

“The Future of Music – Credo”, by John Cage (presented in a conference in Seattle, 1937)

I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at 50 m.p.h. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them, not as sound effects, but as musical instruments. Every film studio has a library of »sound effects« recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of any one of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of anyone's imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heart beat, and landslide.

TO MAKE MUSIC

If this word, music, is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.

WILL CONTINUE AND INCREASE UNTIL WE REACH A MUSIC PRODUCED THROUGH THE AID OF ELECTRICAL INSTRUMENTS

Most inventors of electrical musical instruments have attempted to imitate eighteenth- and nineteenth-century instruments, just as early automobile designers copied the carriage. The Novachord and the Solovox are examples of this desire to imitate the past rather than construct the future. When Theremin provided an instrument with genuinely new possibilities, Thereminists did their utmost to make the instrument sound like some old instrument, giving it a sickeningly sweet vibrato, and performing upon it, with difficulty, masterpieces from the past. Although the instrument is capable of a wide variety of sound qualities, obtained by the mere turning of a dial, Thereminists act as censors, giving the public those sounds they think the public will like. We are shielded from new sound experiences.

The special property of electrical instruments will be to provide complete control of the overtone structure of tones (as opposed to noises) and to make these tones available in any frequency, amplitude, and duration.

WHICH WILL MAKE AVAILABLE FOR MUSICAL PURPOSES ANY AND ALL SOUNDS THAT CAN BE HEARD. PHOTOELECTRIC, FILM, AND MECHANICAL MEDIUMS FOR THE SYNTHETIC PRODUCTION OF MUSIC

It is now possible for composers to make music directly, without the assistance of intermediary performers. Any design repeated often enough on a sound track is audible. 280 circles per second on a sound track will produce one sound, whereas a portrait of Beethoven repeated 50 times per second on a sound track will have not only a different pitch but a different sound quality.

WILL BE EXPLORED. WHEREAS, IN THE PAST, THE POINT OF DISAGREEMENT HAS BEEN BETWEEN DISSONANCE AND CONSONANCE, IT WILL BE, IN THE IMMEDIATE FUTURE, BETWEEN NOISE AND SO-CALLED MUSICAL SOUNDS.

THE PRESENT METHODS OF WRITING MUSIC, PRINCIPALLY THOSE WHICH EMPLOY HARMONY AND ITS REFERENCE TO PARTICULAR STEPS IN THE FIELD OF SOUND, WILL BE INADEQUATE FOR THE COMPOSER WHO WILL BE FACED WITH THE ENTIRE FIELD OF SOUND.

The composer (organizer of sound) will not only be faced with the entire field of sound but also with the entire field of time. The «frame» or fraction of a second, following established film technique, will probably be the basic unit in the measurement of time. No rhythm will be beyond the composer's reach.

NEW METHODS WILL BE DISCOVERED, BEARING A DEFINITE RELATION TO SCHOENBERG'S TWELVE-TONE SYSTEM

Schoenberg's method assigns to each material, in a group of equal materials, its function with respect to the group. (Harmony assigned to each material, in a group of unequal materials, its function with respect to the fundamental or most important material in the group.) Schoenberg's method is analagous to modern society, in which the emphasis is on the group and the integration of the individual in the group.

AND PRESENT METHODS OF WRITING PERCUSSION MUSIC

Percussion music is a contemporary transition from keyboardinfluenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden «nonmusical» field of sound insofar as is manually possible.

Methods of writing percussion music have as their goal the rhythmic structure of a composition. As soon as these methods are crystallized into one or several widely accepted methods, the means will exist for group improvisations of unwritten but culturally important music. This has already taken place in Oriental cultures and in hot jazz.

AND ANY OTHER METHODS WHICH ARE FREE FROM THE CONCEPT OF A FUNDAMENTAL TONE.

THE PRINCIPLE OF FORM WILL BE OUR ONLY CONSTANT CONNECTION WITH THE PAST. ALTHOUGH THE GREAT FORM OF THE FUTURE WILL NOT BE AS IT WAS IN THE PAST, AT ONE TIME THE FUGUE AND AT ANOTHER TIME SONATA, IT WILL BE RELATED TO THESE AS THEY ARE TO EACH OTHER

Before this happens, centers of experimental music must be established. In these centers, the new materials, oscillators, generators, means for amplifying small sounds, film phonographs, etc., available for use. Composers at work using twentieth-century means for making music. Performances of results. Organization of sound for musical and extramusical purposes (theater, dance, film).

