

PEDRO OOM

FALA DO SURREALISMO EM PORTUGAL

(Continuação da pág. 1)

cionismo e, por outro lado, os pontos em que se diferenciam?

— Entre surrealismo e abjeccionismo existem muitos pontos de contacto, relações de parentesco muito próximo. No abjeccionismo, que é, antes de tudo, uma atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coartar a livre floração da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence, também se acredita numa Realidade Absoluta e o seu fim é o mesmo do surrealismo: a transformação dos valores básicos da sociedade «moderna», dita civilizada, através da transformação moral e espiritual do indivíduo isolado; isto é, considerado isoladamente como um todo e não como mera pega da colectividade, pois os homens não trabalham e sofrem com o pensamento na colectividade, mas somente para a felicidade própria. A colectividade é uma abstracção tão limitada como as de raça, clã, etc., e em nome da qual se continuam a cometer os maiores abusos, violências e prepotências. Numa sociedade dualista, dividida entre duas grandes forças antagónicas, em que cada uma se engrandece à custa da existência da outra, o Poeta só tem como alternativas a angústia ou a abjeção. Se escolhermos esta última atitude é porque ela nos mantém ainda uma res-tea de esperança quanto ao destino do Homem. Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: «que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?», tem também como ponto de fé que,



Pedro Oom

seja qual for a resposta, a «esperança» não será aniquilada, pois se acredita que «c'est au fond de l'abjection que la pureté attend son heure».

A diferença fundamental entre surrealismo e abjeccionismo está no seguinte: nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos. Em resumo, Breton diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente apercebidas e eu digo que, mesmo idealmente, duas proposições antagónicas não se podem fundir sem que

logo nasça uma proposição contrária a essa síntese. Por isso, tanto a posição surrealista como a contrária me parecem limitadas. Assim, em relação à liberdade, por exemplo, quando Breton diz «liberdade cor de homem», parecendo querer significar a ineficácia das prisões, os antagonistas justificam a existência das mesmas dizendo que «as prisões existem para que possa haver homens livres». Nós, que sabemos quanto as prisões podem ser eficazes, afirmamos todavia: «um homem pode entrar livremente numa prisão e sair dela mais amarrado do que quando lá entrou».

— Tem resposta para a pergunta que formulou há pouco: «que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?»

— Tenho. É precisamente a mesma que deu António Maria Lisboa no «Erro Próprio»: sobreviver livre, possuir a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, não colaborando com elas.

— A que correspondeu essa pergunta formulada em 1949?

— Eu não me lembro se a pergunta surgiu precisamente no ano de 1949. Sei que nasceu de longas conversas entre mim e António Maria Lisboa, como reacção a certa «pureza» surrealista bretoniana, que se permitiu a «excomunhão» de personalidades como Matta e Brauner, por exemplo, baseada em motivos de ordem puramente «conventual». Cito de passagem que José-Augusto França assinou esta «excomunhão», embora a sua adesão tenha sido riscada da lista. Cá, como em França, também por essa data se navegava nas mesmas águas, como acontecia com o Grupo Surrealista de Lisboa, onde parecia brincar-se ao «rei mandado». Daí que aqueles de nós que foram rotulados de «dissidentes» logo sentissem a necessidade de frisar que não estavam constituídos em «Grupo», pois a discordância de uns não manietava a acção dos outros. Um dos pontos em que havia desacordo era quanto à possibilidade de uma estética surrealista. Eu sou dos que não acredito nela. A minha convicção pode parecer paradoxal, mas baseia-se no facto de que qualquer estética, mesmo a do absurdo, está limitada por padrões fixos, uma técnica específica, o que equivale a dizer que, dentro desses limites, toda a actividade libertadora perde a sua energia, compromete-se, passa a servir de apoio àquelas forças a que, em princípio, se opunha. Como exemplo do que acabo de afirmar, recorde-se a última exposição de artes plásticas da Fundação Gulbenkian e veja-se até que ponto se pode «aburguesar» a

Consultório Literário e Artístico

— O que se entende por Crepuscularismo?

— Crepuscularismo foi a designação que, em Itália, recebeu o teatro intimista, de que Schnitzler se pode considerar, com Tchekov e Jules Renard, um dos mais directos percursores.

— Quem foi Erik Satie?

— Erik Satie (1866-1925) foi um dos músicos mais originais do nosso tempo. Amigo de Debussy deu provas de uma intuição genial compondo as «Sarabandes», cuja novidade harmónica viria influenciar, tal como as de Chabrier, toda a música da época. Rompeu com a tradição, desde os primórdios, e só aos quarenta anos se dedicou ao estudo da música com Vincent d'Indy e Albert Roussel. Das «Gymnopédies» a «Parade» e a «Socrate», o humor de Satie alia-se ao génio inventivo. Manifesta-a em relação à música, tal como a entendia, uma veneração sem qualquer traço de leviandade ou diletantismo.

