

A CRÍTICA DO LIVRO

por OSCAR LOPES

- Bernardo Santareno — OS ANJOS E O SANGUE, peça para televisão, Lisboa, 1961
 José Cardoso Pires — O RENDER DOS HERÓIS, narrativa dramática, Lisboa, 1960
 — CARTILHA DE MARIALVA, ou das negações libertinas, Lisboa, 1960
 Romeu Correia — O VAGABUNDO DAS MÃOS DE OIRO, farsa, Lisboa, 1961



A crítica numa literatura que, como a nossa, se pode considerar provinciana em relação, pelo menos, a três ou quatro literaturas ocidentais, é tão embaraçosa, tão atreita a desproporções, que dificilmente se resiste à tentação de a deixar por um ensaio de assunto geral ou por uma investigação histórica onde o senso das realidades e suas perplexidades se esbatam. É fácil e inocuo reflectir sobre escolas literárias em pleno acabamento estético. Lá fora ou gerações atrás. Mas eu coloco-me aqui num ponto de vista experimental (o que não quer dizer empirista). Considero, essencialmente, que, na fase descendente de um primeiro ciclo de literatura cortês portuguesa (sécs. XIII-XVIII), se ergueu a curva de um novo ciclo que teve o apogeu na geração realista burguesa de 1870. E o meu ponto de vista situa-se no início de um terceiro ciclo, ainda dificilmente extricável da decadência do segundo e influenciado por literaturas estrangeiras cujas curvas obedecem a ritmos e traçados sensivelmente diferentes — incluindo, aqui ao lado, a literatura de língua castelhana. Como os valores não planam acima nas coisas, estão nas coisas, são as próprias coisas, não temos outros padrões de valor que não sejam as obras portuguesas realizadas na incipiência de um ciclo historicamente determinado, aqui, neste nosso meio provinciano português. Há obras por vezes relativamente perfeitas, mas dentro de uma estética que se esgota, e outras canhestras, mas de facto rompendo maninhos de uma estética nascente, como as dos pré-românticos setecentistas; há obras estrangeiras para as quais se impõe um discrimen semelhante, complicado ainda por variantes, a ponderar, de curva e ritmo evolutivos; e há obras clássicas, mas por isso mesmo já susceptíveis de ambiguidades interpretativas e valorativas, pondo problemas pelo menos tão difíceis de juízo interpretativo como os postos pelas obras recentes, e ainda por cima inconscientes para muita gente.

As peças de Bernardo Santareno têm constituído um dos meus mais sérios problemas de crítica. A uma primeira abordagem, superficial mas franca, de muitas pessoas, a sua concepção de vida pouco apresenta de realista, mas as suas qualidades dramáticas, e mesmo especificamente literárias, impedem-se. Ora uma crítica realista não pode admitir que uma obra seja boa numa medida em que não é realista; não pode admitir que a um mau conteúdo corresponda uma boa forma, visto que uma forma (na excelente acepção que o termo tem desde Aristóteles) é, num ser o grau do seu próprio acabamento, perfeição ou autonomia. Quem vê uma contradição forma conteúdo, assim posta, deve, portanto, esforçar-se por ver qual a contradição interna ao conteúdo (e interna à forma) da obra considerada. Ou então, já que nos situamos entre um ciclo descendente e um ciclo ascendente de história literária, o problema real consiste em tentar ver a dinâmica da obra na dinâmica de dois ciclos que se interferem, consiste em concretizar na obra a unidade de oposição que se trava entre os dois ciclos.

Assim, nesta peça podemos considerar uma dada estrutura de situações e figuras humanas a que corresponde uma intenção religiosa. Ao contrário de outras peças de Santareno, as tensões sexuais não desempenham um papel dominante dentro dessa religiosidade. A peça desenvolve-se a partir do tema da Paixão; a Divindade surge a compartilhar de uma série de dores, frustrações, opressões humanas, oferecendo-lhes uma esperança ou satisfação nalguns casos parece mesmo que também uma sanção positiva ou negativa, completamente fora das perspectivas terrenas. Não nos interessa aqui discutir a ortodoxia cristã da peça que sob este aspecto levanta um problema semelhante ao da *Benilde* de Régio. A heterodoxia é, de resto o sal da ortodoxia; opõe-se-lhe aguentando-a, como metade de uma abóbada à outra metade. O terreno comum às duas é, aqui, o de um individualismo metafísico, isto é, o de uma concepção segundo a qual as ansias

individuais são incomensuráveis com a convivência concreta, segundo a qual nada de essencialmente individual se cumpre (ou pelo contrário se refaz) através da convivência. Ora bem: esta concepção não é realista, e contradita aliás o próprio facto literário ou dramático da peça, pois uma obra realizada é uma instituição social em que um indivíduo, cumprindo-se e refazendo-se, se mede eficazmente com os outros.