THROUGH THE PRINCIPLE OF ORGANIZATION OR MAN'S COMMON ABILITY TO THINK.

Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>, 28/07/2009.

DOIS ACONTECIDOS HAPPENINGS

Na noite de 7 de Janeiro de 1965, na Galeria Divulgação em Lisboa, aconteceu alguma coisa a que se chamou «*Concerto e Audição Pictórica*».

No fim da tarde do dia 17 de Abril de 1967, na Galeria Quadrante em Lisboa, aconteceu aquilo a que se chamou uma «*Conferência Objecto*».

Ambos estes acontecimentos se relacionavam com exposições: o primeiro com a Exposição VISO-POEMAS da Equipa da Poesia Experimental. O segundo estava ligado à exposição e publicação de OPERAÇÃO - I (Poesia Concreto-estrutural).

A equipa que realizou o *Concerto e Audição Pictórica* era a seguinte: Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, Manuel Batista, Mário Falcão, Melo e Castro, conforme consta no programa que a seguir se transcreve.

A equipa da *Conferência Objecto* era: Jorge Peixinho, Ana Hatherly, José Alberto Marques, Melo

CONCERTO E AUDIÇÃO PICTÓRICA

CARTRIDGE MUSIC — JOHN CAGE

no INTERVALO I:

... escutar-se-á como música de funto

O FUNERÃO DO ARAGAL — ANTÓNIO ARAGÃO

PEÇA 59 (MÚSICA NEGATIVA) — E. M. MELO E CASTRO
(1.ª audição mundial)

A PORTA NEGRA — JORGE PEIXINHO

Zzzzzzz..... Rrrrrrrr!...
(esta peça não será dada ao público por provocar sono)

SUITE FOR TOY PIANO — JOHN CAGE

ELECTROVAGIDOS — JORGE PEIXINHO

SONATA AO LU...AR LIVRE
(esta obra não será apresentada cá porque não há ar livre)

no INTERVALO II:

FOCO E BARULHO

CONCERTO A METRO (MARCHA MILITAR)
BALOFONIA

(com a participação do Espírito Humano)

BIDOTRAFICO

extra-programa (se houver bises):

ARIA A CRÍTICA — SALETTE TAVARES
interpretada pela autora

(a ordem do programa será alterada pelos seguintes motivos
(im)previstos):

Intérpretes

antónio aragão
clotilde rosa
e. m. de melo e castro
jorge peixinho
manuel baptista
mário falcão
salette tavares

e Castro. A apresentação foi feita por José Augusto França.

Julgo que, embora diferentes essencialmente, estes foram os dois únicos «acontecidos» happenings realizados em Portugal até aquela última data com carácter público, conscientemente preparados e executados como tal.

Porque o happening é antes de mais uma forma de teatro, de teatro total.

Assim o considera, por exemplo, Al Hansen, ao mesmo tempo que declara «Para mim os happenings são a arte do nosso tempo. Neles eu fico comprometido com problemas de comunicação e de educação».

As raízes do happening podem ser descobertas desde os mais antigos actos rituais ou de representação em que os acontecimentos aconteciam real e efectivamente, como na Roma de Calígula; ou nas improvisações medievais e, principalmente, no circo e até nos fantoches. Também todos os actos públicos de participação colectiva devem ser incorporados na «tradição» do happening actual. Por outro lado as fontes próximas do happening são o teatro futurista, DADA e da BAUHAUS, assim como todas as formas de teatro experimental.

Considerar o fenómeno happening implica portanto considerar o teatro no seu total, e mais do que o teatro feito por autores e actores para um público, interessa considerar a representação feita por esse público para si próprio, nas circunstâncias normais

de vida colectiva ou em circunstâncias especiais, preparadas e que o colocam em situação de ter de agir, participar, representar e representar-se.

Como acto ou sucessão de actos o happening tem pois claramente como objectivo a desobstrução das vias de comunicação entre os indivíduos e, simultaneamente, o suprir dos defeitos de uma educação convencional, em que os indivíduos são ao mesmo tempo esmagados e mantidos em estado de incomunicação nos seus cacifos, tal como os ovos num tabuleiro compartimentado (vide: Al Hansen — A primer of Happenings Time/Space Art).

O happening é pois uma forma activa de contestação das forças que contrariam e evitam que os homens e as mulheres usufruam plenamente da vida que têm e que é só de cada um. Usufruir, isto é, participar, comunicar, desenvolver-se, conhecer-se, conhecer os outros.

