexos? Seria lógica, por exemplo, a existência de prémios para encenadores

e encenadoras, escritores e escritoras, poetas e poetisas?

- Porque é que os prémios de actores são sempre atribuídos a actores principais?
- Porquê tantos prémios ex-aequo?
- Porquê um prémio de espectáculo e dois de encenação?

B. Mas também:

- Porque é que há prémios?
- Não serão os prémios de teatro reveladores de uma atitude meramente mundana?
- Serão precisos prémios de teatro?
- Haverá no teatro português motivos para tantos prémios e festividades? Não será suficientemente aberrante o «roulement» dos prémios de encenação (um ano um, outro ano outro e volta ao mesmo)?
- Não serão os prémios apenas uma falsificação rósea da sombria realidade teatral?
- Que são os prémios de teatro para além de um momento maior de auto-contemplação da crítica?

OU SEJA:

Porque é que todos os anos se dão os prémios de teatro da Casa da Imprensa?

J. S. M.

excusivamente a leitura de Ferreira de Castro, Vergílio Ferreira, Tomás de Figueiredo, Branquinho da Fonseca e Agustina Bessa-Luis (na mesma lista, de estrangeiros actuais, apenas *A Peste* de Camus).

- No artigo intitulado «Contistas e novelistas portugueses do século XX» (no n.º 2) fala-se exclusivamente e em pé de igualdade de Aquilino Ribeiro, Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e Domingos Monteiro.
- Neste mesmo número — sobre o conto em geral — aconselha-se a leitura de 3 livros de Branquinho da Fonseca, 6 de Domingos Monteiro, 1 de Régio, 2 de Aquilino, 3 de Miguel Torga.
- Numa «Breve História da Poesia Portuguesa», que pára na «Presença», indicam-se como poetas do século XX anteriores à «Presença» Augusto Gil, Pascoais, Florbela, Afonso Lopes Vieira, António Botto, Pessoa e Sá-Carneiro.
- Neste mesmo boletim — sobre poesia em geral — os únicos dois poetas estrangeiros cuja leitura se aconselha são Homero e Goethe que se encontram assim citados entre António Ferreira, Afonso Lopes Vieira, Florbela Espanca, etc., etc...
- Os autores de teatro português do século XX cuja leitura se recomenda são Alfredo Cortês, Domingos Monteiro, José Régio e Orlando Vitorino que aparecem assim aconselhados e citados entre Shakespeare, Tchekov, Lorca e Molière.

- O n.º 19 sobre Poesia Portuguesa pára na *Presença*.
- O n.º 21, sobre Romance inclui dois parágrafos sobre neo-realismo e uma fotografia simbólica. Dele se diz: «O neo-realismo pretende ser um novo realismo, voltado agora para a desorientação das dramáticas realidades sociais, económicas e humanas do nosso povo. Foi, cumulativamente, um neo-regionalismo, pois que os seus ambientes eram quase sempre rurais. Sob este ponto de vista, revelou aspectos desconhecidos ou esquecidos do existir quotidiano dos portugueses das classes camponesas».
- O n.º 22, de 1971, sobre conto português, volta a insistir no valor de Aquilino Ribeiro, José Régio, Domingos Monteiro, Miguel Torga e Branquinho da Fonseca

e acrescenta os nomes de V. Nemésio e José Rodrigues Miguéis. 10) No mesmo Boletim são pela primeira vez citados «neo-realistas»: Namora, Redol, Manuel da Fonseca e... João de Araújo Correia.

QUE LIVROS? QUE CULTURA?

Que visão da literatura portuguesa poderá ter o povo das zonas rurais que se pretendia por este modo atingir, se «obedecer» a estes conselhos e indicações, não poderemos (in)felizmente adivinhar.

Que visão da filosofia poderá ter alguém que a ela é introduzido por um boletim que aconselha a leitura de Álvaro Ribeiro, que por questões de ordem alfabética aparece entre Platão e Sartre, não o poderemos (in)felizmente adivinhar.

Faculta-se efectivamente o acesso material ao livro, o que é bom. Mas a que livros? (Seria interessante poder-se analisar a constituição das bibliotecas). Facultar-se-á o acesso a uma cultura? Parece que não se tratará de qualquer forma de uma cultura actual e viva. Não se tratará nunca por estes processos de um acesso activo, livre e crítico.