Mas prossigamos. As situações e tipos escolhidos para o drama prestar-se-iam a longa e interessante discussão. O público televisor conhecê-los-á facilmente, mas receio que pelo que neles haja de lugar-comum: adolescentes evadidos de um reformatório, uma velha actriz iludida, o noivado impedido por doença de morte, o ricoço banqueteador, — se à vista do esfomeado, os filhos angustiados, psicanalisados, leucotomizados, dopados ou artificialmente inseminados de eminentes famílias dissolutas.

Ora nesta estrutura irrealista por filosofia e por concessão há a interferência de outras estruturas, que resumirei numa só: a do diálogo, da fala viva. E aí é que B. S. revela sempre as suas melhores qualidades. Se noutras peças consegue desentranhar as possibilidades rítmicas e imaginíficas superiores da fala marítima o aldeã, nesta percorremos as zonas do calão de gaiatos e adolescentes viciados da alta burguesia, as linguagens de camarim, sala e restaurante — e, enraizando de facto na fala viva, todas essas atmosferas dão na peça a impressão de realidades estilizadas no sentido de uma certa graça imanente a cada uma, no sentido de uma certa plenitude estética a que tendem, dentro dos respectivos limites. Assim como de um conjunto de vibrações acústicas determinadas o músico obtém algo dotado de suficiente coerência e autonomia estética, um dramaturgo, pelo diálogo, pode obter estruturas dinâmicas, séries e sobreposições de entonações, de atitudes afectivas em que por fim se reconhece, ou se vai passo a passo reconhecendo, um tom ou desenho significativo. E é o que acontece com esta peça, apesar de certo convencionalismo geral das situações, dos tipos e da filosofia. Tirante um ou outro compasso caricatural, o autor repartiu-se afectivamente pelas personagens, e com humor ou sarcasmo, estilhaçou toda a compunção banal para melhor aderir, sobretudo num ou noutro irreprimível tremor de frase. E eis que, pela simples reelaboração da fala, daquilo em que todos somos criadores anónimos e quotidianos (a linguagem não passa, toda ela, de metáfora, de poesia sedimentar e inconsciente). B. S. vai até onde a sua simbologia religiosa não chega.

Restaria entre outras coisas, discutir o papel que nesta peça desempenha o que parece ser a mais permanente obsessão mítica do autor: a obsessão do sangue derramado. Palpita-me haver nisso certa dose de lugar-comum ritual e, mais literariamente, lorquiano. Mas o velhissimo sentimento do sagrado cruento mantém em B. S. algumas das suas raízes vivas. Um mito é, pelo menos hoje, algo em que, propriamente, se não crê, mas se quer crer; e nesse querer crer subsiste, no fundo, um desafio a todas as racionalizações definidas. Eu, que em geral me considero racionalista, mas me prefiro considerar realista (quero dizer, ligado a uma práxis de convivência progrediente), aceito esse papel dialéctico do mito, de qualquer mito, até ao justo momento em que principia a actuar como estupefaciente — que é o momento em que a razão convivente (magnífica fórmula de Antero) nos acorda.

A narrativa dramática de José Cardoso Pires, que foca certos aspectos e vicissitudes da época patuleia, não tem, visivelmente, como objectivo traçar o quadro de forças nos acontecimentos da *Maria da Fonte* e das *Juntas*. Por isso omite precisamente aquela esfera social que Oliveira Martins (muito acertadamente, se não me engano) situa no centro desse drama histórico sujeita a pressões opostas que ela não controla e por fim a aniquilam: a esfera da pequena burguesia «setembrista», sobretudo portuense, já incapaz de uma revolução consequentemente sua, e obrigada a optar entre a demagogia miguel-

lista rural e aquela centralização capitalista que os Cabrais encarnavam.

Que tem então em vista Cardoso Pires? A sua dramatização pressupõe o conhecimento de certos factos históricos que, embora lendarizados, não são (e é pena) do conhecimento geral, quer factual, quer sociológico. Isso ainda mais contribui para que a interpretação da obra se desgarre. Afinal a que tende? Ora bem: o que dela sobressai é, na verdade, uma visão crítica, quer do aspecto demagógico-rural das lutas patuleias, quer de uma parte da grande maranha de interesses que militavam a favor do cabralismo, desde os pequenos subalternos hesitantes da burocracia e da tropa, até diplomatas, chefes políticos e militares, congraçados ou congraçáveis com uma Coroa plutocrata. E é justamente nas relações entre a sabedoria folclórica, colhida por vezes em versos, sentenças, populares ou virtualmente populares, e a farsa da mercenarização dirigente que a obra atinge os seus melhores momentos, momentos de recorte brechtiano. Cardoso Pires mostra-se aqui, mais uma vez, imaginativo de cenas e réplicas. Isoladamente consideradas, há cenas perfeitas, como aquelas onde se discute o que é que se pode considerar uma arma, e o que é que pode ter falado à compreensão dos camponeses sublevados.