Este programa parece-nos a nós, Portugueses, como simplista de tão genérico que é, em relação à gravidade dos problemas que pretende resolver ou só equacionar. É que nós estamos de tal modo metidos e mantidos nos nossos compartimentos estanques do «nosso tabuleiro de ovos» que uma sucessão de actos insólitos ou meramente só simples feita colectivamente e segundo um mais ou menos vago programa nos parece antes de mais ridículo e inútil. Comunicação, nessa série de disparates? — Não! Arte? — Nunca!

Educação? — Que ideia!

A arte, e a educação, a comunicação são coisas muito sérias, que só seriamente (sem rir?) se podem realizar...

Tal foi o tom da crítica e da polémica que em 1965, nos jornais de Lisboa, se seguiu à realização do «Concerto e Audição Pictórica». E creio que ainda haverá pessoas ressentidas com o esbanjamento de «talento» que nessa noite realizou Jorge Peixinho, ao tocar violino com uma arma de fogo, ao beber champanhe por um bidé; etc., etc., ou então Salette Tavares a cantar esganiçada uma ária à cri-cri-cri-crítica, ou António Aragão dentro de um caixão, ou até Melo e Castro (eu) a tocar música em instrumentos (chocalhos) silenciosos e a agredir as pessoas com focos de 1000 Watts!!!

Foi de facto uma pena. Mas não é bem essa pena que os críticos (principalmente musicais) apontaram, a que eu me desejo referir. Nesse happening a margem de improvisação foi enorme e por isso o ritmo diluiu-se um pouco e o envolvimento do público manifestou-se apenas pela excitação e indignação, em palavras azedas e discussões em termos pouco comuns (ai, como nós gostamos de nos indignarmos e depois não fazer nada...).

Já na «Conferência Objecto» de 1967 a margem de improvisação era praticamente nula. Tudo decorria durante uma suposta conferência erudita de Ana Hatherly, que era interrompida por intervenções

o p e r a ç ã o 1

António Aragão
Ana Hatherly
E. M. de Melo e Castro
José Alberto Marques
Pedro Xisto

1 album de 50x35 com 27 lâminas
Capas de João Vieira

o p e
r a ç
ã o

uma nova
série de
obras sobre
o fenómeno
poético

D I S T R I B U I Ç Ã O
Q U A D R A N T E
Avenida Luís Bivar, 85—Lisboa

E S T R U T U R A S
P O É T I C A S
Ana Hatherly

o p e r a ç ã o 2

várias envolvendo por 6 lados o público, levando-o assim a sentir-se integrado... por não poder fugir. O que se obteve foi um elevado grau de irritação e mal estar geral, provocado tanto pelo sem sentido da conferência e das intervenções, como e muito mais pelo estado de reclusão e limitação espacial em que todos nos encontramos. Para quem estivesse atento houve neste happening um claro intuito educativo e o todo, o «objecto», foi uma metáfora ou talvez mais simplesmente um espelho, em que todos nos encontramos reflectidos.

O estado de incomunicação exacerbado quase paroxístico em que estas duas experiências lançaram os participantes activos e passivos mostrou claramente que happening é uma arte de comunicação, mas que a comunicação para se realizar necessita de vias desimpedidas e limpas. Senão só a distorção e o equívoco restam. E o restabelecimento dessas vias é um acontecimento moroso e doloroso.

Texto da 1.^a folha de OPERAÇÃO-I

Os trabalhos reunidos no álbum OPERAÇÃO-I inserem-se numa linha de investigação de signos e estruturas linguísticos, aqui exemplificada por uma dimensão predominantemente visual.

Segundo Roland Barthes há três tipos de signos que implicam três tipos de relação:

- 1) simbólica
- 2) paradigmática
- 3) sintagmática

Os trabalhos de António Aragão são recolhas de signos paradigmáticos provenientes de diversas esferas de significação, entre elas sinais de trânsito, legendas de histórias aos quadrinhos, etc., agrupados segundo uma lei plástica.

Ana Hatherly propõe um alfabeto sem chave. Partindo de uma forma geométrica elementar, constrói um sistema segundo um método combinatório e serial. Este alfabeto permite a construção aberta de unidades sintagmáticas infinitas. A autora dá apenas um exemplo da aplicação deste alfabeto.

Melo e Castro parte de formas geométricas simples, sem nenhuma carga simbólica, e analisa-as segundo um sistema de coordenadas verticais e horizontais, procedendo depois à sua síntese segundo uma nova lei associativa de que resulta um novo significado, demonstrando-se assim um dos princípios básicos do método de investigação estruturalista.