(1) A constituição desta Comissão era em Maio de 1970, segundo o IV Relatório do Presidente a seguinte: Dr. Domingos Monteiro Pereira Junior, Dr. António Gabriel de Quadros Ferro, Dr. Orlando José de Carvalho Vitorino, Dr. Antero Cochofel de Miranda Mendes, Dr. Fanz-Paul de Almeida Langhans, Dr. Manuel Breda Simões, D. Dagmar Joyce Damas Mora, Dr.ª Maria João Allen Vasconcelos e Prof.ª Doutora D. Maria de Lurdes Belchior Pontes.

INICIATIVAS EDITORIAIS

Fala-se muito de «estado de direito». O que é «estado de direito»?

ESTADO DE DIREITO E SOCIEDADE DEMOCRÁTICA

por Elias Diaz, com uma introdução de Francisco Sá Carneiro

O MASSACRE

romance de Faure da Rosa

Uma análise das afinidades e oposições de comportamentos típicos da geração dos anos 40 e dos anos 60

Um importante documento psico-sociológico

DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DE PORTUGAL

dirigido por Joel Serrão

Uma obra indispensável

Estamos prontos a atender pedidos desta obra na encadernação normal ou de luxo.

Acaba de sair o 4.º fascículo

GRANDE DICIONÁRIO DA LITERATURA PORTUGUESA E DE TEORIA LITERÁRIA

dirigido por João José Cochofel

Pedidos a INICIATIVAS EDITORIAIS • Av. Rio de Janeiro, 6 - s/c., Esq. • Telef. 72 40 58

1. Escreveu Eduardo Prado Coelho («A Capital», Literatura e Arte):
«(...) Uma Casa à Sombra das Árvores, onde se salienta a grande altura a presença fascinante de uma notável artista: Faye Dunaway.»
Pertinente adjetivação.

1. Escreveu Nuno de Sampaio («A Capital», Literatura e Arte):
«Narração natural e discreta, tão natural e discreta, que o prosador, claríssimo, não pesa como em Herculano e não esmaga como em Camilo.»

«Rodrigues Miguéls não é, como Domingos Monteiro, um poder oral de comunicação. Mas a comunicação também parece nele primordial e primacial. Comunicação pela escrita; de cunho gráfico. O sinal a domina e a determina.»
Linguística no coração.

1. Escreveu Jorge Listopad («A Capital», Literatura e Arte):
«Chegar, ver e vencer é próprio de César. Esperar a chegada do vencedor absoluto é próprio da filosofia sebastianista. Não estando de acordo nem com César nem com a atitude sebastianista, profundamente passiva e, pelo menos no domínio da criação teatral, nefasta, a visita-relâmpago de Peter Brook pode ter causado uma certa irritação nos que, pela sua formação e conceito culturais, lhe estão mais próximos, enquanto os conservadores claro, ficaram contentes com esse aliado involuntário.»
Certo.

2. Escreveu Taborda de Vasconcelos sobre um livro de «notas e perfis» de J. Paços de Arcos («Diário de Notícias», Artes e Letras):
«Em Pedras à Beira da Estrada se reúne, com efeito, depoimentos de interesse manifesto para o autor, pois ao falar dos outros fala também um pouco de si próprio. Tal aspecto autobiográfico envolve, porém, a imagem de um homem que ainda cultiva e preserva, conforme o deixamos supor, grande e inestimáveis dons — o da amizade, o da camaradagem, o da gratidão, o da convivência — que, ou já se dissiparam no clima de intolerância, violência e discórdia que por toda a parte reina, ou de tal modo se corromperam que se tornaram quase irreconhecíveis. É isto, sim, este imperativo de ordem moral, que nos toca a sensibilidade, e que ao livro confere o seu interesse e justifica o gosto apreciável da leitura.»
Amigos, amigos negócios à parte.