Ora eu aceito que Cardoso Pires tenha escolhido, de uma dada época, não as suas tensões genericamente mais típicas, mas aquelas que interessam a uma dada intenção importante. Essa intenção, como se deprende do título e de algumas réplicas fundamentais, só pode ser a de discutir o papel histórico dos heróis, o que aliás também pertence muito à sua linha brechtiana. No entanto não me parece que tal discussão tenha sido levada a fundo. Dir-se-ia mesmo que a obra se salda, a tal respeito, por uma simples negação de um papel histórico para a heroicidade individual, aparentemente reduzido a um mito de uso demagógico. E eis o que dá a esta narrativa dramatizada um ar de quem toma certa distância intelectualmente céptica em relação ao próprio assunto, de quem se divorcia de um mito. No entanto a *Maria da Fonte*, como todos os grandes acontecimentos, não pôde deixar de ter os seus heróis individuais, e fez de uma qualquer mulher o seu próprio símbolo imortal, que não é de resto o único traço permanente da sua própria eficácia, pois não só feriu de morte, e a curto prazo, o cabralismo, como o condicionou: todas as coisas se moldam sobre resistências que, mesmo invisivelmente, se lhes deparam; e nada é historicamente inútil.

A *Cartilha de Marialva* lembra, quer a anterior narrativa dramática, quer certos contos de J. C. P. pelo ar como que digressivo com que subentende muitos dos nexos da sua estruturação, neste caso ensaística. É curioso que, criticando o moralismo patriarcal, tão poderoso na tradição familiar e literária portuguesa, lembre tanto, por essa digressividade e pela sua condensação sentenciosa, essa mesma *Carta de Guia de Casados* de que vem a ser o avesso. É pena que o espaço não chegue para retomar as reflexões mais certas do livro, algumas sobre tema que muito me tem interessado, tanto no domínio da história como no da crítica literária: por ex., o atrofamento secular da personalidade feminina portuguesa por uma mentalidade particularmente retrógrada, mesmo em relação à espanhola, como mostra o testemunho clássico da *Fastígia*, contemporânea da *Carta de Guia*. Mas eu não me empenharia tanto como J. C. P. na apologia do racionalismo urbano e libertino contra o irracionalismo rural e marialva. Divorciado de uma práxis progrediente, o racionalismo transforma-se facilmente na mais típica forma de idealismo. Por outro lado, embora tradicionalmente improgressiva, a mentalidade rural nada tem de inteirigo e de fixo: as cantigas de amigo, de origem rural, cujo significado tem sido mistificado por interpretações histórico-literárias puritano-burguesas, ainda constituem a nossa mais livre tradição literária feminina; e a história contemporânea deve certamente mais a milhões de camponeses esclarecidos do que a uma tradição libertina e stendhaliana de Léon Blum foi, se bem me lembro de leituras antigas, o mais indesejado paladino antes da Segunda Guerra Mundial.

A última peça de Romeu Correia destaca-se, sem dúvida, quer na sua carreira, quer na nossa literatura dramática dos últimos anos. Utiliza processos classificáveis de expressionismo, sobretudo o de nos dar, por um lado a autobiografia, por outro lado as confusões e obsessões do protagonista, boneceiro alcoólico, através das suas próprias histórias de fantasmas; mas fá-lo de um modo estritamente funcional e adequado sem que o artificio nos interesse como artificio, e equilibrando bem o elemento de farsa social com o elemento de expressão lírica da intimidade de boneceiro, como artista e como pai frustrado. Nos seus principais aspectos, toda a peça constitui uma síntese feliz de coisas que vão desde o romanceiro popular, o mundo dos títeres, até à farsa, à comédia popular e burguesa, incluindo o sem-sentido do anti-teatro. Menos convincentes, os esboços de imaginação surrealista.

Se Romeu Correia conseguir manter a sua carreira de dramaturgo ao nível agora atingido, o nosso teatro terá nele encontrado, ao lado de Bernardo Santareno, um dos seus melhores escritores de há muitos anos a esta parte. Mas isto não quer dizer que Romeu Correia não tenha ainda dificuldades. Tem-nas sobretudo na qualidade do diálogo, que retarda ainda um pouco a superação do naturalismo-populismo efectuado pelo autor nos domínios da estruturação da intriga e das figuras.