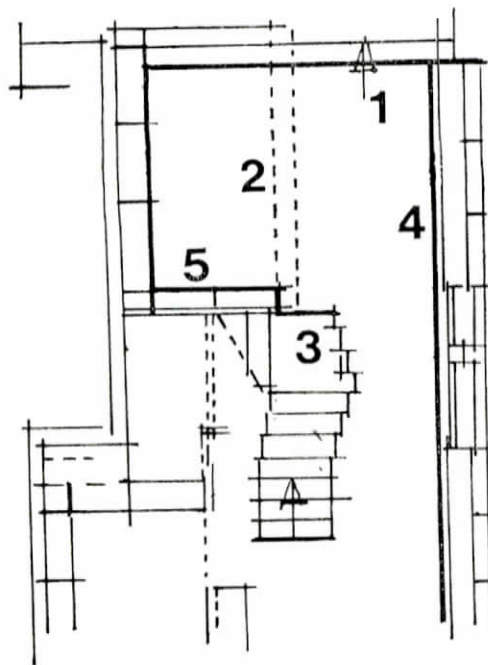
José Alberto Marques parte de um verso considerado como sintagma e decompõe-o segundo leis gráficas, obtendo-se na página em branco uma síntese visual e uma pluralidade de leituras.

Pedro Xisto propõe símbolos compósitos que podem funcionar simultaneamente no nível literário — através da chave fornecida para cada um — ou apenas no nível visual, gráfico. É um exemplo do uso dos caracteres do alfabeto latino, simultaneamente como signos puros e como elementos de uma estrutura linguística.

OPERAÇÃO-2

O número 2 e último desta série de publicações foi totalmente preenchido com o livro «Estruturas Poéticas» de Ana Hatherly de que aqui se reproduz o projecto/programa, que se reveste de particular interesse teórico, pois se trata de um dos primeiros exemplos de Poesia Conceptual.

Esquema da distribuição dos intervenientes no espaço da Galeria/Livraria:



Planta da Galeria Quadrante, na escala 1/100, onde se realizou a "Conferência-Objecto" segundo o esquema de intervenção indicado:

- 1 — Ana Hatherly
- 2 — José Alberto Marques
- 3 — Melo e Castro
- 4 — Jorge Peixinho (gravador 1)
- 5 — Gravador

Os intervenientes conheciam o programa detalhadamente, e a sua colocação estratégica fora devidamente estudada, assim como a colocação dos dois gravadores de que Jorge Peixinho necessitava para a apresentação do seu trabalho, que era em fita magnética (em que Ana Hatherly colaborava como intérprete tocando vários instrumentos de sopro), e por fim o estudo das condições acústicas, pois Melo e Castro deveria fazer a sua intervenção do lado de fora da Sala da Galeria, já na Livraria, e deveria ler o seu texto do alto duma escada, a gaguejar todo o tempo e enganando-se constantemente, como estava previsto no texto escrito especialmente para esse fim.

Essa inauguração-apresentação, a que os organizadores chamaram «Conferência-Objecto», ou seja, toda a preocupação dos organizadores em realizar uma manifestação de tal modo cuidada põe em destaque a sua ortodoxia teórica. Nas OPERAÇÕES, sobretudo na OP.-2, um dos propósitos era fazer uma demonstração da *desmontagem sistemática das metáforas e de todas as convenções/regras do discurso* que, na opinião dos autores, se haviam tornado completamente ineficazes e representavam uma «instalação» nos hábitos literários tradicionais. Um dos seus objectivos era *(re)conduzir o texto para a sua literalidade*, uma das suas verdadeiras áreas de leitura, e por isso essa «conferência» fora concebida como um objecto, uma enorme metáfora viva, com recorte formal, espacial e temporal, definido e previamente elaborado (como qualquer texto ou objecto o é), mas também bastante aleatório no seu significado final, na medida em que muito dependeria da presença do público e das suas reacções. Assim o público era «concebido» e «apresentado» a si próprio no momento em que existisse como tal, isto é, «existia» ao «apresentar-se» como tal, assim como o próprio objecto que era a conferência. Desse modo, *autores, textos, objectos e público «conferiam» entre si a exposição-espectáculo*, que era um objecto em que a ideia de agressão era muito acentuada, *demonstrando a enorme metáfora da ÓPERA-ACÇÃO, que só se concretiza verdadeiramente no momento em que é comunicada ao público, pois a parte deste — como seu leitor/espectador — é decisiva na materialização da obra que é acção.*

Os organizadores (e todos os intervenientes) colocavam-se portanto na posição de *provocadores do acto criador*, exemplificando publicamente a diferença e a simultaneidade que há entre o «estruturado» e o «improvisado» no acto criador, os seus aspectos sistemáticos, dramáticos, laborais, de consumo, etc., e também o acto criador como espectáculo.