— Qual a importância do compositor Arnold Schoenberg?

— Arnold Schoenberg (1874-1951), depois de ser apaixonadamente wagneriano, reagiu contra as limitações desta estética, libertando-se das restrições técnicas da tonalidade e procurou uma nova organização de sons. Tal anticonformismo aliava-se ao desejo de uma nova ordem que se concretizou no sistema dodecafónico, de que foi fundador. O «Pierrot lunaire» e o «Te-

ma e variações para orquestra» são, entre as suas obras, as mais conhecidas e acessíveis.

— Há algum discípulo de Schoenberg que se tenha dedicado à ópera?

— Alban Berg (1885-1935). Foi discípulo de Schoenberg que se felicitou por «ter guiado este grande talento para a realização das suas possibilidades individuais, para a completa independência». As «Canções para orquestra», inspiradas em paisagens de postais e compostas segundo uma técnica atonal, provocaram escândalo. Meditou durante muito tempo a sua ópera «Wozzeck», que se tornou a obra mais célebre da nova música. No «Concerto para violino e orquestra», Berg abandonou a anarquia atonal para utilizar a disciplina dodecafónica, definida por Schoenberg. É uma das obras-primas do dodecafonismo.

— Em que consiste o dodecafonismo?

— Eis uma definição de Arnold Schoenberg: «Método de compor com doze sons, que não têm qualquer relação uns com os outros. Consiste, em primeiro lugar, na utilização incessante de uma série de doze sons diferentes. Isto significa, evidentemente, que nenhum som se repete dentro da série, e que esta utiliza todos os sons da gama cromática, embora por ordem diferente da desta gama. Ela não é, em nada, idêntica à gama cromática».

posição libertadora em que se situam muitos dos que naquela exposição colaboraram. De tudo o que nos foi dado ver, só um objecto de Ferreira da Silva, «Grito», era efectivamente um grito discordante entre todo aquele conformismo de «estetas». Nem um Júlio Pomar, um Jorge Vieira, um Jorge Oliveira, um Fernando Azevedo ou um Vespéra escaparam...

— A que correspondeu, em Portugal, a adesão ao surrealismo de certas individualidades em parte vindas do neo-realismo?

— Suponho que quer referir-se ao aparecimento, entre 1947 e 1949, de um conjunto de personalidades que, individual ou colectivamente, se afirmaram como surrealistas nas suas actuações.

Em relação a todas essas individualidades é claro que não poderei responder. Mas em relação ao meu caso e aos dos que, como eu, passaram do neo-realismo ao surrealismo, julgo que essa passagem correspondeu à necessidade de nos situarmos num hegelianismo menos primário do que o do neo-realismo de então. Confirmando o acerto desta minha asserção está o facto de que alguns neo-realistas, que não deixaram de o ser, Júlio Pomar, por exemplo, pareciam a certa altura muito mais próximos do surrealismo, impressão que se desva-

necceu logo que alguns teóricos do neo-realismo lhe conferiram maior amplitude.

— Porque se decompôs o grupo surrealista, como grupo?

— Talvez por não ser grupo nem surrealista.

— Porque se interrompeu (ou pelo silêncio ou pela passagem a outras posições) a actividade surrealista, mesmo ao nível individual?

— Não estou de acordo com que se tenha interrompido a actividade surrealista em Portugal. A sua chama pode estar menos viva, mas não se apagou de todo. As experiências a que procedemos há mais de dez anos são hoje continuadas por outros, talvez até com mais vigor e consciência — estou a pensar nalguns colaboradores da «Pirâmide». Aconteceu, porém, que a realidade social de hoje, menos «feroz» que há dez anos, mas muito mais dissolvente, tem dulcificado os ímpetus mais «agressivos».

— Quais as actuais perspectivas do surrealismo?

— Pelo menos em Portugal, acho que seria altura de perguntar se o «surrealismo é o que será» ou se, efectivamente, já não é surrealismo.

Para mim, já não se trata de saber se «surrealismo ou não», pois esta atitude oportunista só pode ajudar o conformismo actual e, por isso, eu estou em dizer que não.

D. A. F. Camiões-Autotranques-Airelados
HOLANDA Viaturas militares especiais

Aviões completos E. M. A.
Motores sobressalentes U.S.A.

MERCURY Tratores-Empilhadores
U.S.A.

Material de guerra **METRON INC**
U.S.A.

DEUTZ Motores Diesel-Grupos electrogéneos
ALEMANHA Tratores especiais-Veículos aeroportos

Material Electrónico-Radar G. E.
Material Electrico e Doméstico U.S.A.

Representantes:
SOCIEDADE TRANSOCEANICA DE IMPORTAÇÃO
Rua Nova do Carvalho, 66 1.º — LISBOA