8. Escreveu Natália Correia («A Capital», Literatura e Arte):
«E eis-nos em Portugal. Enquanto que os mundialmente nauseados com as sentinelas macabras do fanatismo ideológico trocam «O Capital» pelas «Iluminações» de Rimbaud, o parasitismo de quatro décadas maisnadas, val, nestas bandas desenhadas de traques direitistas e esquerdistas, engordando os vampiros da ordem que quer substi-

tuir a ordem proibindo a afixação dos espelhos que nos projectam no outro lado onde leautréamont, Artaud e todos os verdadeiros radicais nos convidam para entrar no baile da única e emergente liberdade que não consente ser falseada pelos contrabandistas dos ideais que a invocam para a adiar. Ah, creiam-me que este descrédito lançado sobre a imaginação encobre uma medonha conjura. É a palavra de ordem dos libenticidas, os estereis, os paupérrimos bajuladores das tiranias efectivas ou potenciais que, com indemnizações técnicas e económicas mantêm o homem numa menoridade complacente. Apenas, uma vez deturcados os sistemas, restam os utensílios de liberdade que o espírito val buscar ao outro lado do espelho, o reservatório de miraculosas resistências onde só chega a imaginação que na paradigmática descida aos Infernos, ora se chama Alice ora se chama Orfeu.
Quanto aos vampiros, são muito católicos, por mais ateus que sejam. Têm medo do Inferno.»
Que levará uma pessoa a escrever coisas destas?

9. Comunicação oficial da proibição da peça A MAE de Wietkiewicz, programada para o Teatro Municipal de S. Luiz. Pedido de demissão de director da Companhia de Luís Francisco Rebelo.

9. Noticiou o «Diário Popular»:
«Os prémios literários a atribuir pela S. E. I. T. aumentados em mais de cem contos.»
Assim se fazem as cousas.

9. Escreveu Cunha Leão a propósito de Camões («Diário de Notícias», Artes e Letras):
«Quando se não defende do temerário homem, mediante a lã dos oceanos e os safanões dos meteoros — a natureza é dada femininamente em banquetes sensual, de onde às vezes a mulher se solta usufruível, qual fruta ou animal silvestre.»
E a culpada foi a cobra...

9. Escreveu Lima de Freitas numa crítica à pintura de Malangatana («Diário Popular», Quinta-feira à Tarde):
«É da cintura para baixo que irrompem, candentes, as energias do instinto — a fome insaciável, os peristaltismos do medo e da agressão, os espasmos do cio, a vibração agudíssima da vontade genesiaca.»

9. Escreveu Pinharanda Gomes («Diário de Notícias», Artes e Letras):
«Da contingência para a essência, ou do acidente linguístico para o ente poético, — eis onde nos põe, com agravos do poeta que se fez em público, o astro de Couto Vila.»
«que irás parar desfeito em vento»
(Bocage)

9. Escreveu João Gaspar Simões («Diário de Notícias», Artes e Letras):

«Esse o particularíssimo caso dos neo-realistas, que, com paixão — embora uma paixão quase literária, digamos —, viveram a década de trinta e a de quarenta — a época em que o fascismo reinou todo-poderoso («Porque nós não lutámos», confessa Vergílio Ferreira, «mas tínhamos a vida suspensa dessa luta dos outros»), transmitindo às suas obras — aos seus versos e à sua prosa — essa mesma paixão. Em que termos? Não, de luta, mas de literatura; não lutando, mas exprimindo. Exprimindo o quê? A paixão que agita aqueles que num campo de futebol «torcem» pelo seu clube, pela turma dos que jogam sob as cores da sua bandeira associativa. Será isto caricaturarmos um neo-realista, e sê-lo publicando um livro — o seu primeiro livro, «Luz na Sombra» (1946) —, cem por cento neo-realista, o qual, publicado num «grande momento», assim o diz Vergílio Ferreira, «esse livro o não foi»; grande, claro está? Não. Não caricaturamos. Por isso nos atrevemos a perguntar: qual o «grande livro» de poesia que esse «grande momento» produziu?»
Atrevimentos.

10. Escreveu Eduardo Prado Coelho («Diário de Lisboa», Suplemento Literário):
«Com Ramos Rosa, prosseguiu no Inquérito há já muito iniciado sobre o espaço que se abre no gesto de abrir o corpo ao espaço, isto é, sobre a revelação reversível de desejo entre um sujeito que se projecta e perde e um objecto que se inscreve no puro e trémulo equilíbrio que resulta da sua correlação com o sujeito disperso. A rede flutuante (reino de tremor, sentimento) entre o olhar, o espaço e a palavra, erguida entre o eixo do dizer e o eixo do ser, cerca brandamente um informável vazio que permite a reinscrição incessante do processo: «Nada se dilui, pois tudo recomeça.»
«Pois em solfas airosas suspendido, / ergues em cada quadro um contraponto, / fazes em cada passo um sustentido». Fénix Renascida).