O que aconteceu foi poucos se aperceberem de tudo isso, não só pela novidade do acto mas também por ele ser provavelmente demasiado «elíptico». Deve ter sido por isso que a «con-ferência» decorreu na melhor ordem possível, apesar da ou talvez por causa da perplexidade total do numerosíssimo público que enchia a Galeria e transbordava pela Livraria e que finalmente não soube reagir, isto é, não soube *con-ferir* nem *inter-ferir*.

Dum caderno de apontamentos de Ana Hatherly, extraímos a seguir uma breve descrição do que foi essa «Conferência-Objecto»:

«A Conferência abriu com uma apresentação de José-Augusto França (cujo texto, infelizmente, se perdeu) e que foi uma espécie de «período de aquecimento» para a *con-ferência* propriamente dita, que consistia na leitura dum texto que, dentro da Galeria e diante dum púlpito de conferencista, eu deveria ler durante 10 minutos e que deveria ser interrompida pela leitura do texto de M.C., feita do lado de fora da sala, a qual J.A.M. interrompia do meio da Galeria (em cima dum banco de cozinha), fazendo uma contagem negativa de 10 a zero apontando para o público ofensivamente e designando-o como *Zero! Zero!* seguindo-se a continuação da leitura por M.C., à qual se seguia a intervenção de J.P., duas obras de música de vanguarda, especialmente compostas para a ocasião (cuja partitura desapareceu, aliás), «surgindo» de dois gravadores em simultaneidade (operadores: J.P. e Artur Rosa, que era então o director artístico da Galeria), acabando eu por terminar rapidissimamente com as poucas palavras que haviam ficado por ler no meu texto e que era o fecho da sessão, previsto como o ponto em que o acaso deveria começar a funcionar mais amplamente. Quanto a nós, tudo correu como fora planeado, excepto num ponto: a certa altura da minha «conferência» (que era um texto «satírico-perplexo» (!?), precisamente no fim da primeira parte da minha intervenção, eu tinha de tirar da pasta que levava uma pistola (de alarme) e disparar sobre os espectadores (uma alusão crítica ao «acto poético puro» de Breton). Disparados esses tiros, eu deveria dizer para o público, em princípio «assustado»: — «Não se assustem, isto foi apenas a demonstração duma metáfora» — o que era o sinal para M.C., que se encontrava no lado de fora da sala, no cimo da escada, começar a sua intervenção. Infelizmente, com o nervosismo do momento, depois de ter tirado o revólver

da minha pasta e de o ter apontado ameaçadoramente à multidão, não consegui acertar com o dedo no gatilho e assim não consegui disparar tiro nenhum. O tempo passava (longos segundos) e eu não acertava com o gatilho (porque, está claro, eu não deveria nunca desfrutar a multidão). Por fim, em desespero de causa e vendo que não conseguia disparar, em vez de dar o tiro disse simplesmente e até bastante baixinho: — «PUM! Não se assustem, isto é apenas a desmontagem duma metáfora...» A multidão fitou-me ainda mais perplexa, enquanto do outro lado da sala, M.C. nunca mais ouvia o sinal para começar, o que era importantíssimo, pois que o meu tiro era a justificação para o susto em que ele ficava, razão do seu gaguejar. Mas por fim, milagrosamente, compreendeu que o momento chegara e começou a sua intervenção. Os espectadores, em pé, pela sala e pela Livraria, não sabiam bem o que lhes estava a acontecer. Após as gravações apresentadas por J.P., eu terminei calmamente as minhas «declarações» que foram logo consideradas «absolutamente insuportáveis». Terminada a nossa «con-ferência» e enquanto a maior parte das pessoas se retirava sem dizer nada, alguns ficaram a ver as páginas da OP.-1 e outros começaram a investir. Começaram os insultos, sobretudo dirigidos a M.C. Chegaram mesmo a oferecer-lhe pancada. Como de costume, a mim ninguém me disse nada. Recebi um ramo de flores que aliás distribuí pela assistência que ainda havia, e por fim, acompanhados pelos donos da Galeria e dois ou três amigos, fomos todos jantar. A exposição continuou patente durante algumas semanas; venderam-se alguns exemplares da OP.-1, mais tarde a OP.-2 esgotou-se e tudo entrou no silêncio habitual».

Textos da Conferência-Objecto

Texto de A.H.

Minhas Senhoras e meus Senhores:

Logo no início do largo período que dediquei ao estudo dos problemas do estruturalismo, o facto que me causou maior surpresa foi ter verificado que Ferdinand de Saussure, a quem hoje se chama o pai do estruturalismo, nunca tivesse empregado nem uma só vez a palavra estrutura.

É certo que o Curso de Linguística Geral é um volume em que se encontram reunidos resumos e reconstituições das lições proferidas pelo mestre entre 1906 e 1911, elaborados a partir de notas dos discípulos e notas do próprio mestre, facultadas aos compiladores. Mas esse facto não explica a singular omissão.

Foi esse o problema que desde logo se me pôs e me deixou verdadeiramente perplexa. Essa maldade semântica tinha decerto um significado oculto e foi no intuito de desvendar esse mistério que prossegui no estudo do Curso de Linguística Geral.

Debalde, porém.

Jamais a palavra estrutura aparecia.

Esse, de resto, foi um facto verificado e salientado por todos os laboriosos, estudiosos e copiosos seguidores do secreto ensinamento do Mestre.

Devo dizer que o meu estudo do Curso de Linguística Geral de Saussure, dos cursos de Roland Barthes e das obras dos numerosos pesquisadores do problema das estruturas da linguagem, esse meu estudo, dizia, foi acompanhado de aprofundada penetração da língua chinesa, o que talvez tenha contribuído para a minúcia e perplexidade das minhas conclusões.

Foi assim que partindo de Saussure e da língua chinesa, divergindo por Lévi-Strauss e Henri Lefebvre, abraçando Jakobson e contornando Troubetskoy e a Escola de Praga, me fui compenetrando da maldade semântica da linguagem, da comunicação verbal, visual, gestual, enfim, da maldade semântica de todos os nossos actos e factos.

Foi assim, dizia, que verdadeiramente assumi uma atitude antropomórfica: em minhas pesquisas, imbuídas de caracteres chineses e

outros, sem nenhuma misantropia, sem nenhuma inconoclastia e sem nenhuma atonia, prossegui a minha investigação das estruturas até que um dia compreendi toda a importância do estruturalismo linguístico, a cuja paternidade oculta Saussure presidia.

Foi assim que compreendi que o problema das estruturas era por excelência um problema do oculto, o que quer dizer, um problema do patente que se furta à observação imediata por obnubilação, por escamoteação, como direi? por ocultação.

Mas se a estrutura da linguagem era algo oculto e patente que se furtava à observação imediata, que deveria eu fazer para penetrar esse segredo?

Necessitava de uma iniciação.

A partir de esse momento resolvi mais uma vez partir em busca da estrutura ou estruturas da linguagem que, segundo compreendia, presidiam à minha própria constituição, uma vez que já há mais de 3000 anos se dizia nos Upanishads: Teus pensamentos te construirão.

Ora se os meus pensamentos tinham então o poder de determinar-me, de condicionar-me de uma maneira tão inelutável — uma vez que penso por intermédio de uma língua formada essencialmente de estruturas — era-me indispensável que, se quisesse compreender-me, conhecer-me e, através do meu próprio conhecimento, conhecer o mundo, deveria conhecer, antes de mais, o instrumento que me permitiria precisamente alcançar esse conhecimento.

Foi por isso que, depois de ter estudado trinta e seis línguas vivas e duas mortas, depois de ter estudado música e ginástica, me dediquei ao estudo da Linguística Geral e aos problemas do estruturalismo.

Verifiquei, depois de aturadas e insistentes leituras especializadas, que uma língua é, além de um facto fisiológico, um facto social, que assenta em estruturas, conhecidas umas, desconhecidas outras, porque uma língua é um todo em movimento, em constante mutação. Uma língua viva é uma estrutura em devir, é um facto etnográfico, geográfico, demográfico e gráfico. A língua é um sistema de signos exprimindo as ideias, diz Saussure.

Aprendi que uma língua se compõe de sons e de signos, que a «semiologia é uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social, que é parte integrante da psicologia social e, por conseguinte, da psicologia geral.»

Mas minhas Senhoras e meus Senhores, não desejo fatigar-vos com os extensos detalhes que uma dissertação sobre a ciência da lin-

guística exigiria. Na verdade, eu vim hoje aqui para vos falar apenas de um dos dois pilares fundamentais da estrutura da linguagem, segundo Jakobson, e que utilizamos constantemente sem quase de isso nos apercebermos, sendo esses dois pilares a metáfora e a metonímia.