12. Noticiou «O Século» uma homenagem a Domingos Monteiro:
«Além dos deputados srs. drs. Cunha Araújo e João Canedo, e dos profs. Adriano Moreira, presidente da Sociedade de Geografia, e Vitorino Nemésio, contavam-se, assim, entre os convivas, os srs. drs. Adriano Sanches e João Almeida, comendador Francisco Barboça, duque de Lafões, almirantes Sarmiento Rodrigues e Quintanilha de Mendonça Dias, engs. Cavaleiro Ferreira e Carvalho de Matos, drs. Isidro dos Santos, Montalvão Machado e Armindo Rodrigues, e Fernando Fragoso, director do nosso prezado colega «Diário de Notícias», bem como os escritores Manuel Zenha, Mário Cardia, Amândio César, Maria Ondina, Luís Cajão, Natália Correia, Maria da Graça Freire, Natércia Freire, Maria Helena, Joaquim Lagoeiro, João Mala, Luís Pacheco, António Navarro, Natália Nunes, Nuno de Nouselos, Lina Portela e Luísa Manuela Vilhena.

O dr. Armindo Rodrigues recordou os tempos agitados em que fora companheiro de Domingos Monteiro nas lutas liberais, e Natália Correia, igualmente, disse da sua admiração pela personalidade literária de Domingos Monteiro,

cujo integro carácter fez questão de salientar, como valor saliente numa época como a presente».
«Que comovente é o amor da família!»
(Augusto Gil).

23. Escreveu J. Gaspar Simões («Diário de Notícias», Artes e Letras):
«(...) Armindo Rodrigues, nesta fase crítica da poesia portuguesa, aquela que se desenvolve a partir do meado do século, se nos antolha um dos poucos líricos com os pés bem assentes nos degraus que levam ao Capitólio.»
Qual?

23. Escreveu Natércia Freire («Diário de Notícias», Artes e Letras):
«Diz-se que «Jesus Christ Supertar» tem conduzido muita juventude extraviada à senda do cristianismo místico. Na fria noite de Nova Iorque, caminhando ao nível humano, da Broadway, mistura-se, no nosso ouvido, o hosana final, «Jesus Christ, Jesus Christ, who are You?», com a voz macia e dolorosa de Maria Madalena em escadarias de amor, de água e de súplica. Dos olhos escorrem-nos irreprimíveis soluços.
Jesus Cristo,
Jesus Cristo,
Super Estrela.»
Sem comentário.

23. Escreveu Manuel Poppe («Diário Popular», Quinta-feira à Tarde):
«Tomaz de Figueiredo foi um revolucionário e um reacccionário. Revolucionário, na medida em que curou de arrancar o homem à sufocação neocapitalista e de o empurrar, na busca de si próprio; reacccionário, se atendermos, agora, a palavra, como qualidade de quem reagiu à desumanização constante, à despersonalização, à vulgarização do homem. Na verdade, que fundo humanismo o da sua obra! Que generosa entrega! Que fecunda revolta! Que corajosa luta pelo Bem, pelo Amor, pela Justiça, pela Igualdade!»
Estranhos conceitos.

30. Declarou Fernando Correia, director da Editora Verbo de São Paulo, ao «Diário Popular»:
«Já temos assegurados direitos de publicação de obras de Ferreira de Castro, Fernando Namora (por entendimento com a Editorial Globo), Agustina Bessa Luís, Branquinho da Fonseca, Vergílio Ferreira, Tomás de Figueiredo e Adolfo Casais Monteiro.»

31. Declarou o escultor mexicano Alberto Ramirez Campany ao «Diário de Lisboa» a propósito da sua escultura e da de Mimi Fogt:
«Nestes três anos, verificámos ambos que havia pouca gente interessada em comprar escultura, mas ultimamente tem aparecido bastante gente nova a trabalhar, tem-se divulgado bastante mais, e paralelamente com tudo isso, aumentaram os interessados. No meu caso particular, têm sido os médicos os maiores compradores. Médicos de todas as especialidades: psicanalistas, ortopedistas, de clínica geral, etc.»
Lição de anatomia.

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
visado pela censura