É por isso que V. Ex.^{as} foram convidados para virem aqui assistir a uma «conferência».

É meu intuito demonstrar a V. Ex.^{as} de uma maneira objectiva, e é essa uma das razões por que esta conferência se chama conferência-objecto, é meu intuito, dizia, demonstrar de que maneira a maldade semântica se infiltra nas estruturas da linguagem, por exemplo, na metáfora.

Como V. Ex.^{as} devem estar lembrados, a metáfora, como a metonímia, é uma figura de retórica, através da qual o indivíduo exprime uma ideia por outra, sem eufemismo. É meu intuito não fornecer a V. Ex.^{as} uma extensa enumeração de metáforas, o que seria incomportável com o âmbito desta conferência-objecto, mas é meu intuito, sim, demonstrar de uma forma directa o que na verdade é ou parece ser uma metáfora.

Começo a minha demonstração com um pequeno exercício que preparará V. Ex.^{as} para a profunda apreensão da importância da metáfora.

V. Ex.^{as} foram convidados a vir aqui assistir a uma conferência. Então vamos conferir:

Em primeiro lugar, o que quer dizer conferir? Será aferir? Comprovar? Sobretudo ferir? Ferir com alguma coisa? Por exemplo: PUM! PUM! (dois tiros de revólver).

Não se assustem, é apenas a demonstração da metáfora «conferir»...

(Interrupção — entra M.C.)
etc.

(Conclusão:)

Terão V. Ex.^{as} compreendido como eu compreendi?
Minhas Senhoras e meus Senhores, conferi!

FIM!

OS MALEFÍCIOS DA POESIA

(Comunicação Oral)

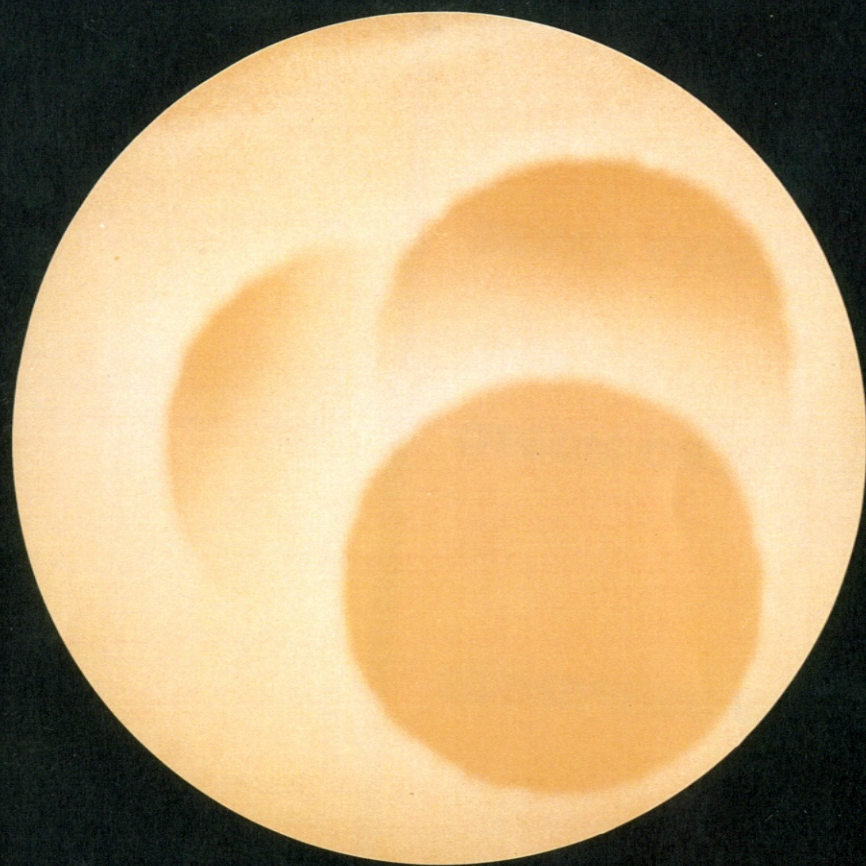
Um amigo que eu muito rezo (perdão, prezo) ingeriu (perdão, sugeriu) que eu viesse aqui dizer algumas palavras (perdão, palavras). Como ele não necessitou (perdão, precisou) bem o tema nem a antena (perdão, a antena) que desejava ver utilizada nesta minha pequena ingerência (perdão, conferência) eu ingeri (perdão, engoli) (perdão, comi) (perdão, tomei) sim eu tomei a lealdade (perdão, a liberdade) a liberdade de trazer umbigo (perdão, comigo) o meu auxiliar de mente (perdão), de campo o doutor, perdão, gravador. Assim por uns jumentos (perdão), uns momentos, V. Ex.^{as} terão nesta circunferência (perdão, conferência) a voz poligonal (sim poligonal) do meu estupor (perdão, gravador) habitual.

Eu queria aqui começar a pedir perdão a V. Ex.^{as}, é que estou muito moroso (perdão, nervoso) e isso implica complica explica o meu nervosismo. Não é que não esteja habituado a fazer transferências (perdão, conferências) estou até chateadíssimo (perdão, habituadíssimo) e é por isso que muito me honra a conferência (perdão, a deferência) de todas V. Ex.^{as} em cair (perdão, em vir) aqui ouvir o meu gravador de campo dizer algumas heresias (perdão, poesias) de sua autoria (perdão, da minha autoria) perdão, de nossa autoria, perdão Vossa Senhoria, pois! eu, pois, vou encerrar — quer dizer, encetar esta charla pelo meio.

Eu não sei muito bem — pois claro que sei muito bem — o que vou dizer. Como V. Ex.^{as} muito bem vêem eu improviso sempre — sempre — até quando leio — tenho pois uma imaginação ranhosa — perdão, prodigiosa — e não é bem para fazer uma gratuita demonstração de saber abstracto (no sentido pejorativo do termo) que eu aqui vos prendo.

Eu não preciso de vos prender. As portas e as janelas estão bem fechadas — tomei as devidas precauções e poscauções — mas o curioso é que sois vós que aqui me prendeis — pois eu gostaria muito mais de estar a ver televisão com a minha sweet-heart que aqui a fazer-vos palavras — perdão, palrações animais — perdão, culturais.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
SERVIÇO DE ANIMAÇÃO, CRIAÇÃO ARTÍSTICA E EDUCAÇÃO PELA ARTE



amag'Arte
ESPECTÁCULO INTER-MEDIA
Dias 4, 5 e 6 de Abril 1986
SALA POLIVALENTE • CENTRO DE ARTE MODERNA

IMPROVISACÃO SOBRE «RÉCITATION 9»

SIX SEXY SAXES

ESPELHO MOSTO

AS DUAS SERPENTES

O CHICOTE

música, movimento e interpretação: Maria João Serrão e Eduardo Sérgio

música: Eduardo Sérgio e Carlos Zíngaro
coreografia: Ana Macara
figurinos: Teresa Brarens
encenação e imagem: Eduardo Sérgio
intérpretes: Carlos Bechegas, Carlos Zíngaro, Jorge Lampreia, Pedro Jardim

música, movimento e interpretação: Maria João Serrão e Eduardo Sérgio
imagem: Eduardo Sérgio

música: Paulo Brandão
coreografia: Madalena Victorino e Ana Macara
encenação: Eduardo Sérgio e Madalena Victorino
figurinos: Eduardo Sérgio e Madalena Victorino
intérpretes: a totalidade do grupo

música, encenação e imagem: Eduardo Sérgio
coreografia: Madalena Victorino e Ana Macara
figurinos: Teresa Brarens
vozes: Maria João Serrão e Eduardo Sérgio
intérpretes: Ana Macara, Carlos Bechegas, Carlos Zíngaro, Jorge Lampreia, José Pedro Loreno, Manuel Videira, Paulo Brandão, Pedro Jardim

amag'Arte

ESPECTÁCULO INTER-MEDIA

SALA POLIVALENTE • CENTRO DE ARTE MODERN

Dia 4 de Abril às 18,30 horas
Dias 5 e 6 de Abril às 15,30 horas

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

SERVIÇO DE ANIMAÇÃO, CRIAÇÃO ARTÍSTICA E EDUCAÇÃO PELA ARTE

*obras inter-media
originais de
Eduardo Sérgio*

Bilhetes 200\$00

50% de desconto a estudantes, jovens com menos de 18 anos e sócios da Juventude Musical Portuguesa e Associação Portuguesa de Educação Musical

ANEXO I - Textos e Programas

- I.1. Texto de “The Future of Music - Credo”, conferência realizada por John Cage em Seattle, 1937.
- I.2. Texto de E. Melo e Castro sobre o *Concerto Pictórico* e a exposição *Visopoemas*, Lisboa, 1965.
- I.3. Texto de A. Hatherly e E. Melo e Castro sobre a *Conferência-Objecto*, Lisboa, 1967.
- I.4. Programa do espectáculo *Amag'Arte*, de Eduardo Sérgio, CAM, 1986.